



**INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
IBILCE / UNESP - CÂMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO**

Vinícius Medeiros dos Santos

Nos fragmentos do *Satíricon*:
a expressão da violência e vida entre rastros e relatos

São José do Rio Preto
2025



**INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
IBILCE / UNESP - CÂMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO**

Vinícius Medeiros dos Santos

Nos fragmentos do *Satíricon*:

a expressão da violência e vida entre rastros e relatos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Aquati

São José do Rio Preto
2025

S237n Santos, Vinícius Medeiros

Nos fragmentos do Satíricon: : a expressão da violência e vida entre rastros e relatos / Vinícius Medeiros Santos. -- São José do Rio Preto, 2025

188 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Cláudio Aquati

1. violência. 2. romance antigo romano. 3. Petrônio. I. Título.

Vinícius Medeiros dos Santos

Nos fragmentos do *Satíricon*:
a expressão da violência e vida entre rastros e relatos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Aquati

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Cláudio Aquati
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Delfim Ferreira Leão
Universidade de Coimbra

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
15 de dezembro de 2023

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

A meu Orientador, Prof. Dr. Cláudio Aquati, pelos ensinamentos e pelos sábios direcionamentos.

Aos professores Dr. Arnaldo Franco Júnior, Dr. Delfim Ferreira Leão e Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim pelas leituras generosas e pelas excelentes contribuições.

Aos ótimos professores que tive durante a Graduação e Pós-Graduação neste Instituto.

A Tiago, meu irmão d'além mar.

A Isadora, Daniela e Denise, amigas imprescindíveis, e a Elaine, minha querida prima.

A minha mãe, tia Lourdes e prima Djenane, por todo o apoio.

A Shelton, Dadinho, Mel, Toelho e Dudu, por seus amores incondicionais.

A violência fascina os seres moralmente mais fracos.

(EINSTEIN, 1981, p. 11)

A greve é a festa dos pobres.

(AMADO, 2008, p. 260)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar um estudo sobre o romance antigo romano, especificamente sobre o *Satíricon*, de Petrônio, tendo como tema a manifestação da violência, fenômeno que integra expressões e procedimentos humanos em todos os tempos. Buscaremos promover uma reflexão acerca desse corpus, considerando o momento histórico de sua produção, a especificidade de sua elaboração textual (tais como estrutura narrativa, fragmentação e lacunas, imprecisões sobre o título, a autoria e a sua originalidade e a complexidade de sua mensagem), e sua inserção genérica como romance antigo, considerando as vertentes gregas e romanas. Ademais, avançando nos estudos sobre a expressão da violência especificamente aplicada e manifesta nesse romance elencado de modo a contribuir para com sua fortuna crítica, analisaremos a manifestação do fenômeno da violência nessa narrativa, cujo protagonista não só tem uma trajetória de início fomentada por um evento violento de natureza bem específica, qual seja, a sexual, mas também, ao longo de toda a trama, tem sua trajetória marcada por muitos outros aspectos violentos. Desse modo, e ainda que a violência possa ser entendida como uma força transgressiva, apontamos para o fato de que a expressão da violência pode revelar-se produtiva como promotora de vida. Assim, mesmo que nossas conjecturas à primeira vista pareçam contraditórias, em nossas investigações, por exemplo, refletimos sobre como a violência exercida contra o sexo [o *phallus* de Priapo] promove tanto o surgimento de vida propriamente quanto sua posterior reorganização, agora, por assim dizer, uma vida nova.

Palavras-chave: violência; romance antigo romano; Petrônio.

ABSTRACT

The main purpose of this investigation is to carry out a study about the ancient Roman novel, specifically related to Petronius' *Satyricon*, considering the theme of violence's manifestation, a phenomenon which integrates human expressions and procedures throughout history. We intend to promote a critical thinking regarding this novel, considering the historical moment of its production, the specificity of its textual elaboration (such as narrative structure, fragmentation and textual gaps, inaccuracies related to the title, authorship and its originality, and finally the complexity of its message), besides its generic insertion as an ancient novel, considering the Greek and Roman aspects. Furthermore, in order to move towards to a possible clarifications about studies of violence's expressions specifically applied and manifested in this novel, we are going to analyze the manifestation of the phenomenon of violence in this narrative, whose protagonist not only has a journey set off by an violent event of a very specific nature, meaning a sexual action, but also, throughout the plot, his trajectory is marked by many other violent aspects. To do so, and even though violence can be understood as a transgressive force, we point out to the fact that the violence's expression can prove to be productive and promote life. Thus, even if our assumptions at first sight seem to be contradictory, in our investigations, for example, we reflect on how the violence instigated against sex [Priapus' phallus] promotes both the emergence of life itself and its subsequent reorganization, now, in other words, a new beginning.

Keywords: violence; roman ancient novel; Petronius.

Nos fragmentos do *Satíricon*: a expressão da violência e vida entre rastros e relatos

SUMÁRIO	Página
INTRODUÇÃO	9
1. O ROMANCE NA ANTIGUIDADE	12
1.1. ROMANCE ANTIGO GREGO	12
1.2. ROMANCE ANTIGO ROMANO	23
2. PETRÔNIO E O <i>SATÍRICON</i>	36
2.1. O AUTOR	36
2.2. A DATAÇÃO	39
2.3. O TÍTULO	40
2.4. O GÊNERO	40
3. O <i>SATÍRICON</i> E SEUS OPERADOS DE LEITURA	45
3.1. FÁBULA	45
3.2. NÓ, INTRIGA, CLÍMAX E DESFECHO	47
4. A VIOLÊNCIA	49
4.1. A VIOLÊNCIA EM GERAL (CONCEITUAÇÃO)	49
4.2. A VIOLÊNCIA NO <i>SATÍRICON</i> : LINGUAGEM E TEMA	56
5. <i>SATÍRICON</i> : A EXPRESSÃO DA VIOLÊNCIA E DA VIDA ENTRE RASTROS E RELATOS	60
5.1 A VIOLÊNCIA EM CONTEXTO	60
5.2. VIOLÊNCIA E FRAGMENTAÇÃO	63
6. O ATO VIOLENTO INICIAL E PRODUTIVO NO <i>SATÍRICON</i>	67
6.1. O FURTO DE UM TRAJE PRECIOSO	67
6.1.1. O espaço	68
6.1.2. O reconhecimento do caipira	70
6.1.3. A parceria entre o caipira e as servas de Priapo	72
6.1.4. A acusação	74
6.1.5. A prova concreta do crime	75
6.1.6. O furto do traje: ponderações	77
6.1.7. O furto do traje precioso: violências	78
6.1.7.1. O crime do caipira	78
6.1.7.2. As relações sociais violentas	81
6.1.7.3. A violência recíproca	82
6.2. A PROFANAÇÃO AO CULTO DE PRIAPO	83
6.2.1. O deus Priapo	84
6.2.2. Refazendo o percurso: Encólpio, Ascilto e Gitão	89
6.2.2.1. A acusação contra Encólpio e Ascilto	89
6.2.2.2. E onde estava Gitão?	92
6.2.2.3. Gitão e Paníquis	97
6.2.2.4. A invasão	101
6.2.3. A culpa de Encólpio	103
6.2.3.1. Encólpio reflete deus Priapo	103
6.2.3.2. Na tradição mítica: inversões	104
6.2.3.3. Expressões de paródia e sátira no <i>Satíricon</i>	108
6.2.3.4. A atitude de profanação	112
6.2.3.5. A habilidade virtuosa	112
6.2.3.6. A beleza primorosa	120
6.2.4. Ascilto: são e salvo	122
6.2.4.1. Semelhança no ato da invasão	123
6.2.4.2. Semelhança na beleza primorosa	123
6.2.4.3. Divergência na habilidade virtuosa	124
6.2.4.4. O tema da impotência sexual	128
6.2.5. Encólpio e Priapo: semelhanças	131
6.2.5.1. A orientação sexual	132
6.2.5.2. O aspecto andrógino	133
6.2.5.3. A personalidade agressiva	137
6.3. <i>PHALLUS</i> : ESSÊNCIA E APARÊNCIA	141
6.3.1. O rebaixamento de Encólpio	146
6.3.2. A interconexão pelo <i>phallus</i>	148
6.3.3. A oportunidade de redenção de Encólpio	154
6.4. CONHECIMENTO É PODER	160
6.4.1. A busca pelo conhecimento	161
6.4.2. O desejo como violência	161
6.4.3. O conhecimento acadêmico-secular	163
6.4.4. O conhecimento cultural-secular	165
6.4.5. O conhecimento acadêmico-cultural-secular	171
6.4.6. O conhecimento deífico-sagrado	174
6.5. <i>PHALLUS UNICUS</i> : O REENCONTRO FINAL	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS	183

INTRODUÇÃO

Esta Dissertação de Mestrado busca analisar a expressão da violência no *Satíricon* (*Satyricon*), de Petrônio, romance antigo escrito em latim no século I d.C. Com essa análise, buscamos compreender dois aspectos que vislumbramos a partir de nosso conhecimento sobre a obra elencada, a saber, de que não só esse fenômeno se organiza e contribui para a integral constituição textual desse romance, mas também de que é ele um elemento primordial para dar a partida e levar a narrativa a seu pleno desenvolvimento, com seus avanços, retomadas e, no limite, sua finalização.

A partir de nossas impressões iniciais acerca do corpus elencado, pretendemos justificar a expressão da violência como um elemento literário que colabora para a constituição de uma tessitura narrativa por meio da qual as personagens transitam, encontram-se e se debatem no decorrer do universo petroniano. Se, por um lado, Renata Senna Garraffoni (1999)¹ aponta para a manifestação de uma linguagem intrinsecamente violenta no *Satíricon*, e, por outro lado, Delfim Ferreira Leão (2014)² aprofunda-se na extensa e complexa tipologia dos atos violentos petronianos, em frente dirigimo-nos a fim de estabelecer esse fenômeno estético como uma parte integrante e estrutural do todo narrativo.

Em certo sentido, este estudo atual é, em boa medida, uma continuação natural de nossas investigações, empreendidas em nível de Iniciação Científica, acerca tanto do romance antigo romano, de modo geral, quanto da instância da violência, de maneira particular, aplicadas a um romance antigo romano específico, a saber, *O asno de ouro*, de Apuleio.

Já na Antiguidade, de maneira ampla, é evidente que a violência presente nas sociedades romanas interferia em seus aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais, como um elemento que não apenas refletia e modificava o comportamento dos indivíduos, mas também se mostrava inerente às próprias experiências e vivências dos seres humanos. Assim, levando-se em consideração esse fenômeno, já a partir do que dele diz o senso comum, que pode ser flagrado à leitura do *Satíricon*, propomos uma reflexão sobre a violência não somente **(i)** como uma força de transgressão (OLIVEIRA; SILVA; BARBOSA, 2014) em si, mas **(ii)** como o fenômeno de progresso que impulsiona e alimenta, em certo sentido e embora paradoxalmente, a própria vida.

Em nossa hipótese de trabalho, apontamos para o fato de que não só as aventuras vivenciadas pelo protagonista petroniano, mas, também, que a revelação e o ponto de partida para solucionar os problemas e vencer os desafios dão-se a partir da articulação e da manifestação da violência;

¹ *Bandidos e salteadores: concepções da elite romana sobre a transgressão social.*

² *Tipologia da violência em Petrônio: crime, punição e autopunição.*

sobretudo e, dir-se-ia, primariamente, por intermédio da violação do sexo, ainda que de modo ritualístico.

No *Satíricon*, supomos que o culto a Priapo, deus da fertilidade representado por meio de um falo avantajado e sempre ereto, é profanado por Encólpio numa das partes perdidas do romance cujo início e fim são lacunares e apenas conjecturados por especialistas fundamentados em pistas deixadas ao longo da narrativa. Como sugerem esses estudiosos, na abertura do *Satíricon*, Encólpio teria violado o culto a Priapo, cuja reação também violenta contra o protagonista será o motor para a constituição da própria história, conforme se pode acompanhar nas partes remanescentes da narrativa.

A partir dessa violência inicial, desdobra-se um ato produtivo que gera uma transgressão em dois níveis, quais sejam, **(i)** uma violência aparente e primordial que é a violação contra esse culto em si, por meio da qual não só se possibilita uma sugestão interpretativa de interconexão humana e divina, profana e sagrada, efêmera e eterna de duas figuras essenciais e atuantes do universo petroniano, Encólpio e Priapo, mas também se configura um ponto de contato e distrato de um falo (im)potente, apotropaico e maldito que é, a um só tempo, literal e simbolicamente compartilhado por aquelas mesmas figuras centrais do romance; e **(ii)** uma violência dissimulada e secundária, isto é, o furto de um traje precioso e sagrado, a partir da qual se permite revelar tanto o espaço de realização, nas partes perdidas da narrativa, do culto ao deus da fertilidade e seu principal objetivo, quanto seu responsável e principal beneficiário.

No desenvolvimento desta investigação, recorreremos tanto a análises sobre a violência em sua integralidade explícita, por meio de relatos verbais e fatos concretos desenrolados pela trama, quanto — e sobretudo — a reflexões acerca da violência em sua parcialidade implícita, por meio de rastros narrativo-discursivos do *Satíricon* que vão sendo reconstituídos, revisitados e ressignificados.

No final dessa trama, haveria o especulado retorno do protagonista para a cidade de Lâmpsaco, a terra natal de Priapo — retomada do retorno épico de Ulisses a Ítaca após a ofensa a Posídon —, a fim de expiar a profanação realizada em seu culto. Desse especulativo (e, para nós inevitável) encontro, a manifestação desse fenômeno orbita em torno da figura única e imbricada do *phallus unicus*; uma violência que ora emerge em uma forma de alteridade contra um ser superior, sagrado e eterno, ora imerge em uma forma de identidade, contra um ser inferior, profano e efêmero.

Por meio desse embate final, que encerraria um dos mais instigantes paralelismos petronianos, podemos conferir, de maneira amplificada, características e vestígios que comportam Encólpio e Priapo como seres edificantes e deprimentes que são virtualmente unos, mas que se articulam ativamente fragmentados.

Uma vez que a figura do *phallus* parece seguir, no *Satíricon*, a premissa mesma de sua origem mitológica, atuando aparentemente como uma entidade independente e autoritária, que nunca aceita

ser guiada ou controlada pelo seu todo humano ou divino, mas que sempre impõe suas vontades e lidera inflexivelmente seus humildes vassalos, no melhor estilo da parte que comanda o todo, temos o avanço da narrativa petroniana sempre imbricada e tendo como centro e topo o cordão de Marte, ora enrijecido, ora debilitado, mas sempre necessário. Seja em sua forma alada e próspera, seja em sua forma ambulante e miserável, o *phallus* petroniano adquire vida e forma, presença e consistência, atuando tanto como função narrativa quanto como estética literária. Atrevido, perigoso e ordinário, ele recusa-se a manter-se em estado de repouso absoluto, mas, pelo contrário, ele colapsa simultânea e impiedosamente o universo narrativo que ele mesmo ajudou a constituir.

Se, por um lado, com o deus Priapo, há a representação simbólica máxima da força, da virilidade e do orgulho masculinos, e, por outro lado, com o humano Encólpio, há a performance marcada da mediocridade, sensualidade e do gozo interrompido, o *phallus* de Petrônio assume então contornos cataclísmicos e originais. Se se considera que a finalidade biológica principal do *phallus* é justamente o provimento da vida, parece, pois, que é exata e justamente por meio da ação violenta contra esse símbolo que se origina, de fato, a vida — a trajetória mesma — do protagonista e de sua história.

Desse modo, a solução para os tormentos de Encólpio seria atravessada, literalmente, pela ação suposta do deus Priapo, o que proporcionaria uma reorganização daquela realidade, ou seja, uma vida nova que se daria a partir do desfecho violento presumido. Na disputa entre a essência divina e a aparência mortal, entre a integralidade humana e a parcialidade masculina, o simbólico escudo de Marte ganha *status* de um espelho por meio do qual se torna possível a reflexão de Encólpio sobre si mesmo enquanto ser humano, ao passo que ele também se vê refletido como um ser divino. Não por acaso, este divino e aquele humano manifestam-se no desenrolar da trama por meio de suas belezas primorosas, habilidades virtuosas, androginias, orientações sexuais e personalidades agressivas.

Finalmente, e de maneira precisa, sugerimos que a violência exercida contra o sexo — o *phallus* — no *Satíricon* tanto abre um ciclo quanto o conclui, já apontando para um ciclo posterior, processo por meio do qual jorra, por intermédio do sangue, a fonte da vida.

1. O ROMANCE NA ANTIGUIDADE

1.1. ROMANCE ANTIGO GREGO

Refletir sobre a literatura e suas particularidades desencadeiam perguntas intrincadas que, por muitas vezes, não recebem respostas definitivas e abrangentes. Mas a muito grande complexidade desse objeto estético e multiplicidade de sentidos e efeitos, natural para toda produção ficcional de qualidade, levam os estudiosos com frequência voltarem sua atenção para produções — obras abertas — que nunca, enfim, se deixam ler integralmente, sempre restando novos pontos de vista a serem abordados

Considerar o fazer artístico³ realizado durante a Antiguidade greco-romana não é evidentemente o mesmo do que analisar obras contemporâneas em razão das inúmeras singularidades provenientes do distanciamento temporal e espacial. Mas não só, pois, além das particularidades da Antiguidade, Michael von Albrecht (1997, p. 1), em *A History of Roman Literature*, aponta que as incertezas se avolumam mediante à maneira pela qual a literatura era então considerada e periodizada, como aponta

Desde o início, devemos fazer uma distinção entre ideias antigas e ideias modernas sobre o que é literatura. Além da poesia e dos romances, a literatura antiga incluía gêneros que os leitores de hoje normalmente não associam à literatura: escritos oratórios, históricos e filosóficos, ou seja, prosa formal no sentido mais amplo. Mas há mais. Em princípio, temos que levar em conta até mesmo os trabalhos técnicos, sejam eles de agricultura, direito, guerra ou arquitetura. Mais uma vez, as fronteiras entre produções *artísticas* e *reais* eram fluídas, e seria mero capricho excluir da história literária comunicações tão altamente pessoais como as *Cartas a Ático*, de Cícero, por causa de um princípio. As linhas de demarcação entre literatura artística e utilitária foram traçadas com menos rigor do que são hoje.⁴

A fim de lidarmos com nosso objeto de estudo, isto é, o romance antigo grego, um obstáculo que possivelmente nunca será superado de maneira integral e precisa ser contornado é a compreensão e aceitação da perturbação provocada pelo conceito de gênero textual no interior dos estudos

³ As traduções dos materiais originais são de nossa responsabilidade.

⁴ *From the start, we should make a distinction between ancient and modern ideas of literature. In addition to poetry and novels, ancient literature included genres which today's readers do not normally associate with literature: oratorical, historical, and philosophical writings, that is to say, formal prose in the broadest sense. But there is more. In principle, we have to take into account even technical works, whether they concern agriculture, law, warfare, or architecture. Again, the boundaries between 'artistic' and 'real' letters were fluid, and it would be mere caprice to exclude from literary history such highly personal communications as Cicero's Letters to Atticus for the sake of a principle. The lines of demarcation between artistic and utilitarian literature were less stricdy drawn than they are today.*

literários, sobretudo quando consideramos um período tão longo que possa abarcar obras produzidas desde a Antiguidade.

Em *The Genre of the Novel: A Theoretical Approach*, Marília P. Futre Pinheiro (2014, p. 202) entende que

A natureza do que chamamos de ‘gênero’ mudou ao longo dos tempos, dependendo das posições estéticas e filosóficas dos estudiosos. Daí os vários pontos de vista adotados a partir da prática comum que, até recentemente, definia o gênero em termos estratificados e hierárquicos [...]. Nesse contexto hermenêutico, a discussão dos gêneros literários costuma implicar um acordo entre a teoria das categorias absolutas e as posturas pós-modernas que defendem a abolição dos gêneros.⁵

Stephen J. Harrison (2013, p. 1), na coletânea *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*, também discorre sobre o assunto, primeiramente acerca da indefinição e paradoxalidade de todo gênero textual que, a um só instante, se altera sem se deixar alterar, mencionando que

Anteriormente, busquei um aspecto particular desse tópico, o enriquecimento genérico, onde um gênero *anfitrião* inclui um gênero *convidado* e expande seus horizontes literários, mas ainda permanece, em última análise, dentro dos limites de seu próprio tipo literário original.⁶

Em segundo lugar, o pesquisador reflete acerca da compreensão de gênero especificamente na Antiguidade, apontando que a

Crítica literária antiga atribuía considerável importância ao gênero literário, especialmente aos escritos de tradição aristotélica; [...] a autoconsciência genérica e a experimentação da poesia do período helenístico, saturadas na preocupação pós-aristotélica com a classificação da literatura, mostraram tanto como os conceitos genéricos estavam embutidos em uma consciência literária quanto como poetas inovadores podem explorar modelos e expectativas genéricas apresentando obras em que a interação e a transgressão genéricas foram praticadas abertamente e, de fato, tematizadas.

[...]

Aristóteles [...] acrescenta posteriormente a ideia crucial de adequação: cada tipo literário tem um meio naturalmente apropriado (prosa ou verso, métrica, música, harmonia, tipo de discurso) e assunto apropriado (de comprimento adequado, dignidade, realismo). A epopeia, por exemplo, difere da tragédia não em seu tema

⁵ *The nature of what we call “genre” has changed throughout the ages, depending on scholars’ aesthetic and philosophical stances. Hence, the various viewpoints adopted from the common practice that, until recently, defined genre in stratified and hierarchical terms, [...]. In this hermeneutic context, a discussion of literary genres usually implies a compromise between the theory of absolute categories and post-modern stances that defend the abolition of genres.*

⁶ *Elsewhere I have pursued a particular aspect of this topic, generic enrichment, where a ‘host’ genre includes a ‘guest’ genre and expands its literary horizons, but still remains ultimately within the boundaries of its own original literary kind.*

[...], mas em comprimento e métrica [...]. Aqui, como em muitas vezes na crítica literária aristotélica, a ideia principal é [...] *decorum*, ou a noção de que tudo tem seu próprio lugar e função apropriados. Este lugar é considerado natural e intuitivo; a natureza e a experiência ensinam aos poetas o tipo de métrica naturalmente apropriado para o assunto [...], implicando que há uma conexão fundamental entre tópico e tipo de métrica. Mas dois aspectos pós-aristotélicos também se destacam: o uso de um inventor ou principal exemplar (*auctor*) de um gênero como parte de sua definição e a admissão de que gêneros podem incorporar elementos de outros gêneros para efeitos especiais.⁷ (HARRISON, 2013, p. 2).

E justamente por serem amplas, as discussões sobre o conceito de gênero permitem ainda mais ressalvas. No resultado de suas pesquisas, Daniel Selden (1994)⁸ inclui mais um elemento emblemático para a questão genérica, destacando que todo gênero textual deve ser entendido antes de tudo como uma prática originada em contextos reais e sociais de comunicação. Nesse sentido, o pesquisador adverte que

Em primeiro lugar, gênero não é simplesmente uma questão crítica dentre outras que alguém leva quando discute a ficção em prosa clássica: é um assunto de intrínseca importância cultural. Escritores gregos e romanos trabalhavam no interior de um campo altamente elaborado de classificações genéricas (...) em que admitiam várias sobreposições de sistemas de distinção. A diferença era reconhecida em cada nível do discurso: pragmático (épico, lírico, drama), sintático (ode, elegia, epigrama) e semântico (*kômos*, *propemptikon*, *sôtêria*).⁹ (SELDEN, 1994, p. 39).

Se, por um lado, a questão geral sobre o que é gênero textual não parece promover soluções precisas, por outro lado, a discussão específica sobre o romance antigo grego não vislumbra definições pontuais, como veremos.

⁷ *Ancient literary criticism attached considerable importance to literary genre, especially writings in the Aristotelian tradition; [...] the generic self-consciousness and experimentation of the poetry of the Hellenistic period, saturated in the post-Aristotelian concern with the classification of literature, had shown both how embedded generic concepts were in literary consciousness, and how innovative poets might exploit generic models and expectations by presenting works in which generic interaction and transgression was openly practised and indeed thematised.*

[...]

Aristotle [...] adds the crucial further idea of appropriateness: each literary kind has a naturally appropriate medium (prose or verse, metre, music, harmony, kind of speech) and appropriate subject-matter (of fitting length, dignity, realism). Epic, for example, differs from tragedy not in its subject-matter [...] but in length and metre [...]. Here as often in Aristotelian literary criticism the leading idea is [...], *decorum*, or the notion that everything has its own appropriate place and function. This place is felt to be natural and intuitive; nature and experience teaches poets the naturally appropriate kind of metre for the subject [...], implying that there is a fundamental connection between topic and type of metre. But two post-Aristotelian aspects stand out particularly too: the use of an inventor or chief exemplar (*auctor*) of a genre as part of its definition, and the admission that genres may incorporate elements from other genres for special effects.

⁸ *The Search for the Ancient Novel.*

⁹ *In the first place, genre is not simply one critical question among others that one brings to classical prose fiction; it is an issue of intrinsic structural importance. Greek and Roman writers worked within a highly elaborated field of generic classifications (...) which admitted several overlapping systems of distinction. Difference was recognized at every level of the discourse: pragmatic (epic, lyric, drama), syntactic (ode, elegy, epigram), and semantic (*kômos*, *propemptikon*, *sôtêria*).*

De acordo com John R. Morgan; Richad Stoneman (2004), no volumoso *Greek fiction: The Greek Novel in Context*, os gregos começaram a escrever ficção em prosa por volta do século IV a. C. e mantiveram essa tradição por um milênio e meio, embora essa produção literária só começasse a ser relida tecnicamente e revisitada academicamente há pouquíssimo tempo, por volta da década de 1980, em razão das novas abordagens de pesquisa científica associadas — o que não nos surpreende — justamente com os estudos sobre o *gênero textual*.

Acerca dessas novas interpretações e classificações das narrativas romanescas que surgiram no final do século passado, Tim Whitmarsh (2008, p.1), em *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, detalha que

Denunciado durante o século XIX e boa parte do século XX por sua trivialidade, obscenidade e pastiche (para não falar das insinuações de influência *oriental*), o romance greco-romano começou a encontrar nos últimos anos do século passado uma plateia muito mais entusiasmada. Talvez melhor do que qualquer outra forma antiga, o romance encarna o espírito da (pós-)modernidade; de um mundo prosaico, política e eticamente complexo sem comparação até então, mas ainda em busca de verdades simples, pluralista, mas hierárquico, dilacerado pela homogeneização global. Arte, literatura, música, dança e cinema se inspiraram nesses textos.¹⁰

De comum acordo, Morgan (2004, p. 1) complementa que

Não muito tempo atrás, o estudo dos romances gregos tendia a ser uma atividade especializada e um pouco furtiva. A avaliação geral de seu mérito literário era baixa e havia pouca simpatia por seus enredos repetitivos e artificiais, ou por seus valores idealistas e sentimentais. Mas agora eles começaram a entrar no *mainstream* clássico, em parte porque o interesse teórico moderno pela narrativa apontou os estudiosos em sua direção, com um novo conjunto de ferramentas críticas que podem ser a eles aplicadas de maneira frutífera: em parte, também, porque nosso próprio gosto pela ficção superou os imperativos realistas do século XIX.¹¹

¹⁰ Denounced through the nineteenth and much of the twentieth century for its triviality, smuttiness, and pastiche (to say nothing of intimations of 'oriental' influence), the Greco-Roman novel began to find in the late years of the last century a much more enthusiastic audience. Perhaps better than any other ancient form, the novel embodies the spirit of (post-)modernity; of a prosaic world, politically and ethically complex beyond compare yet questing after simple truths, pluralist yet hierarchical, riven by global homogenisation. Art, literature, music, dance and film have all drawn inspiration from these texts.

¹¹ Not so long ago, study of the Greek novels tended to be a specialist and slightly furtive business. The general estimation of their literary merit was low, and there was little sympathy with their repetitive and artificial plots, or with their idealistic and sentimental values. But now they have begun to enter the classical mainstream, partly because the modern theoretical interest in narrative has pointed scholars in their direction, with a new set of critical tools that can be fruitfully applied to them, partly also because our own taste in fiction has outgrown the realistic imperatives of the nineteenth century.

Considerando as mudanças culturais como uma das razões pelas quais a credibilidade do romance antigo ter sido enfim restaurada em pleno século XXI, Massimo Fusillo (2008, p. 321)¹² aponta que

Inevitavelmente, lemos qualquer tipo de texto da perspectiva de nossa cultura; uma reescrita criativa por um artista moderno é uma extensão do processo de diálogo cultural subjacente a toda interpretação. O caso específico do romance é bastante complexo, pois as atitudes modernas em relação a esse gênero mudaram lentamente da hostilidade para a aceitação, alcançando finalmente a posição dominante que têm agora. Esse processo influenciou não apenas nossa compreensão, mas também nossa conceituação do romance antigo. A análise das reescritas contemporâneas, como descobriremos, pode lançar uma nova luz sobre essas questões.¹³

Entretanto, embora atualmente se aceite o romance como um produto estético de qualidade e os esforços dos investigadores tenham paulatinamente desconstruído a concepção inicial desfavorável formulada sobre essas narrativas, parece-nos que há ainda um longo caminho de estudos pela frente.

Para Pinheiro (2014), observam-se três problemáticas principais na análise do romance antigo, a saber, **(i)** a falta de um termo específico para a definição dessa produção textual; **(ii)** a imprecisão anacrônica de se utilizar a nomenclatura *romance*; e **(iii)** a amplitude e indefinições do gênero em si, que abarca múltiplos subgêneros.

Acerca da primeira problemática, a estudiosa menciona que

Como é de conhecimento comum, Aristóteles e Platão não mencionam esse tipo específico de narrativa, que não fazia parte do cânone tradicional e, portanto, considerado um *outsider*. No entanto, esse *status* de *outsider* tem sido uma constante ao longo de sua longa e controversa existência [...]. No entanto, parece que essa indefinição terminológica não é motivo para excluir esses textos da história do romance, especialmente se tivermos em mente que a forma prolifera tão rapidamente na literatura pós-moderna que alguns autores são levados a defender a supressão de fronteiras modais ou genéricas, como mencionado anteriormente.¹⁴ (PINHEIRO, 2014, p. 203).

¹² *Modernity and post-modernity.*

¹³ *We inevitably read any kind of text from the perspective of our culture; a creative rewriting by a modern artist is an extension of the process of cultural dialogue that underlies all interpretation. The specific case of the novel is quite complex, because modern attitudes towards this genre have slowly changed from hostility to acceptance, finally achieving the dominant position they have now. This process has influenced not only our understanding but even our conceptualisation of the ancient novel. The analysis of contemporary rewritings, as we shall discover, can shed new light on these issues.*

¹⁴ *As is common knowledge, Aristotle and Plato do not mention this specific kind of narrative, which was not part of the traditional canon and hence regarded as an outsider. Nevertheless, this status of outsider has been a constant throughout its long-standing and controversial existence [...]. However, it appears that this terminological indefiniteness is no reason to exclude these texts from the history of the novel, especially if we bear in mind that form proliferates so rapidly in postmodern literature that some authors are led to defend the suppression of modal or generic boundaries, as mentioned earlier.*

De comum acordo, Heinz Hofmann (2005, p. 3), em *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*, argumenta que

[...] é verdade que a crítica literária antiga não desenvolveu nenhuma *teoria* do romance e que o gênero é simplesmente negligenciado nos tratados de poética e retórica; como consequência, nem em grego nem em latim cunhou-se um termo específico para esse gênero, apesar da existência de muitos textos que os críticos modernos atribuem a esse gênero.¹⁵

Entretanto, na obra *The Search for the Ancient Novel*, James Tatum (1994) menciona que, muito embora não houvesse investigações específicas sobre o romance em si, um leitor da Antiguidade poderia reconhecer e diferenciar as narrativas que compunham esse corpus, em razão de elementos característicos tais como a própria ficcionalidade inerente ao texto e a manifestação da sensualidade, não presentes evidentemente em outros gêneros textuais, por exemplo como um tratado científico.

Em relação à segunda problemática, ou seja, a utilização da nomenclatura romance para classificar as obras ficcionais em prosa da Antiguidade, Pinheiro (2014) esclarece que

É evidente que, se usarmos o termo *romance* como ponto de partida para definir esse gênero específico, temos que aceitar que o gênero começou por volta de meados do século XII com os chamados romances de corte. Alguns historiadores da literatura são mais radicais e determinam que o surgimento do novo gênero se deu no século XVII com o *Dom Quixote*, de Cervantes.¹⁶ (PINHEIRO, 2014, p. 203).

Por sua vez, Albrecht (1997, p. 1205) entende que

A antiguidade clássica não desenvolveu nenhuma teoria do romance propriamente dito. O termo *romance* se origina na Idade Média e denota (na França) versos mais longos ou narrativas em prosa escritas na escrita vernacular. O termo *romance* (italiano: *novella*) foi introduzido por Boccaccio para denotar histórias curtas, novas e inéditas. Os classicistas modernos usam os termos *novel* ou *romance* para uma narrativa ficcional mais longa em prosa.¹⁷

¹⁵ [...] it is true that ancient literary criticism developed no 'theory' of the novel and that the genre is simply neglected in the treatises on poetics and rhetorics; as a consequence neither in Greek nor in Latin was a specific term coined for that genre in spite of the existence of quite a few texts which modern critics assign to that genre.

¹⁶ It is self-evident that if we use the term "novel" as a starting point to define this particular genre, we have to accept that the genre started around the middle of the twelfth century with the so-called courtly novels. Some historians of literature are more extreme and determine that the emergence of the new genre took place in the seventeenth century with Cervantes' *Don Quixote*.

¹⁷ Classical antiquity did not develop any theory of the novel proper. The term 'romance' originates in the Middle Ages and denotes (in France) longer verse or prose narratives written in the romance vernacular. The term, 'novel' (Italian: *novella*) was introduced by Boccaccio to denote short, new, and unheard-of stories. Modern classicists use the terms 'novel' or 'romance' for longer fictional narrative in prose.

Tatum (1994), que vai mais longe em suas investigações acerca dessa nomenclatura e sua utilização pela crítica literária, indica tanto um processo de descoloração semântica do termo *romance*, significando *novus* que fora empregado em campos distintos do conhecimento como o da agricultura e da justiça até chegar na literatura quanto seu processo de transformação interlinguístico, desde *novella*, em latim, *nouvelle*, em francês, até *novel*, em inglês.

Todavia, não importa para qual lado se apontem as pesquisas sobre a aplicação de *romance* como nome classificatório para determinadas produções literárias: parece que esse termo sempre teve uma significação rebaixada, pois

O termo *romance* contém, também, como sabemos, uma formulação negativa, tendo servido, na Idade Média, para designar narrativas em verso e mais tarde também em prosa, escritas em língua vulgar, por oposição às obras escritas em latim. Esta indefinição é visível não só na formulação genérica do conceito, mas ainda na variedade taxinômica das suas numerosas realizações: *romance picaresco*, *romance de ação*, *romance de cavalaria* [...]. (PINHEIRO, 2005, p. 13).

Embora muitas alegações possam ainda ser discutidas, pois parte dos pesquisadores ainda é abertamente contrária à utilização do significante *romance*, como aponta Jacyntho José Lins Brandão (2005) em *A invenção do romance*, o fato é que, segundo Pinheiro (2014), essa dominação foi somente aceita como terminologia corrente para retratar e classificar as produções ficcionais antigas em prosa a partir de 1976, com a realização de um congresso internacional que celebrava, então, os 100 anos de *Der Griechische Roman*, de Erwin Rhode.

Relativamente ao *romance grego antigo*, reconhece-se um conjunto de narrativas principais, compreendido pela crítica como o *cópus ideal*, nomeadamente os *Big Five*, segundo Antonio M. SCARCELLA (1996)¹⁸, além de um conjunto de narrativas marginais, entendidas como obras que não seguem determinadas características manifestas naquele primeiro grupo. Sobre essa divisão tradicional das narrativas romanescas, Hofmann (2005, p. 1) detalha que

Na literatura grega, temos o *cópus compacto* dos cinco romances de amor *ideais* existentes de Cáriton de Afrodísias, Xenofonte de Éfeso, Aquiles Tácio, Longo e Heliodoro. Além disso, conhecemos muitos romances cujos fragmentos estão preservados em papiro e que nos permitem ter pelo menos uma ideia aproximada de seu conteúdo; esse conhecimento é apoiado por alguns mosaicos datados dos séculos II e III d.C. e que mostram cenas de dois romances gregos perdidos. Finalmente, temos uma série de textos existentes e em fragmentos que não pertencem ao tipo de *romance de amor 'ideal'*, mas que contêm várias histórias de aventura e narrativas

¹⁸ *The Social and Economic Structures in the Ancient Novels.*

ficcionais comparáveis e estão sendo incluídos no gênero do romance onde eles formam o grupo dos chamados 'novelas marginais' [...]¹⁹.

Os títulos das narrativas ideais mencionadas pelo estudioso são respectivamente e em ordem supostamente cronológica, em língua portuguesa **(i) Quéreas e Calíroe**, **(ii) As efesíacas**, **(iii) Leucipe e Clitofonte**, **(iv) Dáfnis e Cloé** e **(v) As etiópicas**.

Dentre as particularidades que possibilitam agrupar essas narrativas do conjunto principal, Sophie Lalanne (2014, p. 473)²⁰ destaca suas referências sociopolíticas, mencionando que “os romances gregos oferecem um campo notável de observação: qualidades e habilidades são criadas para traçar um retrato preciso da aristocracia grega, para construir um modelo [social e cultural] para todos os gregos, e mesmo não gregos, em um mundo onde a cultura grega ainda é predominante”.²¹

Por sua vez, Whitmarsh (2008, p. 208) salienta que

Os críticos muitas vezes defendem a unidade do gênero usando o conceito de romance *ideal*: os cinco principais textos gregos se concentram no amor duradouro de um jovem casal heterossexual através de uma série de tribulações; eles são unidos em conclusão, aparentemente para viver felizes para sempre. Todos eles se passam em um passado distante (ou pelo menos em um cenário historicamente indeterminado que pode ser o passado). Contra esse pano de fundo, os textos não ideais podem ser lidos como alterações deliberadas da norma.²²

Comungando de opinião semelhante, Pinheiro (2005, p. 22) destaca que

[...] é possível assinalar uma série de *topoi* que caracterizam o gênero: uma intriga complicada, que se desentranha em aventuras de toda a espécie (viagens, tempestades, raptos, naufrágios), tentativas de suicídio, mortes aparentes e divindades adversas [...] que, no fim, encaminham a ação para um final feliz.

¹⁹ In Greek literature we have the tight corpus of the five extant 'ideal' love romances by Chariton, Xenophon of Ephesus, Achilles Tatius, Longus, and Heliodorus. Moreover we know of quite a few novels whose fragments are preserved on papyrus and which allow us to get at least a rough idea of their contents; this knowledge is supported by some mosaics dating from the second and third centuries AD and showing scenes from two lost Greek novels. Finally we have a number of texts both extant and in fragments which do not belong to the type of the 'ideal' love romance but which contain various adventure stories and comparable fictional narratives and are being subsumed under the genre of the novel where they form the group of the so-called 'fringe novels'.

²⁰ Education as Construction of Gender Roles in the Greek Novels.

²¹ The Greek novels offer a remarkable field of observation: qualities and abilities are set up in order to draw an accurate portrait of Greek aristocracy, to build a model for all Greeks, and even non-Greeks, in a world where Greek culture is still predominant.

²² Critics often argue for the unity of the genre using the concept of the 'ideal' novel: the five major Greek texts all focus upon the enduring love of a young heterosexual couple through a series of tribulations; they are united in conclusion, apparently to live happily ever after.¹⁴ They are all set in the distant past (or at least a historically indeterminate setting that might be the past). Against this backdrop, the 'non-ideal' texts can be read as deliberate perversions of the norm.

Muito embora Brandão (2005, p. 79) considere que o romance grego não teve uma origem enquanto gênero textual, pois “num certo sentido, o romance grego é algo de que não se pode negar a existência [...] mas essa própria existência se procura negar sub-repticiamente enquanto se lhe negam as qualidades do clássico”, o pesquisador aponta que seus hipotextos foram obras provenientes do oriente, que foram assimiladas e reorganizadas em Atenas.

Ademais, e apesar de ressaltar a limitação de todo tipo de categorizações, Brandão (2005) aponta que o romance grego é constituído por dois elementos principais, quais sejam, o *erotiká* (amor), entendido não só como conteúdo, mas também como estrutura, pois é o amor que motiva as ações das personagens, movimentando as tramas em si, e *parádoxa* (narrativas extraordinárias nas quais podemos averiguar a temática das viagens); assunto não exclusivo do romance uma vez que já era manifestado em produções precedentes de outros gêneros e culturas, como o *Gilgamesh* dos povos mesopotâmicos.

Embora tenha elencados esses elementos como os principais, Brandão (2005) também destaca o papel significativo da *Týkhe*, entendida como a Fortuna pelos romanos, mencionando que é um elemento literário que distingue verticalmente o romance da epopeia, pois neste temos a vontade dos deuses que faz avançar a trama, exercendo seus gostos e desgostos contra os seres humanos, enquanto naquele temos a casualidade, mediada pela *Týkhe*, que provoca os sofrimentos e anseios na humanidade. Portanto, para o investigador, “[...] a *Týkhe* não é uma função aleatória nos romances gregos, mas antes o elemento que permite os movimentos calculados e refletidos das personagens enverede por itinerários surpreendentes” (BRANDÃO, 2005, p 225).

Em relação à terceira problemática, Pinheiro (2014) considera a dificuldade de reconhecer e selecionar quais produções em prosa da Antiguidade poderiam ser reconhecidas como romance e se “[...] existe um corpus com uma série de traços comuns que podem ser classificados como pertencentes a um mesmo gênero”²³ (PINHEIRO, 2014, p. 204), pois “[...] os diferentes gêneros são meras abreviações que elencam um conjunto de obras que compartilham características comuns, tendo como referente a coleção de objetos selecionados e descritos por meio de análise.”²⁴ (PINHEIRO, 2014, p. 203).

Ademais, a estudiosa problematiza a questão do romance em si, mencionando que

Que lei universal se aplica a um conjunto de obras literárias que faz com que um ato de criação individual, supostamente único em si mesmo, desenvolva características recorrentes e iterativas que, quando mescladas, formam um padrão que compõe um gênero particular e é simultaneamente localizado no início (porque uma obra de

²³ [...] there is a corpus with a series of common features that can be classified as belonging to one and the same “genre.”

²⁴ [...] the different genres are mere abbreviations that list a set of works that share common features, their referent being the collection of objects selected and described by means of analysis.

sucesso é imediatamente usada como modelo e, portanto, contribui para um determinado tipo literário) e fim (porque nenhum esquema teórico precede obras literárias inexistentes) desse processo criativo [...].²⁵ (PINHEIRO, 2014, p. 201)

Por sua vez, em *Questões de Literatura e Estética*, Mikhail Bakhtin (1988) tanto investigou sobre as propriedades do gênero romance, menciona que

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas. (BAKHTIN, 1988, p. 397).

Uma vez que discutimos os pontos principais, segundo Pinheiro (2014), para a análise do romance antigo, evidenciando, portanto, suas complexidades características intrínsecas passemos agora a discutir brevemente sobre o estatuto do leitor do romance grego, pois era ele a razão pela qual as narrativas foram elaboradas, isto é, os autores escreviam porque queriam ser lidos, naturalmente.

De modo geral, o campo de investigação acerca do leitor antigo é bastante conflitante também, que não apresenta soluções e interpretações aceitas de modo unânime. Segundo Ewen Bowie (1994, p. 435)²⁶, “[...] os argumentos sobre os pretendidos e os reais leitores mais convergem do que discordam; o que pode contar como evidência para tanto os pretendidos quanto os reais é exíguo; e a maioria dos argumentos que suportam um lado pode ser aplicado para todos”.²⁷

No entender de Richard Hunter (2008)²⁸, os estudiosos do mundo antigo muito se perguntavam quem leria o romance, isto é, para quem essas obras seriam direcionadas, seu verdadeiro público alvo. Buscando refletir sobre a questão, o pesquisador pontua que

O romance antigo — em todas as suas manifestações — surgiu pela primeira vez em um período de aumento dos níveis e uso da alfabetização e uma disponibilidade cada vez maior de livros; era, apesar das grandes contribuições que a épica, o drama e a historiografia (para não ir mais longe) lhe deram, essencialmente uma nova forma, e tal novidade naturalmente traz consigo questões de leitores e do contexto cultural

²⁵ What universal law applies to a set of literary works that causes an individual act of creation, supposedly unique in and of itself, to develop recurrent and iterative features which, when blended together, form a pattern that makes up a particular genre and is simultaneously located at the beginning (because a successful work is immediately used as a model and thus contributes to a particular literary type) and end (because no theoretical scheme precedes non-existing literary works) of that creative process [...].

²⁶ *The Readership of Greek Novel in the Ancient World*.

²⁷ [...] the arguments about intended and actual readership, more converge than conflict; what might count as evidence for either the intended or the actual readership of any one novel is exiguous; and most arguments that hold for one are applicable to all or many.

²⁸ *Ancient readers*.

desses leitores. Além disso, o fato de que os romances, em parte porque não foram abençoados com uma herança *clássica*, não entraram nos currículos educacionais antes do período bizantino torna esse contexto tanto problemático quanto interessante. Os padrões de circulação e recepção da literatura antiga sobre a qual mais conhecemos foram amplamente determinados pelos fenômenos parcialmente complementares do gosto da elite e da escolha acadêmica, o conservadorismo inerente aos currículos escolares e as forças comerciais do mercado livreiro; uma forma literária que, pelo menos até certa medida, floresceu independentemente desses fatores assume um significado potencialmente grande para o que ela pode nos dizer sobre a sociedade antiga.²⁹ (HUNTER, 2008, p. 261-262).

Por um lado, como aponta o estudioso, estudos contemporâneos refletem justamente sobre esse provável público leitor dos romances na Antiguidade, alargando consideravelmente o escopo originalmente estipulado, isto é, que esse tipo de leitura não seria apreciado pelas elites ou não teria apelo a não ser entre determinadas camadas do público feminino. Por outro lado, Hunter (2008) lembra-nos da diversidade dos tipos dos textos que sobreviveram até nós, o que dificultaria a hipótese de indicar perfis generalizantes de leitores dessas narrativas em prosa.

Já para Brandão (2005, p. 172), que busca definir a questão, o romance “[...] busca um leitor capaz não só de perceber seu caráter, mas sobretudo de fruí-lo, pois grande parte dos efeitos que pretende depende disso. Ora, nesse sentido, admite uma ampla possibilidade de recepção [...]”.

Outro ponto importante a ser refletido, embora sucintamente, é o da recepção e herança culturais dessas narrativas. De acordo com Gerald Sandy; Stephen Harrison (2008, p. 299-300)³⁰,

Os romances antigos tiveram um impacto praticamente imensurável no desenvolvimento da prosa de ficção na Europa e na América do Norte. A história é ainda mais complexa na medida em que a recepção de textos antigos envolve não apenas *ecoar* ou reconhecer a influência, mas fundamentalmente retrabalhar e se apropriar para múltiplos propósitos ideológicos e culturais.³¹

Neste panorâmico estudo sobre o romance grego, refletimos acerca de pontos problemáticos para sua compreensão, discorrendo sobre o gênero textual, a revisitação crítica contemporânea dos

²⁹ *The ancient novel – in all its manifestations – first arose in a period of increased levels of and use of literacy and an ever-widening availability of books; it was, despite the major contributions that epic, drama, and historiography (to go no further) made to it, essentially a new form, and such ‘novelty’ naturally brings with it questions of readership and the cultural context of those readers. Moreover, the fact that the novels, partly because they were not blessed with a ‘classical’ heritage, did not enter educational curricula before the Byzantine period makes that context both problematic and interesting. The patterns of circulation and reception of the ancient literature about which we know most were largely determined by the partly complementary phenomena of elite taste and scholarly choice, the inherent conservatism of school curricula, and the market-forces of the book-trade; a literary form that, to some extent at least, flourished independently of these factors assumes potentially great significance for what it might tell us of ancient society.*

³⁰ *Novels ancient and modern.*

³¹ *The ancient novels have had a practically immeasurable impact on the development of prose fiction in Europe and North America. The story is even more complex in that the reception of ancient texts involves not simply ‘echoing’ or acknowledging influence, but fundamentally reworking and appropriating for multiple ideological and cultural purposes.*

romances antigos, a classificação teórica na Antiguidade, a *pseudoutilização* do termo romance, a fluidez característica do gênero romanesco, os elementos basilares como *erotiká*, *parádoxa* e *Týkhe*, o público leitor antigo e a influência dessas obras para o ocidente.

1.2. ROMANCE ANTIGO ROMANO

De modo geral, a produção literária antiga romana parece dever parte de seu êxito à escrita literária realizada antes pelos gregos, cuja atividade não só fora mais variada, pelo menos é o que sugerem as evidências remanescentes daquele momento histórico, mas também fora elaborada por um período de tempo relativamente maior. Sobre esse interesse romano na produção helênica em particular, Hofmann (2005, p. 2) esclarece que

Muito cedo, na segunda metade do século III a.C., os autores romanos se voltaram para a literatura grega, que consideravam superior tanto formal quanto esteticamente às formas literárias de sua Itália natal, e tentaram traduzir e adaptar os gêneros gregos à língua latina. As comédias de Plauto e Terêncio, os poemas e tragédias de Ênio e outros escritores romanos primitivos são a prova da dependência do sistema de gêneros literários romanos dos modelos gregos: mesmo a primeira obra da literatura romana, a *Odusia* de Lívio Andrônico, foi uma tradução abreviada de *Odisseia*, de Homero.³²

Para Zelia de Almeida Cardoso (2011), em *A Literatura Latina*, a vitória de Roma contra Tarento foi a virada decisiva para o princípio desse fenômeno por meio do qual o intercâmbio sociocultural entre essas cidades-estados se desenrolou propriamente. Ainda de acordo com a estudiosa, o ápice da tradição literária romana ocorreu no século I a.C., quando a língua e a literatura latinas se constituíram formalmente, surgindo então os primeiros grandes autores de Roma.

Embora seja importante destacarmos esse *ponto de partida*, por assim dizer, de toda a produção artística romana, compreendendo que suas origens foram alicerçadas em extensas bases helênicas, isto é, em um movimento *continuum* bem singular e característico da literatura como um todo, isto é, os romanos retomando diretamente os gregos que, por sua vez, retomaram os povos do oriente e os egípcios, em um eterno processo de fazer artístico, não podemos nos esquecer de que evidentemente a ocupação de selecionar e categorizar registros e documentos históricos provenientes

³² Very early, in the second half of the third century BC, Roman authors turned to Greek literature, which they considered superior both formally and aesthetically to the literary forms of their native Italy, and tried to translate and adapt Greek genres to the Latin language. The comedies of Plautus and Terence, the poems and tragedies of Ennius and other early Roman writers are proof of the dependence of the system of Roman literary genres from Greek models: even the first work of Roman literature, the *Odusia* of Livius Andronicus, was an abbreviated translation of Homer's *Odyssey*.

da Antiguidade não ocorre de maneira precisa e tranquila, pois ruídos interpretativos não devem ser desconsiderados. Albrecht (1997, p. 1), quando reflete sobre essa dificuldade recorrente da atividade dos pesquisadores, constata que

A datação de muitos autores, mesmo de conjuntos de autores, é questionável, e as biografias da maioria deles são pouco conhecidas. Para reconstruir um pano de fundo histórico, contra o qual a literatura pode ser medida, muitas vezes devemos nos voltar para a própria literatura. Como resultado, o perigo do argumento circular está sempre presente.³³

Muito embora algumas ressalvas e certas convenções acadêmicas precisam ser apontadas em razão das evidentes lacunas existentes no interior do processo investigativo sobre os autores clássicos, essas peculiaridades não diminuíram a excelência dos trabalhos que chegaram até nós tampouco afetaram a satisfação de leitores, iniciados ou não, em seu contato com a manifestação artística romana. De fato, essa produção floresceu e prosperou, propagando-se e tornando-se referência para demais tradições literárias.

Dentre os fatores que proporcionaram a conservação e transmissão dessa arte, podem ser apontados os trabalhos realizados em instituições formais de instrução, seja o secular como o da escola, ou seja, com seus ensinamentos sobre a retórica que compilavam e analisavam justamente os modelos dos clássicos, seja o religioso como o da Igreja, isto é com a divulgação da tradução da Bíblia em latim.

Ademais, como bem cita Albrecht (1997, p. 7-8), a literatura contou com a contribuição efetiva do patronato, destacando que

As atitudes de políticos e patronos podem fazer avançar ou esconder a literatura. Os magistrados republicanos faziam festas públicas, incentivando assim a produção de comédias e tragédias. Augusto fez a escolha certa com Mecenas, assim como Mecenas com Virgílio e Horácio. De fato, podemos atribuir a preservação da *Eneida* à intervenção pessoal do *princeps*.

[...]

A generosidade privada por parte da aristocracia foi uma importante forma de mecenasato durante todo o curso da história romana. Nos tempos republicanos era indistinguível do apoio público: os cargos eram ocupados por aristocratas que, na organização de jogos, por exemplo, colocavam à disposição do público até seus meios privados.³⁴

³³ *The dating of many authors, even of sets of authors, is questionable, and the biographies of most of them are scarcely known. To reconstruct an historical background, against which literature might be measured, we must often turn to the literature itself. As a result, the danger of circular argument is ever present.*

³⁴ *The attitudes of politicians and patrons may either advance or hinder literature. Republican magistrates put on public celebrations, thereby encouraging the production of comedies and tragedies. Augustus made the right choice with aecenas, as did Maecenas with Virgil and Horace. Indeed, we may owe the preservation of the Aeneid to the personal intervention of the princeps.*

[...]

Ainda que tenha elencado brevemente os agentes que possibilitaram um suporte para a organização da literatura romana como um todo, Albrecht (1997) enfatiza que os primeiros passos, ou melhor dizendo, os primeiros escritos em papiros devem ter sido feitos de maneira cautelosa mediante à complexidade exigida pela tarefa, uma vez que

Os pioneiros da literatura romana eram intermediários culturais e, portanto, não podiam se especializar em um determinado gênero. Somente com o passar do tempo eles aprenderiam a fazer de sua universalidade forçada uma virtude. A princípio, o que é tipologicamente *cedo* e *tardio* apareceu simultaneamente: o mito homérico com sua racionalização no estilo de Evêmero; A tragédia de Ésquilo junto com a comédia de Menandro. Na Grécia, a epopeia, a lírica e o drama desenvolveram-se respectivamente dentro de um quadro temporal, espacial e social definido. Em Roma, em contraste, os gêneros literários foram separados de sua relevância original com a vida real, com a consequência de que um escritor não podia confiar em uma conexão geralmente aceita entre conteúdo e forma, mas tinha que estabelecê-la sempre de novo. O estilo genérico não era mais determinado pelas expectativas do leitor. Era uma forma artificial, quase exclusivamente imposta por modelos e teorias literárias. Mesmo a diferenciação linguística e estilística dos gêneros tornou-se um produto do julgamento artístico individual.³⁵

Se tratamos até aqui da produção literária romana de modo geral, passemos agora então para a análise do romance antigo romano composto convencionalmente por somente três narrativas [para além dos textos reconhecidos como *marginais*], a saber, o *Satíricon*, de Petrônio, escrito no século I d.C., *O asno de ouro*, de Apuleio, do século II, e *História do rei Apolônio de Tiro*, de autoria desconhecida, elaborado em algum momento entre os séculos III e VI. Dessas narrativas, podemos realizar algumas problematizações.

Em primeiro lugar, na opinião de Hofmann (2005), o *Satíricon* parece ser uma adaptação paródica de duas produções helenísticas, quais sejam, *Feniciacas*, de Loliano, e *Iolaus*, cuja autoria desconhecemos. Já *O asno de ouro* parece remeter a dois romances gregos; *Lúcio ou o asno*, que durante certo tempo foi creditado a Luciano de Samósata, embora pesquisas mais recentes confirmem

Private generosity on the part of the aristocracy was an important form of patronage during the whole course of Roman history. In Republican times it was indistinguishable from public support: offices were held by aristocrats who, in organizing games, for example, placed even their private means at public disposal.

³⁵ *The pioneers of Roman literature were cultural intermediaries, and therefore not allowed to specialize in a given genre. Only in the course of time would they learn to make a virtue of their enforced universality. At first what is typologically 'early' and 'late' appeared simultaneously: Homeric myth along with its rationalization in the style of Euhemerus; Aeschylean tragedy along with Menandrian comedy. In Greece, epic, lyric and drama developed respectively within a definite temporal, spatial and social framework. In Rome, by contrast, the literary genres were separated from their original relevance to life with the consequence that a writer could not rely on a generally accepted connection between content and form, but had to establish it himself every time anew. The generic style was no longer determined by the expectations of the reader. It was a shape that was artificial, almost exclusively imposed by models and literary theories. Even the linguistic and stylistic differentiation of the genres became a product of individual artistic judgment.*

que ele não fora seu verdadeiro autor, e *Onos*, uma versão aparentemente mais antiga e mais longa do que Lúcio ou o asno e o romance petroniano propriamente. Finalmente, Hofmann (2005) entende que *História do rei Apolônio de Tiro* também seria um hipertexto³⁶ de uma produção grega, como estudiosos têm especulado há tempos, embora registros físicos desse hipotexto não tenham sobrevivido até os dias atuais.

Em segundo lugar, o próprio conjunto de narrativas antigas em si, sua limitada quantidade de obras narrativas tem chamado a atenção dos especialistas. De acordo com Hofmann (2005, p. 1),

Na literatura latina só conhecemos três romances propriamente ditos: o *Satíricon*, de Petrônio, *O asno de ouro*, de Apuleio, e *História do rei Apolônio de Tiro*. Também sabemos de outro texto de Apuleio que presumivelmente era um romance intitulado *Hermagoras* e do qual são transmitidas algumas citações. Em razão das circunstâncias climáticas e geológicas, a maior parte dos papiros antigos foi preservada e encontrada no Egito, que pertencia à parte de língua grega do Império Romano, de modo que, com poucas exceções, todos os papiros contêm textos gregos. Mesmo os papiros carbonizados na *Villa dei papiri* em Herculano, durante a erupção do Monte Vesúvio em 79 d.C., são quase exclusivamente gregos, testemunhando o interesse do proprietário da *villa* pela filosofia grega — principalmente epicurista.³⁷

Entretanto, embora a crítica de maneira geral tenha destacado durante muito tempo essas três narrativas como as únicas pertencentes ao cânone romanescos, estudos mais recentes apontam um possível alargamento do escopo do romance, reconhecendo outras produções textuais como pertencentes a esse gênero; os chamados *fringe novels*, de acordo com Niklas Holzberg (1995) em *The Ancient Novel: an introduction*. Como o próprio Hofmann (2005, p. 1) cita,

[...] existem alguns textos que pertencem ao grupo dos 'romances marginais' — as narrativas troianas de Díctis Cretense e Dares Frígio e as versões latinas do Romance de Alexandre — e há um grande número de Vidas de Santos e Atos Apócrifos de Apóstolos que podem, como seus homólogos gregos, ser considerados como ficção hagiográfica escrita principalmente para fins de entretenimento e edificação de um público cristão.³⁸ (HOFMANN, 2005, p. 1).

³⁶ De maneira sucinta, podemos entender o termo hipotexto como um material textual precedente que seria a influência ou a fonte de uma produção textual posterior, sendo daquela primeira seu hipertexto.

³⁷ In Latin literature we only know three novels proper: Petronius' *Satyricon*, Apuleius' *Metamorphoses*, and the *Historia Apollonii regis Tyri*. We also know of another text by Apuleius which presumably was a novel entitled *Hermagoras* and from which a few quotations are transmitted.⁴ But we do not have a single Latin papyrus with fragments from a Latin novel: this is mainly because, thanks to the favourable climatic and geological circumstances, the bulk of ancient papyri was preserved and found in Egypt which belonged to the Greek-speaking part of the Roman Empire so that with a few exceptions all papyri contain Greek texts. Even the papyri carbonized in the *Villa dei papiri* in Herculaneum during the eruption of Mt Vesuvius in AD 79 are almost exclusively Greek, testifying the interest of the owner of the villa in Greek — mainly Epicurean — philosophy.

³⁸ [...] there are some texts which belong to the group of 'fringe novels' — the Trojan narratives by Dictys and Dares and the Latin versions of the Alexander Romance — and there are quite a number of Lives of Saints and Apocryphal Acts of Apostles which may, as their Greek counterparts, be considered as hagiographic fiction mainly written for the purpose of entertainment and edification of a Christian audience.

Em terceiro lugar, destacamos a concepção estética e cultural proporcionada por essas narrativas.

Por um lado, P. G. Walsh (1995), em sua obra *The Roman Novel*, entende que não surpreende o fato de que foram os romanos os responsáveis por inaugurar a ficção em prosa séria no período clássico, pois não só os gregos não a consideravam um gênero *sério*, ou seja, que pudesse transmitir assuntos filosóficos ou históricos, digna de ser produzida por autores de prestígio, mas também os exigentes leitores do período achariam mais interessante e prefeririam ler sobre a ficção satírica a ler romances sentimentais.

Por outro lado, Walsh (1995) destaca também o resistente preconceito social e estético em torno dessas produções romanescas durante aquele período histórico, pois o romance cômico, isto é, como eram entendidas as produções romanas, era indicado como uma leitura relaxante e prazerosa, isto é, uma leitura que, em si, não teria a capacidade de proporcionar e desenvolver consistentes valores, dentre outros, culturais, sociais, filosóficos e políticos a seus leitores.

De todo modo, Walsh (1995, p. 4), por fim, esclarece que os romancistas romanos contribuíram intensamente para a quebra de paradigmas e a valorização do gênero como um todo, uma que vez

Petrônio e Apuleio, de diferentes maneiras, introduzem importantes inovações a esse programa para o romance cômico. Petrônio se propõe deliberadamente a criar uma síntese da ficção satírica grega e da caracterização satírica romana; embutido nas aventuras sensacionais do anti-herói grego é uma série de vinhetas dos tipos que ele encontra. Esse padrão já é um lugar-comum na ficção de Petrônio, Luciano e Apuleio cerca de mil e quinhentos anos antes de ser *inventado* (segundo alguns críticos modernos) no primeiro romance picaresco espanhol *Lazarillo de Tormes*. Apuleio tenta um tipo diferente de síntese, introduzindo no romance cômico alguns temas característicos do romance sério ou ideal de maneira romantizante e com propósitos edificantes; nesse sentido, ele antecipa a fecunda fusão de Cervantes entre o romance de cavalaria e o romance picaresco.³⁹

Continuando em suas análises, por meio de um cotejamento maior entre os textos de Petrônio e de Apuleio, o estudioso destaca que

³⁹ *Petronius and Apuleius in differing ways introduce importante innovations to this programma for the comic romance. Petronius sets out deliberately to create a synthesis of Greek satirical fiction and Roman satirical characterisaition; built into the sensational adventures of the Greek anti-hero is a series of vignettes of the types whom he encounters. This pattern is already a commonplace in the fiction of Petronius, Lucian and Apuleius some fifteen hundred years before it is 'invented' (according to some modern critics) in the first Spanish picaresque novel Lazarillo de Tormes. Apuleius attempts a different kind of synthesis, by introducing into the comic romance some characteristic themes of the serious or ideal romance in a romanticising way and for an edifying purpose; in this sense he anticipates Cervantes' fruitful fusion of the romance of chivalry and the picaresque novel.*

O *Satíricon* e *O asno de ouro*, por outro lado, embora defiram consideravelmente em tema e tom, mostram afinidades básicas. Ambos podem ser vistos como relacionados à ficção satírica grega moldada em parte pela tradição milesiana inaugurada por Aristides, e também aos temas fictícios da sátira menipeia; mas ambos são dotados de um sabor autenticamente romano. Ambos os autores apresentam os seus contos numa textura literária em que são frequentes as reminiscências da poesia grega e romana e a paródia constante das convenções e estilos dos vários gêneros de prosa. Além disso, os dois romances têm uma similaridade de estrutura ainda mais impressionante porque nenhum romance cômico similarmente extenso sobreviveu em grego; essa forma narrativa prolongada e episódica, na qual se inserem novelas apropriadas e reflexões educadas sobre a vida e a literatura, justifica a afirmação de que os romanos, e não os espanhóis, que inventaram o romance picaresco em torno das viagens e aventuras de um anti-herói.⁴⁰ (WALSH, 1995, p. 1-2).

De comum acordo sobre o caráter revolucionário das produções de Petrônio e Apuleio está Whitmarsh (2008, p. 4-5), que menciona que

Os romances romanos também foram considerados como pressupondo — e subvertendo — a norma genérica do romance ideal. [...] o *Satíricon*, de Petrônio, tem sido muitas vezes lido como espirituosamente minando a ideologia romântica da versão grega, substituindo pederastas masculinos vorazes (ou seja, amantes de meninos) por ingênuos heterossexuais, desejo de amor e *realismo* cotidiano e contemporâneo para o aparente classicismo. [...] *O asno de ouro*, de Apuleio é, à primeira vista, um tipo diferente de trabalho: muito explicitamente uma retomada a um original grego (uma história grega, *fabulam Graecanicam*), mas focada na história do burro e não no romance ideal. As narrativas de burros parecem ter circulado em várias formas gregas. [...] A versão de Apuleio, então, é uma versão sofisticada, repleta de extravagância literária e misturada com um relato platônico da conversão ao culto de Ísis, de um conto obscuro que circulou pelo mundo grego em múltiplas formas.⁴¹

Por sua vez, em *Inventing the Novel: Bakhtin and Petronius face to face*, R. Bracht Branham (2019, p. 107) reflete sobre um procedimento literário particular e inovador de Petrônio, que quebrou

⁴⁰ *The Satyricon and the Metamorphoses, on the other hand, though differing considerably in theme and tone, show basic affinities. Both can be seen to be related to the Greek satirical fiction shaped partly by the Milesian tradition inaugurated by Aristides, and also the fictitious themes in Menippean satire; yet both are endowed with an authentically Roman flavour. Both authors present their tales in a literary texture in which there are frequent reminiscences of Greek and Roman poetry and constant parody of the conventions and styles of the various prose-genres. Moreover, the two romances have a similarity of structure all the more striking because no similarly extended comic romances survive in Greek; this protracted, episodic narrative-form, into which are inserted apposite novelle and mannered reflexions on life and literature, justifies the claim that the Romans rather than the Spaniards invented the picaresque novel around the travels and adventures of an antihero.*

⁴¹ *The Roman Roman novels too have been held to presuppose – and subvert – the generic norm of the ideal romance. [...] Petronius' Satyricon has often been read as wittily undermining the romantic ideology of the Greek version, substituting rapacious male pederasts (i.e. boy-lovers) for heterosexual naïfs, lust for love, and quotidian, contemporary 'realism' for sepia-tinged classicism. [...] Apuleius' Metamorphoses is at first sight a different kind of work: quite explicitly a take on a Greek original ('a Greekish story', *fabulam Graecanicam*, 1.1), but on the Ass story rather than the ideal romance. Ass narratives seem to have circulated in a number of Greek forms. [...] Apuleius' version, then, is a sophisticated version, packed with literary flamboyance and blended with a Platonising account of conversion to the cult of Isis, of a scurrilous tale that circulated around the Greek world in multiple forms.*

paradigmas literários e que teria influenciado inclusive todos os demais autores do romance. De acordo com o pesquisador,

A diferença entre o estilo narrativo épico tradicional e o do romance é vista mais claramente na decisão de Petronio de fazer de seu narrador autoral uma personagem da história. Isso é muito diferente de deixar uma personagem falar longamente e, assim, tornar-se um narrador exatamente no mesmo estilo e linguagem usados pelo próprio poeta, como Homero faz com Odisseu. O que Petronio fez equivaleria a substituir o narrador autoral, Homero, por um narrador-personagem, algo não feito na epopeia ou em qualquer exemplo de ficção que conhecemos. Esta foi uma inovação radical e produziu “um salto quântico” no realismo e imediatismo de toda a narrativa. Mesmo a *diegesis* (narrativa) é agora um ato de *mimesis*: mais precisamente, a fala de uma personagem é “uma *mimesis* de um ato de *diegesis*, *diegesis* em um segundo afastamento”; conseqüentemente, a relação entre a fala do narrador e a de suas personagens foi profundamente alterada. Eles estão agora no mesmo mundo ficcional, ao contrário de um narrador autoral que paira como um deus sobre suas personagens e seu mundo, ou um cantor épico que relembra um passado heroico.

[...]

Uma vez que a fala das personagens não é assimilada ao estilo de um narrador autoral, como na épica ou no romance, pode-se registrar a variedade e a individualidade da fala. O caminho está aberto para o romancista representar um discurso que difere não apenas do seu, mas do repertório literário reinante e, assim, confrontar os gêneros de fala convencionalmente literários, contemporâneos e clássicos (...).⁴²

Em *Oxford Readings in The Roman Novel*, Stephen J. Harrison (1999) também reflete sobre a criatividade estética alcançada por Petronio, cuja decisão possibilitou colocar a voz narrativa como um meio de expressão pessoal de uma personagem participativa na trama principal, dentre outras características. Nesse sentido, acordo com o pesquisador,

Tanto o *Satíricon* quanto *O asno de ouro* são longas narrativas ficcionais latinas em cenários de realismo de vida baixa da época imperial romana, e mostram técnicas narrativas semelhantes, combinando narração principal em primeira pessoa (homodiegese) com extensos contos inseridos. e texturas literárias semelhantes,

⁴² The difference between the traditional epic style of narrative and that of the novel is seen most clearly in Petronius's decision to make his authorial narrator a character in the story. This is very different from letting a character speak at length and thereby become a narrator in exactly the same style and language used by the poet himself, as Homer does with Odysseus. What Petronius has done would be the equivalent of replacing the authorial narrator, Homer, with a character-narrator, something not done in epic or in any example of fiction known to us. This was a radical innovation and produced “a quantumleap” in the realism and immediacy of the entire narrative. Even the *diēgēsis* (narrative) is now an act of *mimēsis*: more precisely, the speech of a character is “a *mimesis* of an act of *diegesis*, *diegesis* at a second remove”; consequently, the relation between the speech of the narrator and that of his characters has been profoundly altered. They are now in the same fictional world, unlike an authorial narrator who hovers godlike over his characters and their world, or an epic singer who looks back to an heroic past.

[...]

Since the speech of the characters is not assimilated to the style of an authorial narrator, as it is in epic or romance, the variety and individuality of speech can be registered. The way is open for the novelist to represent speech that differs not only from his own but from that of the reigning literary repertoires and, thereby, to confront the conventionally literary genres of speech, both contemporary and classical (...).

incluindo extensas alusões irreverentes a outros gêneros, em particular a paródia do cenário essencial do romance romântico grego com seus amantes heterossexuais, sua separação, perigos, reencontros e eventual casamento. Apuleio claramente imita o trabalho de Petrônio até certo ponto, embora aqui, como sempre, a incompletude radical do *Satíricon* torna a investigação problemática. Nenhum romance grego existente mostra a combinação de realismo de vida baixa, narrativa em primeira pessoa e frequentes histórias inseridas comuns a Apuleio e Petrônio; e embora não se possa mais afirmar (desde a descoberta dos fragmentos do papiro de *Iolaus* e *Lollianus*) que o realismo sexualmente explícito de vida baixa era uma característica distintiva da ficção romana em oposição à ficção grega, tal interesse sexual não é um elemento fundamental em nenhum dos romances gregos que foram preservados em sua totalidade. Da mesma forma com narrativa em primeira pessoa e contos inseridos: uma narrativa principal em primeira pessoa é encontrada em Aquiles Tácio, mas em nenhum outro romance grego existente. e embora haja uma série de contos notáveis inseridos nos romances gregos (por exemplo, em Heliodoro e Dáfnis e Cloé). o uso frequente desse recurso para narrativas subordinadas aparentemente casuais é peculiar a Petrônio e Apuleio na antiga ficção em prosa. Essa característica particular pode ter seguido a técnica narrativa dos contos milesianos de Aristides e sua tradução por Sisenna, o que pode ter influenciado consideravelmente tanto o conteúdo quanto a forma dos dois romances romanos existentes muito mais do que os de seus homólogos gregos [...].⁴³ (HARRISON, 1999, p. xi-xii).

Embora possamos conferir a genialidade e avanço de Petrônio, um artista estética e literariamente à frente de seu tempo, não podemos deixar de supor um certo aspecto conservador desse mesmo autor. Por que a desintegração de Roma é sempre apresentada por um viés baixo, isto é, pela constituição das camadas populares, que são socialmente desprivilegiadas e afastadas do centro político e econômico romano? Não haveria de ocorrer a corrupção, a desintegração, a miséria, a sordidez, o egoísmo, a ambição, enfim, a expressão da violência entre as camadas sociais superiores e de comando do império, a começar pelo próprio intempestivo Nero? Se, por um lado, Petrônio destacadamente assume posição de privilégio no panteão dos autores ocidentais, por outro lado, não podemos nos esquecer de que ele assim o fez por intermédio da leitura de sua obra-prima diante da corte neroniana, que certamente ria das peripécias de sujeitos mundanos, decerto soberbamente

⁴³ *Both the Sat. and the Met. are long Latin fictional narratives in settings of low-life realism of Roman imperial date, and show similar narrative techniques, combining first-person main narration (homodiegesis) with extensive inserted tales. and similar literary textures, including extensive irreverent allusion to other genres, in particular parody of the essential scenario of the Greek romantic novel with its heterosexual lovers, their separation, perils, reunion, and eventual marriage. Apuleius clearly imitates Petronius' work to some extent, though here as always the radical incompleteness of the Sat. renders investigation problematic. No extant Greek novel shows the combination of low-life realism, first-person narrative, and frequent inserted tales common to Apuleius and Petronius: and though it can no longer be claimed (since the discovery of the fragments of the Iolaus papyrus and Lollianus) that sexually explicit low-life realism was a distinctive feature of Roman as opposed to Greek fiction, such sexual interest is not a fundamental element in any of the Greek novels which have been preserved in their entirety. Likewise with first-person narrative and inserted tales: a first-person main narrative is found in Achilles Tatius but in no other extant Greek novel. and though there are a number of notable inserted tales in the Greek novels (for example in Heliodorus and Daphnis and Chloe). frequent use of this device for apparently casual subordinate narratives is peculiar to Petronius and Apuleius within ancient prose fiction. This particular feature may have followed the narrative technique of the Milesian tales of Aristides and their translation by Sisenna, which may have considerably influenced both the content and the form of the two extant Roman novels much more than those of their Greek counterparts [...].*

conscientes de que eles não se identificavam com aquelas personagens baixas e aquelas situações esdrúxulas. Diante desse olhar realista, ou talvez pessimista, o autor parece que pouco fez para conscientizar seus pares intelectuais, sociais e da nobreza para a necessidade de mudanças intensas e de justiça social que deveriam ser implementadas por todo o império, ainda que evidentemente guardada as devidas restrições de um tempo e de uma sociedade escravocratas. Se assim o for, Petrônio parece ter agido como os autores das mais antigas comédias gregas, que traziam para o centro personagens desfavorecidas e que serviam somente como uma válvula de escape de uma camada privilegiada e parasita, que se identificava sobretudo e unicamente com as nobres realezas representadas pelas grandes tragédias.

Por fim, no intuito de refletirmos brevemente sobre o processo de influência que os romances romanos proporcionaram para a cultura ocidental ulterior, é importante pensarmos sobre como se dera a sua (re)produção física propriamente, pois, segundo Albrecht (1997), o processo de influência cultural e de transmissão literária por meio da escrita não podem ser considerados como fenômenos isolados, sobretudo em um período no qual a prática do copista era fundamental para preservação e divulgação da literatura como um todo. Nesse sentido, segundo o estudioso,

Os livros antigos não eram os mesmos que os nossos hoje. Sua natureza diferente afeta a literatura antiga e sua transmissão. Um 'livro' (*liber*) originalmente era um rolo de papiro; a palavra *volumen* é derivada de *volvere* (rolar). As tiras de papiro foram inscritas da esquerda para a direita em colunas (*paginae*). Enquanto a nova coluna era revelada com a mão direita, a esquerda enrolava a parte que já havia sido lida. O autor e o título da obra eram muitas vezes dados no final do texto. Do lado de fora era possível reconhecer a obra pelo *titulus*, um pedaço de pergaminho saliente que fora colado no rolo. A forma enrolada, sem dúvida, dificultava a consulta de um livro, fato que explica certas peculiaridades da literatura antiga: a imprecisão das citações, a listagem muito sumária e muitas vezes incompleta das fontes, a falta de notas de rodapé. É, portanto, claro que os antigos costumavam citar passagens de memória. Além disso, parece ter sido impossível fazer anotações, pois seria preciso as duas mãos para segurar o rolo de papiro. No entanto, isso não era um obstáculo sério, já que o texto era lido em voz alta por outra pessoa na maioria das vezes.⁴⁴ ALBRECHT (1997, p. 1741).

⁴⁴ *Ancient books were not the same as ours today. Their different nature affects ancient literature and its transmission. A 'book' (liber) originally was a papyrus roll; the word volumen is derived from volvere ('to roll'). The papyrus strips were inscribed from left to right in columns (paginae). While the new column was revealed with the right hand, the left hand rolled up the part which had already been read. The author and title of the work were often given at the end of the text. From the outside one could recognize the work by the titulus, a protruding piece of parchment which was glued onto the roll. The rolled form undoubtedly made consulting a book difficult, a fact which explains certain peculiarities of ancient literature: the imprecision of citations, the very summary and often incomplete listing of sources, the lack of footnotes. It is therefore clear that the ancients usually cited passages from memory. Moreover, it seems to have been impossible to take notes, since one would need both hands to hold the papyrus roll. This was not a serious obstacle, however, since one had the text read aloud by another person most of the time anyway.*

Ainda segundo Albrecht (1997), todo o processo de tradição do formato manuscrito sofria também com intempéries de toda ordem, sobretudo quando consideramos que somente eram copiados os textos considerados de *qualidade*, isto é, aqueles que deveriam ser preservados (embora nem sempre integralmente), com trechos inclusive deliberadamente ignorados ou alterados (considerando textos muitas vezes copiados por sujeitos escravizados).

Ademais, considerando que

[...] a sobrevivência de certas obras foi particularmente ameaçada durante a transferência da literatura romana dos rolos de papiro para os códices de pergaminho, processo concluído por volta do século IV d.C.. Autores que não foram considerados para transcrição são doravante cortados da transmissão.

Um segundo período de perigo é a chamada *Idade das Trevas*, entre o declínio do Império Romano do Ocidente e o domínio de Carlos Magno. Livros que não encontraram lugar atrás dos muros do mosteiro ou nas bibliotecas episcopais estão perdidos para sempre. Na Idade Média, a distribuição de livros a um grande número de pequenas bibliotecas diminuiu o perigo de aniquilação total da literatura antiga.⁴⁵ (ALBRECHT, 1997, p. 1744).

o pesquisador ressalta tanto esses dois períodos cruciais para a reprodução e preservação dessas obras⁴⁶, quanto o papel dos estudiosos e filólogos, que contribuíram significativamente para a transmissão e conservação do texto *original* dessas narrativas antigas.

No decorrer, por séculos, desse movimento de preservação e divulgação marcado por desvios e acertos, Albrecht (1997, p. 1748) conclui seu raciocínio mencionando que

O que foi preservado representa principalmente o interesse de escolas, estudiosos e sociedade na Antiguidade tardia; e essa escolha foi naturalmente afetada pelas necessidades particulares dos leitores na Idade Média. A amplitude de transmissão é um espelho da recepção dos autores em vários momentos; mas o fato de que alguns dos melhores autores chegaram até nós através de apenas um ou bem poucos manuscritos mostra que os esforços de preservação de estudiosos individuais, às vezes nadando contra a corrente de seus dias, também podem salvaguardar a vida e a resistência de um trabalho.⁴⁷

⁴⁵ [...] the survival of certain works was particularly endangered during the transfer of Roman literature from papyrus rolls to parchment codices, a process finished by about the 4th century A.D. Authors who were not considered for transcription are henceforth cut from the transmission.

A second danger period is the so-called 'Dark Ages', between the decline of the western Roman Empire and the rule of Charlemagne. Books which had not found a place behind monastery walls or in episcopal libraries at that point are lost forever. In the Middle Ages the distribution of books to a large number of small libraries diminished the danger of total annihilation of ancient literature.

⁴⁶ Para além das evidentes interferências religiosas, políticas e ideológicas que dificultavam essas práticas durante todo o processo.

⁴⁷ What has been preserved is representative mostly of the interest of schools, scholars, and society in late antiquity; and this choice was of course further affected by the particular needs of readers in the Middle Ages. The breadth of transmission is a mirror of the reception of authors at various times; but the fact that a number of the very best authors have come down to us through only one or very few manuscripts shows that the preservation efforts of individual scholars, at times swimming against the current of their day, can also safeguard the life and endurance of a work.

Robert H. F. Carver (2005, p. 214)⁴⁸ também reflete sobre o processo de conservação dos documentos históricos da Antiguidade, problematizando especificamente as condições de preservação dos romances romanos, pois

[...] havia fatores particulares que militavam contra a sobrevivência da ficção latina: não era um gênero respeitável (sem dúvida, não era nem mesmo um gênero); e por causa de sua dependência ao *fingimento*, ofendeu tanto os pagãos de mentalidade platônica quanto os Padres da Igreja Primitiva. São Paulo, em sua primeira carta a Timóteo [...], lançou as bases para ataques cristãos posteriores em sua exortação a ‘evitar contos tolos da carochinha’ (*ineptas autem et aniles fabulas deuita*); e em seu *Comentário sobre o sonho de Cipião* do século V (I. 2), Macrôbio expressou espanto que um filósofo tão notável quanto Apuleio tenha se entregado (como Petrônio) a meras ficções, uma espécie de discurso adequado apenas para os ‘berços de amas de leite’ (*nutricum cunas*).⁴⁹

Continuando sua análise, Carver (2005, p. 224) explica que

E mesmo esse termo romances latinos — produto de um mundo moderno que privilegia a ficção sobre todas as outras formas de discurso literário — é problemático no contexto de transmissão e recuperação. Os monges franceses que extraíram, quando poderiam ter transcrito na íntegra, não teriam considerado que profanavam um *romance*, nem mesmo fragmentos de uma *literatura*, mas preservando, em vez disso, o que havia de mais útil em um *auctor*.⁵⁰

Uma vez que conferimos brevemente como se dera o processo de produção da escrita ficcional na Antiguidade, podemos concluir esta seção discutindo acerca da influência cultural, em parte da cultura ocidental, promovida direta ou indiretamente pelos romances romanos. De acordo com Sandy; Harrison (2008, p. 309-310),

[...] no caso do *Satíricon* em particular, embora tenha estimulado uma narrativa prosimétrica (mistura de prosa e verso) manifesta na Inglaterra no século XIII ou XIV, e algumas de suas histórias, como a *A Matrona de Éfeso* alcançassem uma ampla circulação, seu estado de preservação muito fragmentário até o século XVII

⁴⁸ *The rediscovery of the Latin novels.*

⁴⁹ [...] there were particular factors which militated against the survival of Latin fiction: it was not a reputable genre (arguably, not a genre at all); and because of its dependence upon feigning, it offended pagans of a Platonic cast of mind as much as it did the Fathers of the Early Church. Saint Paul, in his First Letter to Timothy [...], laid the basis for later Christian attacks in his exhortation to ‘avoid foolish old wives’ tales’ (*ineptas autem et aniles fabulas deuita*); and in his fifth-century *Commentary on the Dream of Scipio* (I. 2), Macrobius expressed amazement that so notable a philosopher as Apuleius should have indulged (like Petronius) in mere fictions, a species of discourse fit only for the ‘cradles of wet-nurses’ (*in nutricum cunas*).

⁵⁰ And even that term ‘Latin Novels’ — the product of a modern world that privileges fiction over every other form of literary discourse — is problematic in the context of transmission and recovery. The French monks who excerpted, when they might have transcribed in full, would not have considered that they were desecrating a ‘novel’, nor even a piece of ‘literature’, but preserving, instead, what was most useful in an *auctor*.

[...] limitou sua influência no Renascimento. Apuleio pode ter sido conhecido [...] no século XII e certamente foi usado em alguns dos contos do *Decamerão*, de Boccaccio, de 1353;43, o conto de Cupido e Psique com seu tom romântico e quase alegórico, sempre a parte mais popular do romance, foi muito empregado na literatura neolatina e italiana dos séculos XV e XVI. [...] Mas é na Idade de Ouro espanhola que vemos a influência mais clara de Apuleio na emergente tradição da prosa de ficção europeia. Traços indiscutíveis de *O asno de ouro* podem ser encontrados no primeiro romance picaresco, um conto cômico das aventuras diversas e errantes de um (anti) herói da vida baixa, o anônimo *Lazarillo de Tormes* (1545) e na obra de Cervantes.⁵¹

Ainda segundo os estudiosos, a influência dessas narrativas pode ainda ser conferida no decorrer de todo o século XX, embora o *Satíricon*, com seu conteúdo cômico, satírico e sexual tivesse reverberado melhor entre os autores modernos do que *O asno de ouro*, com suas histórias de fundo interpretativo religioso, simbólico e filosófico. Dentre as narrativas que tiveram como hipotexto os romances romanos, os pesquisadores destacam, dentre outros exemplos, *Ulysses*, de James Joyce, *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, e *Till we have faces*, de C. S. Lewis.

Já Fusillo (2008) observa a presença do romance antigo em pleno século XXI, considerando fatores tanto internos quanto externos à literatura que contribuíram para maximizar, por assim dizer, essa reminiscência estética na contemporaneidade. Segundo o estudioso,

Agora, no início do século XXI, essa situação mudou completamente. Por um lado, a hegemonia do romance em nossa vida cultural é mais forte do que nunca: tem poucos inimigos acadêmicos e é identificado quase *tout court* com a literatura pelo grande público. Por outro lado, a quase conceitualização crítica do romance antigo atingiu um altíssimo nível de sofisticação. Dois processos distintos e autônomos, claro; e escusado será dizer que o segundo é muito mais circunscrito e de menor significado cultural. Mas eles estão ligados por um paralelismo interessante. A experimentação modernista no início do século XX, o desenvolvimento na década de 1960 de uma teoria geral da narrativa (narratologia), o retorno a tramas mais grandiosas e tradicionais no pós-modernismo, as reflexões filosóficas, antropológicas, historiográficas e psicanalíticas sobre a centralidade da narrativa na experiência humana, o crescente desenvolvimento da ficção nas culturas pós-coloniais e não ocidentais, a quebra de qualquer hierarquia rígida entre alta e baixa cultura: todos esses são elementos que contribuíram para tornar o romance um gênero fundamental e crucial na cultura contemporânea. E esse processo deve ser

⁵¹ [...] in the case of the *Satyricon* in particular, though it stimulated an extant prosimetric (mixed prose and verse) narrative in England in the thirteenth or fourteenth century, and some of its stories such as the 'Widow of Ephesus' achieved a wide currency, its very fragmentary preserved state until the seventeenth century [...] limited its influence in the renaissance. Apuleius may have been known [...] in the twelfth century and was certainly used in some of the tales of Boccaccio's *Decameron* of 1353;43 the tale of Cupid and Psyche with its romantic and quasi-allegorical tone, always the most popular part of the novel, was much employed in fifteenth and sixteenth century neo-Latin and Italian literature. [...] But it is in the Spanish Golden Age that we see the clearest influence of Apuleius on the emerging tradition of European prose fiction. Indisputable traces of the *Metamorphoses* can be found in the first picaresque romance, a comic tale of the miscellaneous and wandering adventures of a low-life (anti-) hero, the anonymous *Lazarillo de Tormes* (1545),46 and in the work of Cervantes.

considerado o pressuposto básico para o desenvolvimento de uma nova abordagem crítica e criativa do romance antigo⁵².

Nesta seção sobre o romance romano, discorreremos brevemente sobre a influência da literatura grega em geral para a produção artística romana, a dificuldade de categorização de documentos históricos da Antiguidade, os fatores que proporcionaram a transmissão da tradição romana, como a escola, a igreja e o patronato, as narrativas em prosa helênicas que serviram de hipotexto ao conjunto romanescos romanos, o grupo principal de narrativas e o grupo marginal, a revolução estética e cultural proporcionado pelo romance romano, a prática do copista e como ela foi relevante para a conservação das obras, o processo recente de redescoberta do romance e a influência romana manifesta até o século XXI.

Uma vez que tivemos uma noção ampla das discussões sobre o romance antigo romano, embora não tenhamos esgotado, tampouco aprofundado as reflexões possíveis, partimos agora para uma análise da narrativa que, de fato, compõe nosso corpus, isto é, o *Satíricon*, de Petronius.

⁵² Now, at the beginning of the twenty-first century, this situation has completely changed. On the one hand, the hegemony of the novel in our cultural life is stronger than ever: it has few academic enemies, and is identified almost tout court with literature by the larger public. On the other hand, the critical almost conceptualisation of the ancient novel has reached an extremely high level of sophistication. Two different and autonomous processes, of course; and it goes without saying that the second is much more circumscribed and of less cultural significance. But they are linked by an interesting parallelism. Modernist experimentation at the beginning of the twentieth century, the development in the 1960s of a general theory of narrative (narratology), the return to grander, more traditional plots in post-modernism, the philosophical, anthropological, historiographical and psychoanalytical reflections on the centrality of narrative in human experience, the increasing development of fiction in post-colonial and non-western cultures, the breaking down of any rigid hierarchy between high and low culture: all these are elements that have contributed to making the novel a pivotal and crucial genre in contemporary culture. And this process must be considered the basic assumption for the development of a new critical and creative approach to the ancient novel.

2. PETRÔNIO E O SATÍRICON

Em razão do distanciamento temporal e espacial e do estado de preservação da documentação histórica, dentre outras especificidades, a imprecisão biográfica acerca de quem foi o autor do *Satíricon*, é significativa. Segundo Garraffoni (2009), dúvidas desde a Renascença acerca de quem foi o autor petroniano avolumam-se entre os especialistas. E essas discussões podem ser organizadas e direcionadas em torno da *questão petroniana*, isto é, pesquisas que analisam não só a problemática da autoria, mas também da datação e do título da obra, como estudam K. F. C. Rose (1971), em *The date and author of the Satyricon*, Delfim Ferreira Leão (1998), em *As Ironias da Fortuna: Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*, e Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet (2012)⁵³.

2.1. O AUTOR

De acordo com Gareth Schmeling (2005)⁵⁴, que se apoia nos *Annales*, de Tácito, Petrônio (*Gaius*⁵⁵ *Petronius Niger*), o suposto autor do *Satíricon*, foi um homem elegante — e também um *bon vivant*, amante do luxo e do ócio e transgressor da ordem moral vigente (FERRERA, 2015) —, integrante participativo do íntimo círculo social do imperador romano Nero. Petrônio não só atuou como cônsul em 62 (LEÃO, 1998), mas também teve uma vida marcada por mistérios e por feitos sexuais heterodoxos, motivos pelos quais sua biografia provoca interesses, reflexões e, por vezes, suposições divergentes entre os especialistas. De fato, para Branham (2019), Petrônio foi uma figura dúbia, a um só tempo trabalhador e libertino, conservador e revolucionário, decadente e elegante, hedonista e astuto.

Segundo Aldinéia Cardoso Arantes (2008), Petrônio, proveniente de família rica e aristocrática, teria nascido em 14 d.C., na Marselha, e teria morrido em 66 d.C., em Cumas, porém não antes de ter comprovado sua eficiência profissional e dimensão cultural por meio de funções exercidas em estabelecimentos públicos e em funções administrativas, tendo trabalhado como governador, procônsul, cônsul e conselheiro pessoal de Nero; gozando, por sua vez, de muita influência política, poder e riqueza (BRANHAM, 2019).

⁵³ *Irregularidades métricas e rebaixamento do poético no Satyricon, de Petrónio.*

⁵⁴ *Petronius and the Satyricon.*

⁵⁵ Leão (1998) sugere que ele fora conhecido também por meio do prenome *Titus*, segundo os registros de Plínio e Plutarco.

Em certa medida, parece-nos adequado sugerir que a tradição petroniana tem mais conhecimento do falecimento do autor do que sabe sobre toda sua vida.

No entender de Caroline Morato Martins (2018), Tácito⁵⁶ tanto registrou a perseguição de prováveis conspiradores durante um evento histórico, chamado Conspiração de Pisão, em 65-66 d.C., quanto mencionou o falecimento, um suicídio que servirá ampla e posteriormente de modelo para tradições literárias (SCHMELING, 2005), de um cônsul da Bitúnia, o próprio Petrônio, considerado o autor do *Satíricon*.

Para Leão (1998, p. 30), Tácito realizou pormenorizadamente esse registro, pois

[...] a morte [é] um momento extremamente importante, em que a verdadeira personalidade se manifesta: é a revelação de toda uma vida (...) uma arma política muito usada nos tempos do Império e oportunidade derradeira para a vítima mostrar a sua liberdade moral.

Por sua vez, Branham (2019, p 8) comenta que

O esboço de Tácito é um elogio fúnebre em duas partes distintas: a primeira caracteriza o modo de vida carnavalesco e não-romano de Petrônio, em que a ociosidade (*ignavia*) suplanta a indústria (*industria*) como caminho para a fama; o segundo detalha sua resposta singular a esse problema romano de como morrer ‘no tempo certo’. É a consistência astuta do estilo excêntrico de Petrônio, sua recusa estudada da seriedade romana, em todos os seus papéis – como procônsul, cortesão e fatalidade ambulante – que torna o retrato de Tácito tão revelador.⁵⁷

Assim como um *superstar* em pleno século XXI tem cada detalhe de sua vida pessoal escrutinada pela mídia e pelas redes sociais, deixando-lhe pouco espaço para a preservação de aspectos de foro íntimo, Petrônio teve detalhes de seu falecimento expostos para o público e para a eternidade. Dos momentos finais de sua vida, Hofmann (2014, p. 98) aponta que o autor

[...] celebrou seu suicídio abrindo suas veias, ligando-as, e as abrindo novamente, a seu bel prazer, além de conversar com amigos e ouvir suas canções frívolas e versos

⁵⁶ Aparentemente, a participação de Petrônio na conspiração contra Nero teria sido *forjada* por Tigelino, este também pertencente do alto-escalão de Nero, que sentia inveja da sofisticação e do largo conhecimento das ciências dos prazeres daquele (LEÃO, 1998, p. 29).

⁵⁷ *Tacitus's sketch is a funeral eulogy in two discrete parts: the first characterizes Petronius's un-Roman, carnivalesque way of life, in which idleness (ignavia) supplants industry (industria) as the way to fame; the second details his singular response to that very Roman problem of how to die on time. It is the artful consistency of Petronius's eccentric style, his studied refusal of Roman gravitas, in all his roles — as proconsul, courtier, and walking fatality — that makes Tacitus's portrait so telling.*

amenos, consumir uma boa refeição e dormir um pouco a fim de que sua morte, embora forçada sobre ele, pudesse parecer uma vontade natural.⁵⁸

Para Branham (2019), os momentos finais de Petrônio foram um verdadeiro ato político, pois, em certa medida, ele assumira o controle total de sua própria morte. Nesse sentido, segundo o pesquisador,

Mais reveladoramente, ele [Petrônio] fez sua vontade e testamento um irrevogável ato final de justiça (verbal) e sinceridade: ao invés de elogiar o imperador, como (Tácio observa) ‘muitos fizeram em seus momentos finais’, ele escreve uma descrição explícita da ‘devassidão ultrajante’ do imperador e ‘inovações nos vícios’, nomeando e humilhando seus parceiros sexuais (tanto mulheres quanto homens) para posterioridade e enviando o documento selado para Nero. Ainda neste momento de morte — quando não havia mais nada a perder — Petrônio não negligenciou os detalhes: ele destrói seu anel de sinete a fim de que este não pudesse ser utilizado para prejudicar outras pessoas.⁵⁹ (BRANHAM, 2019, p. 10-11).

Para o estudioso, a atitude corajosa de Petrônio, de nunca ingressar no jogo de piedade e autocomiseração proposto implicitamente por Nero, fez com que o autor fizesse de sua morte uma inversão da tradição, isto é, parodiando e carnavalizando aquele ato heroico de encontrar na morte um propósito filosófico como fizeram anteriormente ilustres e renomados cidadãos romanos.

Se considerarmos virtualmente⁶⁰ corretas aquelas afirmações de Tácito — Arantes (2008) destaca que parte da crítica petroniana trabalha com a hipótese de ele não ter sido realmente o autor, embora essa suspeita seja defendida por um pequeno grupo atualmente —, podemos discorrer também acerca de um epíteto por meio do qual Petrônio ficara bastante conhecido ainda em vida, a saber, de ser um *arbiter*⁶¹. Como explica Catherine Connors (2005, p. 54)⁶²,

Um *arbiter* é um juiz, ou um tomador de decisões em um sentido mais amplo, e arbítrio é o exercício do desejo de quem assume essa função; uma chave de leitura para esses termos é um senso de autonomia de julgamento e independência de restrições externas. A descrição de Tácito sobre Petrônio como um *arbiter elegantiae*

⁵⁸ [...] celebrated his suicide by opening his veins, binding them up, and re-opening them again, just as the fancy took him, talking with his friends and listening to their frivolous songs and light verse, having a good meal and sleeping for a while so that his death, though forced on him, should appear natural.

⁵⁹ Most tellingly, he makes his last will and testament a final, irrevocable act of (verbal) justice and of candor: instead of flattering the emperor, as (Tacitus observes) “many did in their last moments,” he inscribes an explicit description of the emperor’s “outrageous debauchery” and “innovations in vice,” naming and shaming his sexual partners (both male and female) for posterity, and sends the document under seal to Nero. Yet even at this moment — with nothing left to lose — Petronius does not neglect the details: he destroys his signet ring so that it cannot be used to implicate others.

⁶⁰ Vale ressaltar que o próprio Schmeling (2005) é um pouco reticente quanto aos registros feitos por Tácito, sugerindo que podem ser, na verdade, considerações sobre a própria personagem protagonista petroniana, Encólpio, e não sobre realmente o autor empírico.

⁶¹ Árbitro.

⁶² Rereading the Arbiter: arbitrium and verse in the Satyricon and in ‘Petronius redivivus’.

de Nero (...) promove uma noção de homem de gosto formidável que promovia influências sobre a corte.⁶³

Ainda segundo a estudiosa, essa característica pessoal de Petrônio poderia ser observada por meio de sua expressão artística e a partir da leitura de sua obra-prima, o *Satíricon*. Nesse romance, o narrador é aquele que se posiciona para fora de determinadas situações enquanto as julga ou controla seus resultados, ou seja, ela atuaria como um verdadeiro *árbitro*, no entender da pesquisadora.

Embora as imprecisões históricas sobre o autor sejam *perceptíveis* e o esforço dos pesquisadores de manter essas referências direcionadas a uma única pessoa, justamente o autor *Titus Petronius*, deva-se mais a uma *tradição*⁶⁴ do que a evidências concretas propriamente, o fato é que Petrônio contribuiu para fundamentar e revolucionar a produção fictícia em prosa do ocidente, cujas influências são percebidas até os dias atuais.

Segundo Branham (2019), Petrônio é o romancista antigo mais famoso na contemporaneidade, tendo influenciado trabalhos de Oscar Wilde, Charles Baudelaire, T. S. Eliot, F. Scott Fitzgerald e Federico Fellini. De comum acordo está Cláudio Aquati (2021), que amplia essa lista com nomes consagrados da literatura como Marcel Proust, Ezra Pound, James Joyce, Henry Miller, Gore Vidal, dentre outros nomes célebres.

2.2. A DATAÇÃO

Em relação à datação da obra, ao analisar os estudos de K. F. C. Rose, Leão (1998) aponta, fundamentando, que elementos literários, arqueológicos, históricos e sociais contribuem para a compreensão crítica e a localização histórica de que o romance *Satíricon* tenha sido elaborado na época neroniana; ou, no limite, ainda no primeiro século de nossa era.

⁶³ *An arbiter is a judge, or a decision maker in a more general sense, and arbitrium is the exercise of this decider's will; key to these terms is a sense of autonomy of judgment and independence from external constraint.*² Tacitus' picture of Petronius as Nero's *elegantiae arbiter* (...) gives a sense of a man of exquisite taste setting the fashion at the court.

⁶⁴ Hofmann (2014) aponta que em nenhum lugar na tradição antiga há inscrições de que Petrônio fora o autor de *Satíricon* e também que esse virtual autor é conhecido por diversos prenomes como *Petronius*, *Petronius Arbiter*, *Petronius Arbiter Affranus*, *Petronius Arbiter Satiricus* e *Satyrus*.

2.3. O TÍTULO

Além do mais, o título original do romance é bastante problemático. Ao refletir sobre sua característica ambígua, Hofmann (2014, p. 100) aponta que

O título dado pelos manuscritos (*Satyricon*, *Satiricon*, *satirarum liber*) leva ao plural neutro grego [...], ‘Histórias ao estilo de sátiros’, ou seja, ‘Histórias sexualizadas’, uma vez que os sátiros na mitologia grega eram sexualizados e propensos ao sexo. A forma *Satyricon* deve ser entendida como plural genitivo grego [...], regido por *libri*, ‘Livros’, não como um neutro singular [...]: todo o título pode ser traduzido como ‘Livros de histórias sexualizadas’.⁶⁵

Para Tom Murgatroyd (2013)⁶⁶, o título *Satyricon* remete indiretamente a *satyrion*, isto é, *afrodisíaco* em latim. Nesse sentido, para o pesquisador, o título do romance já prepara antecipadamente seu leitor a adentrar um universo do *phallus*, pois o protagonista Encólpio é a melhor personificação desse *satyrion*, embora ele mesmo não encontre significativa satisfação sexual durante o desenrolar da trama.

Por sua vez, Leão (1998, p. 23) entende que

Inclina-se para *Satyricon* <*libri*> ('livros das lascívia à maneira dos sátiros'), um genitivo do plural que encontra paralelos como *Georgicon* de Virgílio, *Iliacón* de Lucano e *Astronomicón* de Manílio. Partilhamos esta opinião, embora actualmente alguns filólogos prefiram o neutro do plural *Satyricon*, de que conhecemos também muitos paralelos na antiguidade. Mas é provável que Petrónio quisesse jogar na ambiguidade entre a interpretação proposta e o termo *satura* (*satira*). Este género era caracterizado pela variedade de temas tratados e pela crítica de costumes. Ambas se encontram no *Satyricon*.

2.4. O GÊNERO

Relativamente a seu gênero literário, diante dessas possibilidades interpretativas, e reconhecendo-se a pluralidade dos temas tratados, compreende-se a dificuldade de vincular o *Satiricon* a um gênero literário específico. Para Schmeling (2005), o *Satiricon* foi classificado durante

⁶⁵ The title given by the manuscripts (*Satyricon*, *Satiricon*, *satirarum liber*) leads to the Greek neuter plural [...], “Stories of satyr-like things,” i.e. “Randy Stories,” because the satyrs in Greek mythology were randy and prone to sex. The form *Satyricon* is to be understood as Greek genitive plural [...], governed by *libri*, “Books,” not as neuter singular [...]: the whole title can be rendered as “Books of Randy Stories.”

⁶⁶ Petronius’ *Satyricon*.

muito tempo como *sui generis*, até que se iniciasse uma revisão crítica que, aos poucos, o foi agrupando junto aos demais romances antigos romanos.

Aldo Setaioli (2014)⁶⁷ também tece comentários acerca da dificuldade de definição genérica do *Satíricon*. Segundo o pesquisador,

[...] nós deveríamos ao menos lembrar que a recente publicação de papiros contendo fragmentos de ficção antiga com versos inseridos na prosa lançou algumas dúvidas sobre a antiga classificação de *Satíricon* como uma sátira menipeia, um gênero literário em que ambos verso e prosa foram empregados [...] Um desses fragmentos, o chamado *Iolaus* [...] parece conter uma narrativa lasciva, bem diferente dos romances gregos de amor idealizado que chegaram até nós, e também apresenta uma fala [expressa] em versos sotadeus pronunciada por um gallus, ou seja, uma personagem não muito diferente do cinaedus de Petrônio recitando versos sotadeus em 23.3. Outro fragmento narrativo contendo versos inseridos na prosa já foi publicado (o chamado *Tinouphis*) e também parece diferir dos romances gregos conhecidos anteriormente. Embora esses dois papiros remontem a uma época posterior a Petrônio, não é impossível que um tipo de narrativa satírica apresentando personagens malandras e empregando versos e prosa preexistisse ao *Satíricon*; mas nossa evidência é insuficiente para admitir qualquer declaração não qualificada sobre a afiliação genérica do romance de Petrônio.⁶⁸ (SETAIOLI, 2014, p. 372).

Bianchet (2012, p. 112) já asseverara que

A maior controvérsia em torno do *Satyricon* diz respeito exatamente à dificuldade de se vincular a obra petroniana a um gênero literário. A ambiguidade da obra e a pluralidade de possibilidades de interpretação, presentes já desde o título, se estendem por todos os seus grupos de episódios e podem justificar-se pela pluralidade de modelos do *Satyricon*: pelos diversos episódios da obra, veem-se representados a grandeza da poesia épica, o tratamento dramático da tragédia, o riso fácil da comédia nova, o desenvolvimento grandiloquente da oratória, tudo isso regado ao elemento mais romano que permeia a literatura latina: o *italum acetum*.

Nesse sentido, ainda segundo a pesquisadora,

Petrônio efetua, a todo o momento, o que pode ser chamado de transgressão dos limites genéricos; o autor usa sua narrativa para falar sobre os gêneros e através deles, discute literatura fazendo literatura. Trata-se de uma obra singular, com uma

⁶⁷ *Poems in Petronius' Satyricon*.

⁶⁸ [...] we should at least remember that the recent publication of papyri containing scraps of ancient fiction with verse inserted in the prose has cast some doubt on the former classification of the *Satyricon* as a Menippean satire, a literary genre in which both verse and prose were employed [...] One of these fragments, the so-called *Iolaus* [...] appears to contain a lewd narrative, quite different from the Greek novels of idealized love that have come down to us, and it also features a speech in sotadeans uttered by a gallus, i.e. a character not too different from Petronius' cinaedus reciting sotadeans at 23.3. Another narrative fragment containing verse inserted in the prose has since been published (the so-called *Tinouphis*), and this too seems to differ from the Greek novels previously known. Though both these papyri go back to a time later than Petronius, it is not impossible that a type of satiric narrative featuring roguish characters and employing both verse and prose preexisted the *Satyricon*; but our evidence is too meager to admit of any unqualified statement about the generic affiliation of Petronius' novel.

variedade literária sem precedentes, que na verdade antecipa estratégias narrativas do que mais tarde se convencionou chamar de “romance”, em que todos os gêneros se encontram, para onde confluem traços de todos os gêneros da poesia e da prosa. (BIANCHET, 2012, p. 112).

Branham (2019) também considera a revolução inventiva literária manifesta no texto petroniano, reconhecendo-a como um denominador comum de um novo gênero literário. Para o pesquisador,

O romance romano, exemplificado por Petrônio, é no fundo uma forma onívora de paródia que busca transformar as tradições canônicas de idealização da ficção — épica e romance — em uma forma contemporânea e, portanto, radicalmente mista de narrativa em prosa que se define através do deslocamento sistemático das características constitutivas de seus rivais bem estabelecidos. Assim, o romance aparece pela primeira vez como uma reescrita romana das tradições originalmente gregas e como uma resposta escrita à modernização da narrativa oral que a épica e o romance helenísticos tentam. Não é um substituto, uma modificação ou um mero burlesco das formas dominantes, mas uma re-conceitualização de seus principais valores narrativos, começando pela avaliação do tempo. Consequentemente, as próprias propriedades evitadas pela épica — o grotesco, o realismo e a comédia — são colocadas em primeiro plano, e as qualidades que a épica e seu descendente burguês, o romance em prosa, celebram — decoro, heroísmo e providência — são invertidos em nome do verismo.⁶⁹ (BRANHAM, 2019, p. 49-50).

Ainda refletindo sobre a composição genérica da narrativa, Branham (2019, p. 104) entende que

Se o romance continua sendo seu modelo mais notável, é porque o romance é o único tipo de ficção em prosa — em oposição à narrativa tradicional — que ele teria conhecido. Enquanto as descobertas papirológicas sugerem que a ficção grega pode ter sido mais variada do que se pensava, a tradição que vai de Cáriton a Heliodoro (terceiro ao quarto século d.C.) deixa claro que a linhagem dominante era idealizadora e sentimental, e em geral muito mais próxima do que é sugerido pelo termo genérico *romance* do que pelo termo inglês mais moderno *novel*. Essa distinção é complicada e depende não apenas do assunto — como o enredo de romance centrado no herói — mas também da maneira paródica pela qual o romance reflete os valores, premissas e convenções desse gênero.⁷⁰

⁶⁹ *The Roman novel, as exemplified by Petronius, is at bottom an omnivorous form of parody that seeks to transform the canonical traditions of idealizing fiction — epic and romance — into a contemporary and, hence, radically mixed form of prose narrative that defines itself through the systematic displacement of the constitutive features of its well-established rivals. Thus the novel first appears as a Roman rewriting of originally Greek traditions and as a writerly response to the modernization of oral narrative that Hellenistic epic and romance attempt. It is not a substitute, derogation, or mere burlesquing of the dominant forms but a reconceptualization of their principal narrative values, beginning with the evaluation of time. Consequently, the very qualities eschewed by epic — the grotesque, realism, and comedy — are foregrounded, and the qualities that epic and its bourgeois descendant, the prose romance, celebrate — decorum, heroism, and providence — are inverted in the name of verism.*

⁷⁰ *If romance remains his most conspicuous model, that is because romance is the only kind of prose fiction—as opposed to traditional storytelling — that he would have known. While papyrological discoveries suggest that Greek fiction may have been more varied than was once thought, the tradition that runs from Chariton to Heliodorus (third to fourth century*

Para Murgatroyd (2013), o romance *Satíricon* contrasta com as produções romanescas gregas produzidas no período, pois

Os romances gregos antigos existentes parecem modelos de decoro sexual e restrição [...]. Esses romances visam a união de um casal heterossexual que foi dificultado por uma série de contratempos. Embora a fidelidade do casal seja testada ao máximo, seu amor mútuo sobrevive a todas as provações. [...] Não existe tal amor mútuo e fidelidade no *Satíricon*, e nenhuma união aparentemente feliz pela qual esperar - apenas uma série de contratempos eróticos. Encólpio fica continuamente perplexo tanto com a infidelidade crônica de seu namorado Gitão quanto com sua impotência crônica.⁷¹ (MURGATROYD, 2013 p.241-242).

Na opinião de Hofmann (2014), mais do que contrastar com romances gregos, o *Satíricon* é uma obra literária significativa para o gênero romanescos como um todo, pois

O *Satíricon* sempre foi visto como um enigma dentro do gênero de narrativas ficcionais mais longas por causa de sua (suposta) extensão extraordinária e sua mistura de prosa e verso. Outros elementos perturbadores eram a visão paródica e satírica do mundo do narrador [...], o cenário e personagens da classe baixa e as muitas passagens (homo)sexuais ousadas que estavam em contraste direto ao romance de amor grego 'ideal'. Portanto, os estudiosos buscaram modelos gregos para o *Satíricon* análogo ao (perdido) romance grego do burro e seu epítome, o *Onos*, que há muito foi reconhecido como o modelo para *O asno de ouro* de Apuleio.⁷²

Por sua vez, Schmeling (2005, p. 23-24) também reflete sobre a questão do gênero do *Satíricon*, problematizando-a, conforme se verifica em

O *Satíricon*, todavia, continua a ser a ovelha negra da família. Onde os outros romances recompensam os bons e punem os maus, o *Satíricon* é realista; onde os outros valorizam as relações heterossexuais e o casamento, os heróis do *Satíricon* são homossexuais ou bissexuais, e o casamento é objeto de zombaria (parece que tudo o que é convencional é ridicularizado); somente no *Satíricon* o nível social de

AD) makes it clear that the dominant strain was idealizing and sentimental, and in general much closer to what is suggested by the generic term "romance" than by the more modern English term "novel." This distinction is a complicated one that hinges not only on subject matter — like the heroine-centered plot of romance — but also on the parodic manner in which the novel reflects the values, premises, and conventions of romance.

⁷¹ The extant ancient Greek novels look like models of sexual decorum and generic restraint in comparison [...]. These novels work towards the union of a heterosexual couple which has been hampered by a series of setbacks. Whilst the couple's fidelity is tested to the full, their mutual love for one another survives all trials. [...] There is no such mutual love and fidelity in the *Satyricon*, and no apparent blissful union to look forward to — just a series of erotic mishaps. *Encolpius* is continually baffled both by the chronic infidelity of his boyfriend *Giton* and by his chronic impotence.

⁷² The *Satyricon* has always been seen as a conundrum within the genre of longer fictional narratives because of its (supposed) extraordinary length and its mixture of prose and verse. Further disturbing elements were the narrator's [...] parodic and satiric view of the world, the lower-class setting and characters, and the many unabashed (homo)sexual passages that were in direct contrast to the "ideal" Greek love romance. Therefore, scholars have sought Greek models for the *Satyricon* analogous to the (lost) Greek Ass-Novel and its epitome, the *Onos*, which since long had been recognized as the model for Apuleius' *Metamorphoses*.

cada personagem é distinguido pelo nível de sua linguagem. Porque muitas vezes parece se opor a muitos elementos dos outros romances, talvez o *Satíricon* pudesse ser uma paródia do romance [...]. As diferenças entre o *Satíricon* e os demais romances são consistentes e intencionais, porém, mais no espírito de um anti-romance, um 'outro romance', do que em uma natureza paródica e satírica de algo como *A História Verdadeira*, de Luciano: sua personagem principal (e narrador) é, portanto, um anti-herói, um dos primeiros pícaros [...]. Um problema em ler o *Satíricon* como uma paródia do romance é que tão pouco do *Satíricon*, tão poucos de seus temas, motivos, cenas e adaptações literárias têm relação com os romances gregos existentes (se *Iolaus* é um romance, suas conexões com o *Satíricon* são as mais importantes) [...]. Se o *Satíricon* é uma paródia, é uma paródia dos gêneros canônicos estabelecidos (isto é, o *Satíricon* é conservador) da literatura clássica, não do gênero romance antigo [...], que parece não ter sido claramente identificado e definido por críticos antigos [...], e ainda hoje reside fora do cânone mágico da literatura clássica [...]. A densa textura literária do *Satíricon* oferece liberdade para a paródia, mas eu diria que, embora o *Satíricon* não seja uma paródia (de modo geral) do romance antigo, Petronio expande os limites do gênero romance mergulhando constantemente em outros gêneros: o *Satíricon* parece fazer uso de quase todos os gêneros literários conhecidos.⁷³

⁷³ *The Satyricon, however, remains the black sheep in the family. Where the other novels reward the good and punish the bad, the Satyricon is realistic; where the others value heterosexual relationships and marriage, the heroes of the Satyricon are homosexual or bisexual, and marriage is an object of mockery (it appears that everything conventional is mocked); only in the Satyricon is the social level of each character distinguished by the level of his language. Because it often appears to stand in opposition to many elements of the other novels, perhaps the Satyricon could be a parody of the novel [...]. The differences between the Satyricon and the other novels are consistent and intentional, however, but more in the spirit of an anti-novel, an 'other novel', than the parodic and satiric nature of something like Lucian's True History: its chief actor (and narrator) is thus an anti-hero, an early picaresque [...]. A problem with reading the Satyricon as a parody of the novel is that so little of the Satyricon, so few of its themes, motifs, scenes, and literary adaptations have anything to do with the extant Greek novels (if Iolaus is a novel, its connections to the Satyricon are most important) [...]. If the Satyricon is a parody, it is a parody of the established, canonical genres (i.e., the Satyricon is conservative) of classical literature, not of the ancient novel genre [...], which seems not to have been clearly identified and defined by ancient critics [...], and even today resides outside the magic canon in classical literature [...]. The dense literary texture of the Satyricon offers free play for parody, but I would contend that, while the Satyricon is not a (wholesale) parody of the ancient novel, Petronius does expand the limits of the novel genre by constantly dipping into other genres: the Satyricon seems to make use of almost every known literary genre.*

3. O SATÍRICON E SEUS OPERADORES DE LEITURA

Entendemos que operadores de leitura da narrativa, de acordo com Arnaldo Franco Jr. (2003)⁷⁴ são elementos essenciais não só para compreendermos o *Satíricon* como um todo, mas também para empreendermos uma análise específica do tema da violência que nessa obra se manifesta.

3.1. FÁBULA

No *Satíricon*, a narrativa inicia-se com uma discussão sobre o ensino da retórica entre Agamêmnon, o professor, e Encólpio, a personagem protagonista (Encólpio é também o narrador em primeira pessoa). Quando percebe uma oportunidade de fugir da aula, Encólpio sai sorrateiramente e vai atrás de Ascilto, jovem com quem compartilha uma relação conturbada, marcada por conflitos e relações sexuais. Perdido em sua tentativa de retornar para a hospedaria onde se alojara, Encólpio é encaminhado erroneamente por uma velha verdureira até um bordel, local onde inesperadamente encontra Ascilto. Juntos, as personagens rumam enfim para a hospedaria, quando Encólpio encontra Gitão chorando na calçada, uma vez que sofrera tentativas de assédio de Ascilto na ausência da personagem protagonista. Da troca de ameaças a risos, Encólpio e Ascilto parecem se acertar, para então discutirem novamente e brigarem fisicamente para decidir quem desfrutara de relações sexuais com Gitão. Na sequência, e já reconciliados, Encólpio e Ascilto saem para o mercado, quando reencontram o manto roubado, que outrora fora deles mesmos, em uma das passagens perdidas do romance, e iniciam uma nova confusão. Depois de terem retornado à hospedagem e terem feito a refeição preparada por Gitão, o quarto deles é invadido por Quartila e suas escravizadas e seus escravizados que irão praticar uma longa série de torturas de cunho sexual contra os rapazes. Em seguida, Encólpio, Ascilto e Gitão rumam para os banhos, quando é apontado, por uma das personagens secundárias, o futuro anfitrião do suntuoso banquete, o liberto Trimalquião. Durante esse banquete, acontece todo tipo de excesso, seja de decoração — embora de mau gosto — e conforto da residência, alimentos, bebidas, eventos artísticos, violências contra personagens de menor expressão, riquezas materiais do anfitrião, obscenidades, escatologias e comentários fúnebres, histórias e trocas de experiências. Já próximo do final do jantar, Trimalquião começa a simular seu próprio enterro, quando guardas passam perto de sua morada e a invadem, imaginando que haveria um incêndio no interior da residência. Nesse ínterim, Encólpio, Ascilto e Gitão aproveitam a oportunidade, e vão

⁷⁴ Operadores de leitura.

embora rapidamente. Todavia, quando chegam à hospedaria, eles não conseguem entrar, uma vez que a velha dona do estabelecimento estava tão bêbada que não ouviu os pedidos dos garotos, que foram ajudados enfim por um dos escravizados de Trimalquião, que passava ali perto e que arrombou a porta para eles entrarem. Durante a noite, Ascilto aproveita-se do cansaço de Encólpio e dorme junto com Gitão, enfurecendo o protagonista que acorda Gitão por meio de tapas no rosto e decide expulsar Ascilto de sua convivência. Todavia, Ascilto não vai embora sem antes dividir os pertences, incluído o jovem garoto. Gitão, que tem a possibilidade de escolher com quem gostaria de viver, decide, sem hesitar, ir embora com Ascilto, o que deixa Encólpio frustrado, decepcionado e desolado. Diante da decisão inesperada de seu amante, Encólpio refugia-se perto do litoral, onde sofre durante três dias. Na sequência, Encólpio decide ir a uma pinacoteca, momento em que ele conhece Eumolpo, poeta e pobre, um homem de cabelos brancos, que apanha dos transeuntes sempre quando recita seus poemas. Depois Encólpio e Eumolpo saem da pinacoteca e comem juntos, na sequência a personagem protagonista encontra Gitão em um dos banhos públicos romanos e o leva embora, fugindo para a hospedaria, quando se reconciliam física e sensualmente. Em seguida, Eumolpo retorna ao quarto, fica admirado com a beleza de Gitão, o que provoca um certo arrependimento e preocupação em Encólpio. Logo mais, o poeta tenta assediar o garoto, aproveitando-se do descuido de Encólpio, que fica preso sozinho no quarto. Diante da confusão e de uma tentativa de suicídio de Encólpio, uma vez que ele imagina que ficará novamente sem seu objeto de desejo, Gitão tenta se suicidar também, embora ele o faça de maneira simulada, pois usava uma navalha falsa. Na sequência, é a vez de Eumolpo se envolver em um conflito físico com o dono da hospedagem, provocando uma série de lutas e brigas entre eles, com o velho poeta levando a pior, pois o dono contava com a ajuda de seus escravizados. Posteriormente, entra uma pequena comitiva do Estado na hospedagem, que procurava um escravizado fugitivo, e dentre eles estava Ascilto. Depois de implorar perdão a Ascilto, Encólpio tem que convencer Eumolpo a não os denunciar, deixando de dizer que Gitão encontrava-se escondido naquele quarto. Depois de muita relutância, Eumolpo acaba sendo convencido, mas mais por influência de Gitão, com quem tinha certo fascínio, do que propriamente pelas súplicas de Encólpio. Sem ter para onde ir, e sentindo-se encurralados com a perseguição exercida por Ascilto, Encólpio e Gitão decidem se juntar com Eumolpo, que logo partiria de navio com a ajuda de um marinheiro. Todavia, quando já estavam em alto mar, Encólpio e Gitão descobrem que aquele navio pertencia a Licas e a sua esposa Trifena, justamente aqueles que procuravam encontrar aquelas personagens. Depois de refletirem sobre alternativas para fugir do navio, e embora tenham sido auxiliados por Eumolpo, Encólpio e Gitão acabam descobertos por Licas e Trifena, que tinham sido avisados por Priapo e Netuno da presença no navio dos jovens fugitivos — nos trechos remanescentes, observa-se que os quatro gozaram de aventuras sexuais, ainda que o momento de

despedida pareça não ter sido satisfatório para os donos do navio. Depois de acaloradas discussões e acordos para tentar salvar a vida dos jovens e para evitar que eles sofressem novos assédios por parte de Licas e Trifena, o intermediador Eumolpo, o velho poeta, decide narrar a história da Matrona de Éfeso a todos os presentes. Na sequência, ocorre uma grande tempestade e o barco naufraga, matando Licas e Trifena, enquanto Encólpio, Gitão e Eumolpo conseguem sobreviver por um acaso do destino. Já em terra firme, e após muito caminharem, as personagens são informadas por um agricultor local que chegaram a Crotona, uma cidade onde a cultura e o estudo não são valorizados, mas sim o dinheiro, a ignorância e a ambição, e onde habitam os caçadores de fortunas. Refletindo sobre a aguda situação decadente na qual se encontravam, Eumolpo decide então realizar um plano, que logo é auxiliado pelos demais, a fim de dar golpes nos moradores de Crotona. Para tanto, Eumolpo alegaria ser um cidadão muito rico proveniente do norte da África, mas que se encontrava atualmente em necessidades materiais pois acabara de vivenciar um naufrágio, na tentativa de que esse plano convencesse os alpinistas sociais de Crotona a oferecer auxílios de toda ordem às personagens, uma vez que eles possivelmente estarão interessados na fortuna e nos eventuais favores de Eumolpo — plano que é relativamente bem sucedido. Em razão de sua beleza, posteriormente Encólpio começa a se relacionar com Circe, uma rica mulher da região, embora a relação deles seja intermitente em razão dos problemas físicos que a personagem protagonista vivencia desde sua invasão ao templo de Priapo. Na tentativa de ajudar o rapaz, Encólpio é encaminhado para Enoteia, sacerdotisa desse deus, a fim de solucionar a impotência sexual do protagonista. Depois do conflito com os gansos sagrados do deus Priapo, dos desesperos de Enoteia e Proselenos, das tentativas de rituais para quebrar a maldição de Priapo, Encólpio foge daquele local, evitando reencontrar as velhas. Já em casa, Encólpio parece se ver curado, uma vez que quis participar das brincadeiras sexuais promovidas por Eumolpo, a filha de Filomena e o empregado Córax. Por fim, Eumolpo perto da morte, anuncia seu testamento, prometendo parte de sua imensa herança para todos aqueles que se sujeitarem o comerem o corpo do defunto, encerrando as partes remanescentes de *Satíricon*.

3.2. NÓ, INTRIGA, CLÍMAX E DESFECHO

Em relação ao nó, entendemos que ele nem mesmo é passível de reconhecimento nas passagens remanescentes, mas que teria ocorrido em um dos trechos perdidos, conforme sugerem estudiosos da obra petroniana. Na passagem relativa ao nó, apresentaria-se a invasão de Encólpio a um ritual em honra de Priapo, deus da fertilidade representado sempre com um falo ereto, cujo castigo

contra o protagonista teria sido justamente a impotência sexual intermitente (SCHMELING, 2011; HOFMANN, 2014; AQUATI, 2021).

Em relação à intriga, inferimos tratar-se do movimento de eterna fuga de Encólpio, que parece tentar escapar da perseguição de Priapo enquanto vai vivenciando sempre novas situações conflituosas. Por ter invadido o templo do deus, Encólpio sofre com os rituais de Quartila, com a curta separação de Gitão, com os rituais de Enoteia e Proselenos, com a relação sexual decadente com Circe, dentre outros eventos dentro da narrativa.

Segundo os pesquisadores petronianos, possivelmente o clímax se desenvolveria em Lâmpsaco, cidade natal de Priapo, quando Encólpio se recuperaria de sua maldição peniana, sendo salvo pelo próprio deus, e retornaria a sua integridade biológica e psicológica (SCHMELING, 2011). Em relação ao desfecho, as conjecturas são ainda mais incertas, pois evidentemente não há como supormos como se encerraria a obra de Petrônio, embora alguns pesquisadores especulem um desfecho possível de acordo com toda a lógica que se possa obter a partir do *Satíricon*.

4. A VIOLÊNCIA

4.1. A VIOLÊNCIA EM GERAL (CONCEITUAÇÃO)

De modo geral, não é possível apontar uma definição específica para o fenômeno da violência em razão da fluidez e da variabilidade inerentes a esse objeto científico, como destaca Goran Aijmer (2000) em *Meanings of violence: a cross cultural perspective*, pois ele desconhece limites sociais, espaciais e temporais, como apontam Howard Caygill (1993)⁷⁵ e R. B. J. WALKER (1993)⁷⁶. Adicionam-se a essa problemática, as ambiguidades do meio pelo qual ele se expressa e será analisado nesta investigação, qual seja, a literatura, cuja complexidade é motivo de análises desde a Antiguidade (ARISTÓTELES, 2005) e que parece ainda não oferecer uma interpretação generalizante e de fácil compreensão (AUERBACH, 1972; COMPAGNON, 1999).

Muito embora, à primeira vista, violência e cultura possam parecer elementos díspares, na realidade elas são fenômenos que se coligem e se afetam mutuamente, como defende Barker (1993) em *The culture of violence: Tragedy and history*, favorecendo um produtivo campo de pesquisa, como temos observado no aprimoramento de nossas investigações recentes (SANTOS, 2020; SANTOS, 2020b; SANTOS, 2020c; SANTOS; AQUATI, 2021; SANTOS; AQUATI, 2022; SANTOS; AQUATI, 2022b). Nesta seção, portanto, refletimos sobre aspectos do fenômeno da violência de maneira ampla para então olharmos brevemente para sua expressão de maneira particular em nosso corpus, a saber, no *Satíricon*, de Petrônio.

Um ponto em comum defendido pelos estudiosos da violência é de que esse fenômeno — não podemos nos esquecer que ele é sempre complexo e multifacetado, como indicam Margaret A. Zahn; Henry H. Brownstein; Shelly L. Jackson (2015) na obra *Violence from theory to research* — aparentemente existe desde o princípio dos tempos. No entender de Aijmer (2000, p. 6),

Por que e como uma determinada imagem de violência emergiu são questões muito além do que possivelmente pode ser respondido por meio da investigação histórica — os seres humanos sempre terão acesso à versão não-verbal do mundo; muito provavelmente esse tipo de simbolismo icônico é em sua essência pré-humana, parte de nossa origem primata e alcançando profundamente a ordem etológica. Tipicamente, a violência é um instrumento idiomático de separação e integração em narrativas construídas iconicamente. Podemos ter certeza de que o corpo humano como alvo primário da agressão física e da violência simbólica sempre existiu, assim

⁷⁵ *Violence, civility and the predicaments of philosophy.*

⁷⁶ *Violence, modernity, silence.*

como a dor e a morte. No entanto, formular uma conexão vinculante entre o ambiente social e o simbolismo violento continua sendo uma tarefa sem esperança.⁷⁷

De comum acordo está Larry Ray (2018, p. 32), em *Violence and Society*, quando aponta que

A violência tem sido onipresente na história humana, mas, como todas as outras formas de nosso comportamento, foi organizada social e culturalmente e varia muito em sua natureza e extensão ao longo do tempo e entre as sociedades. [...] e relatos mais recentes de sociedades pré-históricas traçam um quadro semelhante, argumentando que esqueletos humanos pré-históricos indicam que a morte violenta era bastante comum, sugerindo que esse padrão de violência continuou nas primeiras sociedades humanas.⁷⁸

O pesquisador pondera ainda acerca da possibilidade de um componente agressivo ou transgressor integrar então a própria condição humana, isto é, o ser humano seria constituído por uma habilidade violenta inata.

Por sua vez, nos estudos de *A violência e o Sagrado*, René Girard (2008, 12), ao considerar o sacrifício como uma violência primordial e essencial manifesta nas sociedades primitivas, aponta que

Estudos recentes sugerem que os mecanismos fisiológicos da violência pouco variam de indivíduo para indivíduo, e mesmo de cultura para cultura. [...] Se a violência desempenha um papel nos sacrifícios, ao menos em certos estágios de sua existência ritual, haveria aqui um interessante elemento de análise, pois este independe, ao menos em parte, de variáveis culturais, frequentemente desconhecidas, mal conhecidas ou talvez bem menos conhecidas do que se imagina. Uma vez despertado, o desejo da violência produz certas mudanças corporais que preparam os homens para a luta. Esta disposição violenta possui uma certa duração. Ela não deve ser considerada como um simples reflexo, cujos efeitos desapareceriam assim que o estímulo deixasse de agir.

Além do mais, o estudioso menciona que

Afirma-se frequentemente que a violência é ‘irracional’. No entanto, não lhe faltam razões: ela consegue inclusive encontrar algumas muito boas quando quer irromper. Mas por melhores que sejam, estas razões nunca devem ser levadas a sério. A própria violência vai deixá-las de lado, assim que o objeto inicialmente visado sair de seu

⁷⁷ *Why and how a particular image of violence has emerged are questions well beyond what possibly can be answered by way of historical enquiry – human beings will always have had access to non-verbal version of the world; most likely this kind of iconic symbolism is in its essence pre-human, part of our primate background and reaching deeply into the ethological order. Typically, violence is an idiomatic instrument for separation and integration in iconically constructed narrations. We can be sure that the human body as a primary target for physical aggression and symbolic violence has always been there, só has pain and death. However, to formulate a binding connection between social environment and violent symbolism remains a hopeless task.*

⁷⁸ *Violence has been ubiquitous in human history but like all other forms of human behaviour it has been socially and culturally organized and varies greatly in its nature and extent over time and between societies. [...] and more recent accounts of prehistoric societies draw a similar picture, arguing that prehistoric human skeletons indicate that violent death was quite common, suggesting that this pattern of violence continued into early human societies.*

alcance e continuar a provocá-la. A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance. Vários indícios sugerem que esta capacidade de encontrar objetos alternativos não é exclusiva da violência humana. Lorenz, em *L'agression*, refere-se a um tipo de peixe que não pode ser privado de seus adversários habituais — seus congêneres machos, com os quais disputa o controle de um certo território — sem dirigir suas tendências agressivas contra sua própria família, acabando por destruí-la. (GIRARD, 2008, p. 13).

Ademais, Girard (2008, p. 172) complementa que

Os homens não conseguiriam colocar sua violência fora deles mesmos, em uma entidade separada, soberana e redentora, se não houvesse uma vítima expiatória, se a própria violência não lhes fornecesse uma trégua, que é também um novo começo, o início de um ciclo ritual após o ciclo da violência. Para que a violência acabe por se calar, para que haja uma última palavra da violência e para que ela seja julgada divina, é preciso que o segredo de sua eficácia permaneça inviolado, que o mecanismo da unanimidade conserve-se ignorado. Tentando desemboscar o monstro de seu último abrigo, corre-se o risco de enlouquecê-lo para sempre. Dissipando a ignorância dos homens, corre-se o risco de expô-los a um perigo amplificado, privando-os de uma proteção que não é nada além do que o desconhecimento, destruindo-se o único freio capaz de conter a violência humana.

Se, por um lado, estudiosos consideram que a violência seja parte constitutiva da humanidade desde seu surgimento, por outro lado, investigações direcionaram-se então para o próprio caráter social desse fenômeno, que se propaga invariavelmente na e pela sociedade. Nesse sentido, como pontua Donald Black (2015, p. 159)⁷⁹, “apesar de a violência se apresentar a nós de várias maneiras, cada uma dessas maneiras inclui certas características que a tornam reconhecível para nós como violência. Portanto, é possível pensar a violência como um fenômeno social particular”.⁸⁰

De comum acordo, Aijmer (2000, p. 8) considera que

A ambiguidade será o grande desafio no estudo simbólico da violência: os usos da guerra, da contenda e da violação aberta são fenômenos que possivelmente contribuem para a estruturação e só podem ser vistos como formativos na interação social e nas percepções das pessoas sobre essa interação. A violência como expressão ganha forma, contornos e significados dentro das instituições e convenções da sociedade e, uma vez tão convencionalizada, torna-se uma força formadora de 'construção pela destruição'. O sofrimento individual pode ser transformado em bênção social⁸¹.

⁷⁹ *Violent Structures*.

⁸⁰ *Despite the fact that violence presents itself to us in a variety of ways, each of those ways includes certain characteristics that make it recognizable to us as violence. Therefore, it is possible to think about violence as a particular social phenomenon.*

⁸¹ *Ambiguity will be the great challenge in the symbological study of violence: the uses of war, strife and open violation are phenomena that possibly contribute to structure and só can be seen as formative in social interaction and for people's*

Girard (2008), na sequência de suas reflexões, também pontua a qualidade social presente em todo ato violento. De acordo com o investigador,

O sacrifício tem aqui uma função real, e o problema da substituição coloca-se no nível de toda a comunidade. A vítima não substitui tal ou tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferecida a tal ou tal indivíduo particularmente sanguinário. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial. Se recusarmos reconhecer nesta sua teologia, ou seja, na interpretação que ele dá de si mesmo, a última palavra do sacrifício, perceberemos claramente que ao lado desta teologia, e em princípio subordinado a ela — embora, na realidade, seja até certo ponto independente dela — há um outro discurso religioso sobre o sacrifício, muito mais interessante, referente à sua função social. (GIRARD, 2008, p. 19).

De fato, se podemos fazer um adendo a partir dos próprios dizeres de Girard (2008), a violência é tão global e integrante na vida dos seres humanos que até um elemento social que tentava apaziguá-lo, a religião, utiliza-se daquele mesmo fenômeno para tentar paradoxalmente revertê-lo, como se verifica em

O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada. As condutas religiosas e morais visam à não-violência de uma forma imediata na vida cotidiana e, muitas vezes, de forma mediata na vida ritual, paradoxalmente por intermédio da própria violência. O sacrifício reencontra a totalidade da vida moral e religiosa, mas somente após um desvio bastante extraordinário. Entretanto, não se deve esquecer que, para ser eficaz, o sacrifício deve ser cumprido no espírito de *pietas* característicos de todos os aspectos da vida religiosa. Começamos a perceber por que ele representa ao mesmo tempo um ato muito culpável e muito sagrado, uma violência tanto ilegítima quanto legítima. Mas ainda estamos longe de uma compreensão satisfatória. O religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável, em um ambiente geral de não-violência e apaziguamento. Ele define uma estranha combinação de violência e não-violência. (GIRARD, 2008, p. 33-34).

De fato, é no interior da imbricada relação entre a violência e o sagrado que ocorrem as condições ideais para o surgimento de elementos fundadores da própria condição humana e de sua relação social. Nesse sentido, Girard (2008, p. 122-123) detalha que

perceptions of this interaction. Violence as an idiom is given form, shape and meanings inside the institutions and conventions of society and once só conventionalized, it is turned into a formative force of 'construction through destruction'. Individual suffering may be turned into social blessing.

Temos desde já sérias razões para pensar que a violência contra a vítima expiatória poderia ser radicalmente fundadora, pois, ao acabar com o círculo vicioso da violência, ela ao mesmo tempo inicia um outro círculo vicioso, o do rito sacrificial, que talvez seja o da totalidade da cultura. Se isto é verdadeiro, a violência fundadora constitui realmente a origem de tudo o que os homens possuem de mais precioso e que preservam com o maior cuidado. É exatamente isto o que afirmam, sob uma forma velada, transfigurada, todos os mitos de origem que se referem ao assassinato de uma criatura mítica por outras criaturas míticas. Esse acontecimento é percebido como fundador da ordem cultural. Da divindade morta provém não somente os ritos, mas as regras matrimoniais, as proibições, todas as formas culturais que conferem aos homens sua humanidade. [...] É compreensível que todas as atividades humanas e até mesmo a vida da natureza estejam subordinadas a esta metamorfose da violência no seio da comunidade. Quando as relações encontram-se perturbadas, quando os homens deixam de se entender e de colaborar, todas as atividades ficam prejudicadas. Mesmo os resultados da colheita, da caça ou da pesca ressentem-se disto. Os benefícios atribuídos à violência fundadora vão, portanto, exceder de maneira prodigiosa o quadro das relações humanas. O assassinato coletivo mostra-se como a fonte de toda fertilidade; a ele é atribuído o princípio da procriação; as plantas úteis ao homem e todos os produtos comestíveis jorram do corpo da vítima primordial.

Embora concorde com a relação intrínseca manifesta entre sociedade e violência, Ray (2018, p. 2) faz uma ressalva acerca dessas imbricações, esclarecendo que

Pelo menos até recentemente, a violência estava geralmente ausente da teoria sociológica como um tópico de reflexão em si mesmo. Onde apareceu na teoria social, foi amplamente incluída em uma discussão mais ampla [...]. De modo geral, a sociologia parecia ter assumido a existência de uma sociedade pacificada em que a violência aparece em lugares e eventos específicos, notadamente conflitos armados, distúrbios civis e crimes violentos. Em contraste, há literatura sobre tipos específicos de violência que as trata como discretas ou generaliza *insights* teóricos para todos os tipos de violência. [...] A violência é um conceito escorregadio que permeia as divisões instáveis entre público e privado, legítimo e ilegítimo, individual e coletivo. Além disso, não apenas o estudo da violência foi fragmentado em grupos específicos, mas questões críticas até recentemente eram raramente abordadas, por exemplo, se a violência é um instrumento ou forma de ação *sui generis* [...].⁸²

Embora estudos tenham considerado a violência como um constituinte da esfera social, logo um fenômeno conhecido e do qual todos estão sujeitos, ela ainda parece de difícil definição, pois como bem cita Aijmer (2000, p.1),

⁸² *At least until recently violence was generally absent from sociological theory as a topic of reflection in its own right. Where it appeared in social theory it was largely subsumed within a broader discussion [...]. On the whole, sociology seemed to have assumed the existence of a pacified society in which violence appears in specific places and events, notably armed conflicts, civil disturbances and violent crime. By contrast, there is literature on specific types of violence that either treats these as discrete or generalizes theoretical insights to all types of violence. [...] Violence is a slippery concept that permeates the unstable divisions between public and private, legitimate and illegitimate, individual and collective. Further, not only has the study of violence been fragmented into specific clusters, but critical questions have until recently rarely been addressed, for example whether violence is an instrument or form of action sui generis [...].*

Em todos os lugares a história foi escrita com sangue. E, no entanto, a ação violenta como a encontramos em uma variedade de formas – guerra, penalidades, insultos, rixas, assalto, assassinato, estupro, suicídio, esportes e assim por diante – permanece em toda a sua complexidade um dos campos menos compreendidos da vida social humana.⁸³

Uma justificativa para que os estudos sobre a violência sejam considerados um dos campos menos compreendidos decorra das complicações que se apresentam tanto no próprio desenvolvimento do processo de pesquisa, cujas perspectivas sobre esse objeto científico mudam a depender do estatuto do observador e seu objetivo principal, quanto nas mudanças históricas provenientes da passagem do tempo em si. De acordo com Norberto Luiz Guarinello (2007, p. 107-108)⁸⁴,

Muitos pequenos atos de nosso cotidiano, para nós absolutamente normais e corriqueiros, podem parecer absolutamente violentos, quando vistos por um estranho, quando encarados da fronteira que separa o “nós” do “outro”. A violência, assim, antes de ser um fato sociológico é, primordialmente, um fato antropológico, que se desvenda e se constrói na diferença. E, portanto, é também um fato histórico, na mesma medida em que o passado, que a história estuda, é uma terra estrangeira, é um outro, diferente de nós. [...] Dito em outros termos: para entendermos e estudarmos a violência entre nós, para estabelecermos juízos sobre ela, para a aceitarmos em suas várias formas ou negá-la, é importante refletir sobre ela fora de nós, entendê-la no outro, chocarmo-nos mesmo com a violência do outro, para depois repensá-la em nosso próprio mundo.

A porosidade do termo e a dificuldade de catalogá-lo é tanta que a expressão da violência pode ser reconhecida até mesmo como um fenômeno que parece se articular perenemente, em um estatuto modo-contínuo. Nesse sentido, segundo Girard (2008, p. 40 e 45),

É impossível não usar da violência quando se quer liquidá-la. Mas justamente por isso, ela é interminável. Todos querem proferir sua última palavra e assim vai-se de represália a represália, sem que nenhuma conclusão verdadeira jamais intervenha. [...] Parece que sempre chega um momento no qual só é possível opor-se à violência com uma outra violência; nesta ocasião, pouco importa ter sucesso ou fracassar, pois é sempre ela que ganha. A violência tem extraordinários efeitos miméticos, tanto diretos e positivos quanto indiretos e negativos. Quanto mais os homens tentam controlá-la, mais fornecem-lhe alimentos; a violência transforma em meios de ação todos os obstáculos que se acredita colocar contra ela. Assemelha-se a uma chama que devora tudo o que se possa lançar contra ela para abafá-la.

⁸³ *Everywhere history has been written in blood. And yet, violent action as we find it in a variety of forms – warfare, penalties, insults, feuding, assault, murder, rape, suicide, sports, and só on – remains in all its complexity one of the least understood fiels of human social life.*

⁸⁴ *Violência como espetáculo: o pão, o sangue e o circo.*

De fato, a violência tem esse aspecto perpétuo de sua existência, sua composição é inerentemente social e a mutabilidade de pontos de vista e de sua compreensão dificultam sua abordagem científica.

Contudo, assim como os demais teóricos desse fenômeno multifacetado, Michaud (1989), salientando que ela não pode ser realmente definida, também levanta uma série de ressalvas e precauções que precisam ser tomadas a fim de se melhor refletir sobre ela. Essa pesquisadora considera desde a falta de documentos que detalhem sua real expressão durante o desenrolar da história até as diversidades culturais, uma vez que a violência é interpretada de diferentes maneiras a depender das comunidades nas quais ela se manifesta. Ademais, o estudioso aponta para o fato de que toda a compreensão e a catalogação da violência não são feitas de modo imparcial, isto é, não se registram o que seriam de fato expressões violentas, mas, sim, aquilo que se reconhece como atos transgressores pelos grupos minoritários que controlam o poder vigente. Nos dizeres de Black (2015), a violência assim entendida pode ser classificada como uma força de controle social, isto é, como poderes que restringem uma população.

Para Michaud (1989), a violência é definida nos dicionários de língua francesa por meio de duas interpretações, a saber, **(i)** uma maneira de ser proveniente de um elemento natural, de um sentimento, de uma força; e **(ii)** uma transgressão, um enfrentamento mediante uma ordem preestabelecida. Diante disso, essa força, esse elemento natural só é compreendido realmente como violência — uma força concreta — quando ela avança sobre o outro ou sobre um sistema, ocasionando um confronto direto. Assim, nos dizeres do pesquisador,

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais. (MICHAUD, 1989, p. 10-11).

Entretanto, apontando para o caráter performático da violência, ou seja, o caos, a perturbação, o questionamento que esse fenômeno provoca, para além da maneira como ela é analisada, Michaud (1989) entende que

[...] é preciso estar consciente de que as definições objetivas, ainda que as mais úteis, não são isentas de pressupostos e também não apreendem o conjunto dos fenômenos. [...] Há na apreensão da violência um componente subjetivo que depende dos critérios utilizados: critérios jurídicos, institucionais [...]. Não se pode comparar ingenuamente a violência na sociedade inglesa do século XIII com a do século XX porque muitas normas mudaram. [...] Não é possível haver um equilíbrio satisfatório entre um e outro ponto de vista; pode-se apenas corrigir um pelo outro adotando, a

cada vez, uma distância, isto é, mudando de perspectiva. [...] É preciso estar pronto para admitir que não há discurso nem saber universal sobre a violência: cada sociedade está às voltas com a sua própria violência segundo seus próprios critérios e trata seus próprios problemas com maior ou menor êxito. (MICHAUD, 1989, p. 15).

De comum acordo está Blok (2000, p. 24-26), que destaca:

Ao invés de definir, a priori, violência como sem sentido e irracional, nós devemos considerá-la como uma forma de mudança de interação e comunicação, como uma forma cultural desenvolvida historicamente de ação significativa. [...] faz mais sentido considerar a violência como uma categoria cultural, como uma forma cultural desenvolvida historicamente ou como construção. Como as pessoas concebem a violência e seu significado dependem do tempo e do espaço, variando com circunstâncias históricas e dependendo também da perspectiva daqueles envolvidos [...].⁸⁵

4.2. A VIOLÊNCIA NO *SATÍRICON*: LINGUAGEM E TEMA

Particularmente em relação ao nosso corpus de pesquisa, Garraffoni (1999) entende que o estudo sobre a violência no *Satíricon* possibilita uma melhor compreensão de como a literatura romanesca representa o ambiente social das camadas baixas⁸⁶ como heterogêneo e bastante diversificado⁸⁷. Como exemplo, segundo a estudiosa, a expressão da violência no *Satíricon* pode ser observada por meio do crime e da transgressão, isto é, atitudes ilegais realizadas “[...] contra o Império, contra uma pessoa em específico, contra a moral e os costumes” (GARRAFFONI, 1999, p. 71). Ademais, segundo a pesquisadora,

Além de encontrarmos diversos tipos de roubos, outros tipos de transgressões também aparecem e estão ligadas a profanação de templos, a mentira, a farsa e a quebra da tradição ou da palavra empenhada, isto é, da fides. [...] Paralelamente aos episódios que narram crimes ou pequenas infrações, Petronio retrata com irreverência a deserção de soldados, as dificuldades da vida do infrator, a ação da autoridade, o medo das ambiguidades das leis, os divertimentos dos delinquentes, a pobreza em que viviam, os lugares que preferiam atacar (casa dos ricos e banhos

⁸⁵ *Rather than defining violence a priori as senseless and irrational, we should consider it as a changing form of interaction and communication, as a historically developed cultural form of meaningful action. [...] it makes more sense to consider violence as a cultural category, as a historically developed cultural form or construction. How people conceive of violence and the meaning it has for them depend on time and place, vary with historical circumstances and also depend on the perspective of those involved [...].*

⁸⁶ Embora, é preciso deixar claro, a pesquisadora leve em conta a perspectiva de tratar-se o *Satíricon* de uma obra ficcional, não um documento objetivo daquele período.

⁸⁷ Os ambientes de marginalidade em Roma tinham até então, na época de publicação de seu texto, sido pouco estudados em ambiente acadêmico.

públicos) e as punições a que estavam sujeitos, como a tortura, crucificação, arena ou morte. (GARRAFFONI, 1999, p. 72-73).

Para Garraffoni (1999), uma maneira eficiente de observar as ações dessa bandidagem é por meio de uma pesquisa filológica que comprove como os termos utilizados por Petrónio remetem tanto a vocabulário militar — com as transgressões impostas — quanto a expressões populares, o que são definidos pela pesquisadora como *sermo humilis*. Detalhadamente descrevendo sobre essa nomenclatura, a estudiosa indica que

[...] há referência a termos de origem militar, como por exemplo, *commilito*, *-onis* (companheiro de armas) ou *hostis*, *-tis* (inimigo) [...] entre as palavras empregadas por Petrónio para designar os ladrões, encontramos, também, termos como *mendax*, *-acis* (mentiroso), *grassator*, *-oris* (vagabundo, desordeiro, ladrão de estrada), ou seja, palavras que expressam uma vida sem destino ou regras e capacidade de enganar e mentir do personagem. (GARRAFFONI, 1999, p. 80).

Além disso, para a pesquisadora, o termo lexical mais utilizado no *Satíricon* é o de *latro*, que, segundo a estudiosa,

[...] deu origem ao termo ‘ladrão’ em português, [que] aparece em uma série de situações e pode assumir diferentes significados: às vezes é empregada com intuito de ofender a alguém, como na cena cômica em que Gítão acusa Ascilto de ser um ladrão cruel para comover Encólpio, mas o sentido mais comum é para designar um bandido, seja ele violento ou um simples assaltante. Sua origem etimológica também está ligada a um sentido militar: seu significado mais antigo está relacionado ao soldado mercenário grego, infante ou desertor e, por consequência, passou a designar bandido, salteador, ladrão de estrada. (GARRAFFONI, 1999, p. 80).

Se, por um lado, com as pesquisas de Garraffoni (1999), apontamos para uma construção linguística da expressão da violência revelada verbalmente no romance petroniano, por outro lado, destacamos a manifestação temática desse fenômeno na narrativa por meio das análises de Leão (2014). De modo geral, para o estudioso,

É bem conhecido dos leitores e estudiosos de Petrónio o clima de insegurança e de ameaça latente que marca boa parte do imaginário recriado no *Satyricon*, e que se conjuga com temas como a onnipresença da Fortuna, o labirinto, o naufrágio, a tentação do suicídio ou a evocação da imagem da morte. Menos estudada tem sido, no entanto, a presença sistemática da violência, que constitui, na verdade, um motivo central em toda a obra, bem como as reações várias que provoca nas diferentes personagens. (LEÃO, 2014, p. 241).

Em seus postulados, Leão (2014) reflete sobre a tipologia da violência no *Satíricon* ao apresentar um extenso e elaborado estudo sobre os meios pelos quais esse fenômeno se estabelece no

decorrer da obra. Diante dessa organização, o pesquisador cataloga exaustivamente os tipos expressos do fenômeno, possibilitando uma compreensão mais apurada de uma temática essencial para a narrativa como um todo, a saber, o motivo da violência. Dentre seu escopo de estudo, o pesquisador aponta as seguintes expressões da violência em Petronio, quais sejam,

1. Violência retórica. Que o motivo da violência tem uma grande importância na obra é, desde logo, sugerido pela cena de abertura do *Satyricon*, que decorre numa escola de retórica e aparece marcada por uma inflamada intervenção de Encólpio [...]

2. Violência sexual. O motivo da violência sexual é o mais frequente de todos, facto que, numa primeira leitura, não deve surpreender numa obra como o *Satyricon*, onde o material com conotações eróticas tem uma presença muito abundante. O que pode, no entanto, causar estranhamento e facultar, por outro lado, uma estimulante chave de leitura do romance é que os episódios marcados pelo relacionamento sexual raramente se traduzem numa experiência aprazível. [...]

2.1. Violência sexual sob forma tentada envolvendo violência física ou verbal. Esta forma de violência verifica-se no âmbito da relação amorosa tensa vivida pelo trio amoroso dos *scholastici*. [...]

2.2. Intimidade sexual interrompida por violência física ou verbal. O tópico da devassa da privacidade é muito frequente no *Satyricon*, constituindo inclusive uma estratégia discursiva para caracterizar a atuação dos *scholastici* e das figuras com os quais eles se cruzam, sendo conjugado em especial com o tema da porta, precisamente enquanto meio de transição e mecanismo que permite separar o espaço interior do exterior, criando muitas vezes uma falsa ilusão de segurança. [...]

2.3. Violência sexual envolvendo sanções físicas e religiosas. Este subtipo relaciona-se com o *topos* do voyeurismo (evocado já em 2.2) e remete igualmente para o tema da porta e da falsa sensação de segurança que produz. A ligação ao domínio religioso, mesmo tendo em conta que envolve uma sacerdotisa de Priapo, reforça a percepção de que certas estruturas religiosas (tal como o *paterfamilias* referido em 2.1) também já não funcionam como baluartes de confiança, acentuando o sentimento de crise generalizada. [...]

2.4. Falsa violência sexual combinada com ameaças verbais. A tipologia da violência sexual conhece uma curiosa variante na forma como ajuda a caracterizar a atuação dos *pueri delicati*. O caso mais interessante aparece a propósito do episódio do *puer* de Pérgamo (85.1-87.10) [...]

2.5. Violência física/verbal motivada por disfunção sexual. A violência provocada por episódios de cariz sexual conhece ainda um último e elaborado desenvolvimento em Crotona, cidade do sul de Itália onde transcorre a última parte conservada da obra. [...]

3. Disputa e violência verbal (envolvendo por vezes violência física). Ao longo do *Satyricon*, há também vários momentos em que se geram disputas aceras, acompanhadas de violência verbal, passando, em alguns casos, das ameaças aos atos. Assim acontece na querela no Foro envolvendo Encólpio, Ascilto e Gíton, de um lado, e certa mulher e um campónio, do outro, que disputam em público, em alta grita, um manto e uma túnica de valor muito desigual, provocando assim o riso na assembleia de ocasião que se gerara à volta da inusitada liça argumentativa (14.5-7 e 15.7). [...]

4. Violência (física ou verbal) preventiva. Regista-se, igualmente, um bom número de casos em que a violência é referida não tanto como ação praticada, mas antes como um procedimento futuro que será ativado se determinadas circunstâncias de verificarem [...]

5. Violência artística e figurativa. O comportamento violento pode também aparecer de forma indireta, como evocação feita através de manifestações artísticas. [...]

6. Violência performativa. Os exemplos que entram nesta categoria provêm todos da Cena, com exceção parcial do célebre relato sobre as notáveis qualidades da matrona de Éfeso [...]

7. Violência punitiva. Nos exemplos anteriores, verificou-se que boa parte dos atos violentos praticados ou evocados ao longo do *Satyricon* corresponde, na

verdade, a uma estratégia discursiva de caracterização de personagens e espaços, carecendo mesmo, por vezes, de realização efetiva. Noutros momentos, porém, a violência assume uma dimensão punitiva real, como consequência de uma falta cometida. As penalizações mais duras afetam essencialmente os escravos, facultando assim um paralelo com a sua efetiva condição social. [...] **8. Violência supersticiosa ou de origem sobrenatural.** Ainda no espaço da *Cena*, em que o uso da força e a referência a atos violentos desenham um leque particularmente variado de manifestações, há também afloramentos de violência motivada por entidades superiores aos humanos. [...] **9. Violência animal e ‘bestialização’ de seres humanos.** Há no *Satyricon* alguns exmplos de violência dirigida contra animais ou provocada pelos próprios animais. Assim sucede quando Creso, o *puer* de Trimalquião, incita a sua cadelita (Margarita) a avançar para uma luta desigual com o canzarrão Cílix [...] **10. Violência autoinfligida.** Há vários momentos no *Satyricon* em que certas personagens exercem violência contra si mesmas, em contextos que estão, essencialmente, associados a querelas de natureza passional ou então a manifestações de ‘impotência’, seja de natureza física (sexual), seja ainda enquanto expressão simbólica da incapacidade para encontrar alternativas de fuga viáveis. [...] **11. Violência da natureza.** Ficaram para o final as manifestações de violência causadas pelas forças da natureza que, curiosamente, acabam por ter uma aplicação rara no *Satyricon*. Com efeito, esta variante conhece a sua única expressão clara na descrição do naufrágio que se abate sobre o barco de Licas (114.1-14). (LEÃO, 2014, p. 242-263).

Uma vez que reconhecemos a expressão da violência no *Satíricon* tanto como linguagem quanto como temática, conferimos a seguir de que maneira esse fenômeno apresenta-se na obra petroniana por meio de sua manifestação no todo estrutural do romance.

5. SATÍRICON: A EXPRESSÃO DA VIOLÊNCIA E DA VIDA ENTRE RASTROS E RELATOS

5.1 A VIOLÊNCIA EM CONTEXTO

No arcabouço cultural ocidental, a violência é motivo que conhecemos na literatura clássica já desde a expressão dos fatos ocorridos na Guerra de Troia, como indica (SILVA, 2014), ou seja, se a violência manifesta-se desde Homero na literatura, em outras palavras, ela figura desde o *princípio de tudo*. De fato,

Abordar o assunto ‘crime’ e ‘violência’ no Mundo Antigo implica uma reflexão cronologicamente ampla, tematicamente diversificada e esteticamente plural. Séculos de história contextualizaram uma produção literária abundante, onde a violência aparece como um tema transversal, como uma componente indissociável da experiência humana. No plano individual, doméstico, social e político, a violência infiltra-se como um vestígio daquilo que é, na sua essência, a criatura humana: mais um elemento animal, ainda que privilegiado nas suas características, do universo. Não sem que, nas suas manifestações, a violência contribua — por estranho paradoxo —, como um factor de estímulo civilizacional, para uma definição de valores sociais, para o estabelecimento das instituições cívicas, para o desenvolvimento económico e técnico, numa palavra, para o progresso. (OLIVEIRA; SILVA; BARBOSA, 2014).

Por sua vez, a violência no romance antigo romano também parece se propagar de maneira produtiva e multifacetada, como indicam nossas investigações acerca de *O asno de ouro*. Nessa narrativa escrita por Apuleio em latim no século II d. C., a violência expressa-se tanto por meio de uma manifestação panorâmica, isto é, percorrendo todo o desenvolvimento da narrativa, quanto por meio de evidências pontuais, ou seja, atos violentos cujos resultados são percebidos em situações específicas.

De modo amplo, a violência articula-se por meio de dois fenômenos apuleianos que vão ganhando forma e força a partir do desenrolar da narrativa, distribuídos, por um lado, em uma violência-entidade, e, por outro lado, em uma violência-identidade (SANTOS; AQUATI, 2022b).

De modo específico, os diversos tipos de violência ocorrem de maneira controversa e subreptícia em Apuleio. Desde o famoso *Prólogo* de abertura do romance, temos a impressão de que a violência já parece ser planejada e amenizada estrategicamente a fim de amplificar os sentidos de sua manifestação na narrativa. Em sua análise acerca desse emblemático prólogo, Santos (2020, p. 868) cita que

[...] esse texto inicial alerta especificamente o seu leitor acerca da qualidade de entretenimento presente na narrativa, sobretudo, mas não estritamente, por meio da sentença *Lector intende: laetaberis*, por um lado, enquanto omite deliberadamente o conteúdo de extrema violência das histórias apuleianas, por outro lado. Essa omissão vai ao encontro das estratégias persuasivas e literárias organizadas no texto apuleiano de modo a construir efeitos de sentido de maneira sofisticada e ambígua. Desse modo, buscamos evidenciar que uma análise sobre a expressão da violência em Apuleio é mais bem aproveitada quando se considera a vertente recreativa indicada particularmente nesse texto de abertura, não desconsiderando uma para discorrer sobre a outra, como os especialistas optam, quando tradicionalmente analisam essas instâncias.

Nesse sentido, podemos indicar que grande parte dos acontecimentos que promovem uma *laetitudo* no leitor de *O asno de ouro*, sempre a partir do que nos é indicado pelo *Prólogo*, são oriundas justamente da manifestação da violência no romance. E esse elemento literário transgressor atinge, por um lado, não somente o protagonista Lúcio, em sua narrativa principal, mas, também personagens secundárias presentes na história principal e, por outro lado, personagens principais e secundárias nas histórias intercaladas.

Ao consideramos a expressão desse fenômeno que atinge Lúcio durante as celebrações em homenagem ao deus Riso, uma vez que é um trecho relevante para a composição da violência em Apuleio, percebemos que a personagem protagonista torna-se, por meio de um movimento que ocorre de modo antitético, o alvo principal do divertimento público e o objeto de expiação pela prática da tortura, pois

Em primeiro lugar, a expressão da violência não só proporciona, mas, também, integra toda a constituição e a realização dessa festividade. Se não fosse a suposta invasão dos bandidos à casa de Milão, seguida pelo confronto com o protagonista e o pseudo-assassinato dos invasores, não haveria meios para a realização dessa própria farsa festiva, caracterizada como um julgamento público em um tribunal. [...] Em segundo lugar, essa comemoração é orientada no todo narrativo, por meio de uma oposição entre *violentia* e *laetaberis*, numa junção de elementos contrários, sendo aquela o agente estimulante promotor desta. Quanto maior foi o sofrimento, a dor e a humilhação impostos a Lúcio, mais o público local deleitou-se e regozijou-se, mesmo após a conclusão de toda a farsa. Ainda nesse sentido, entendemos que a intensa sensação de dor de Lúcio é equivalente ao prestígio que o Deus Riso tinha junto aos moradores da cidade, pois, afinal, todo o sofrimento do jovem foi promovido para a glorificação do deus. [...] Em terceiro lugar, uma vez que não há indícios que confirmem a existência histórica da festividade em homenagem ao deus Riso na Antiguidade [...] sendo ela, portanto, fruto unicamente de uma produção criativa e ficcional apuleianas, essa aproximação de elementos contrários, a saber, *violentia* e *risus*, ganha relevo quando considerada como um instrumento reflexivo. (SANTOS, 2020, p. 707-708).

Todavia, mesmo quando exerce seu poder contra personagens secundárias, de relevância menor na narrativa, a violência não atua de maneira simplificada nesse romance, mas, pelo contrário,

assume contornos complexos. Em relação ao servo pessoal escravizado por Lúcio, sua presença se manifesta violentamente desde o apagamento narrativo completo de sua participação até sua revelação e atuação integrais. Nesse sentido, Santos (2020, p. 128) aponta detalhada e criticamente

[...] a maneira como a voz narrativa primeiro silencia a existência de uma outra personagem, que fundamentalmente personifica a manifestação do fenômeno da violência por intermédio de uma vertente sociopolítica, e, somente em um segundo momento e aos poucos pelo decorrer da trama, vem a revelá-la. É a figura de um escravo que acompanha Lúcio na função de seu auxiliar pessoal. Vale lembrar que, embora não seja textualmente mencionada, essa personagem secundária já está presente na narrativa desde a abertura da aventura de *O asno de ouro*, durante a jornada do protagonista até a Tessália. Embora diversas vezes a voz narrativa dê a entender que Lúcio viajava sozinho, o que sugere não haver interesse de apresentar seu servo desde o princípio, há vários indícios textuais na trama que apontam que o escravo pessoal de Lúcio permanecia junto dele durante a viagem à Tessália, ou seja, que o escravo acompanhava o jovem patrão durante todo o tempo.

Já nas aventuras de Aristômenes, a personagem protagonista da primeira de diversas histórias secundárias inseridas na narrativa principal de Lúcio, a violência assume relevância para a narrativa como um todo, uma vez que ora espelha e adianta eventos violentos futuros que ocorrerão, em variadas medidas, com a personagem principal, ora inverte determinadas situações agressivas. Nesse sentido, Santos; Aquati (2021, p. 724) mencionam que

De modo geral, podemos indicar que a instância da violência no conto de Aristômenes desenvolve-se primeiro à distância, apresentando-se por intermédio de uma história acessória ao próprio conto, tal como procede a introdução da violência na narrativa principal de Lúcio, para que, então, esse fenômeno venha se aproximando gradativamente do contexto social em que está situado o narrador do conto, Aristômenes. Nesse sentido, destacamos ser importante o reconhecimento de que a fala de Sócrates, amigo de Aristômenes, constitui-se também por meio de um conto, cuja progressão possibilita compreendermos que, embora no interior de uma história acessória, estamos ainda diante do dispositivo de inserção de contos [...], isto é, temos uma história acessória — a de Sócrates —, por sua vez, dentro de uma história acessória — a de Aristômenes —, aqui funcionando relativamente como a principal. [...] De modo específico, a expressão da violência é introduzida e orientada de maneira invertida, ou seja, num procedimento narrativo como o de *in medias res*, primeiro vislumbra-se o resultado de sua ação no contexto da história principal para então progressivamente ir se revelando a sua causa, a qual será evidenciada no interior de uma história secundária.

Ademais, vale-se ressaltar que tanto esses poucos exemplos elencados neste estudo quanto todas as demais expressões violentas apuleianas podem ser catalogados em tipologias organizadas em torno não só de um eixo paradigmático, constituído por uma história principal e por histórias intercaladas, mas também de um eixo sintagmático, composto por seus níveis estrutural, temático e fenotípico (SANTOS; AQUATI, 2022).

Se, por um lado, notamos que Apuleio se utilizou da violência como um elemento literário fundamental tanto para a composição de sua narrativa quanto para a instalação da tortura mais opressora em *O asno de ouro*, isto é, o processo de metamorfose asinina do protagonista Lúcio e suas vivências a partir dessa transformação (SANTOS; AQUATI, 2022b), por outro lado, neste estudo buscamos verificar os modos pelos quais esse fenômeno se instaura na narrativa que compõe nosso *cópus*, qual seja, o *Satíricon*, de Petrônio.

Como sabemos, no *Satíricon*, esse fenômeno manifesta-se tanto por meio da linguagem petroniana, expressa verbalmente por meio de uma etimologia que remete nitidamente à bandidagem e à transgressão (GARRAFFONI, 1999), quanto por meio de uma temática bem singular, marcada por um conjunto diverso e amplo de tipos violentos (LEÃO, 2014).

Portanto, nesta investigação, e comungando com as pesquisas filológicas (GARRAFFONI, 1999) e temáticas (LEÃO, 2014) acerca da violência petroniana, buscamos comprovar a relevância desse fenômeno literário também como um elemento estrutural primordial na narrativa, uma vez que reconhecemos uma qualidade intrínseca manifesta nesse romance, a saber, a violência como uma força produtora de vida (OLIVEIRA; SILVA; BARBOSA, 2014).

5.2. VIOLÊNCIA E FRAGMENTAÇÃO

No *Satíricon*, o movimento de encetamento da violência — a invasão ao culto do deus Priapo — é impreciso e não pode ser elucidado minuciosamente em razão do estado fragmentário desse romance.

De fato, uma singularidade característica reconhecida no *Satíricon* é seu vigente estado de preservação, intensamente fragmentado; para Schmeling (2005), essa é a característica mais significativa das partes remanescentes da narrativa. De acordo com Hofmann (2014), evidências textuais apontam que o romance *Satíricon* seria composto integralmente por 24 *Libri*, em um paralelo textual com as grandes épicas como *Odisseia*, embora as partes remanescentes seriam referentes somente aos livros XIV a XVI. Entretanto, ao realizar algumas especulações sobre o processo de preservação da obra, Schmeling (2005, p. 20) aponta que

O *Satíricon* é fragmentário por razões que residem na história de sua transmissão desde a Antiguidade, não por motivos literários: Petrônio não estruturou sua obra para refletir um colapso da vida romana, a natureza fragmentária da existência. Se *Satíricon* teve até 24 livros, era um candidato principal a um copista para escrever trechos dele.... Então, também, podemos ter as melhores partes de *Satíricon*, com os outros 21 *Libri* não sendo muito bem-sucedidos ou divertidos — ou talvez muito

obscenos ou não obscenos o suficiente para atrair a mente e o espírito de alguns copistas um tanto enfadonhos que, como se viu, controlaram a vida e a morte de *Satíricon*.⁸⁸

Ainda sobre o estado de preservação da narrativa, Hofmann (2014, p. 96) entende que

O que lemos em nossas edições modernas como os 141 capítulos de *Satíricon* não é uma narrativa contínua e coerente, mas uma coleção de fragmentos e trechos maiores e menores, transmitidos em vários manuscritos e reunidos em um texto por estudiosos humanistas entre 1482 e 1669. Há também 25 fragmentos menores de autores oriundos dos séculos VI e XIII com citações sobre *Satíricon*, mas que não são atestadas em nossos manuscritos, e outros 26 poemas em vários manuscritos do século IX que foram atribuídos a Petrônio tanto nos manuscritos quanto pelos franceses estudiosos Joseph Justus Scaliger (1540–1609) e Claude Binet (c. 1533–1600).

Houve, porém, uma vez um manuscrito completo do *Satíricon*, escrito entre os séculos IV e VI d.C., que sobreviveu à chamada Idade das Trevas e foi mantido no século IX em um mosteiro no Vale do Loire, como sabemos por várias citações de Heiric (876), monge em *Saint-Germain-d'Auxerre*, do qual escribas posteriores fizeram os extratos em nossos manuscritos remanescentes.⁸⁹

Segundo o estudioso, a fortuna crítica aponta que esses manuscritos podem ser agrupados em quatro classes, isto é, quatro grandes grupos constituídos de trechos do romance petroniano.

No primeiro grupo, temos os trechos remanescentes nomeados como **O**, que contêm excertos de seções que antecedem e sucedem a *Cena Trimalchionis*, **B**, que é constituído pelo mais antigo manuscrito, datado de 357 na cidade de *Saint-Germain-d'Auxerre*, e **R**, e **P**, constituídos por dois manuscritos do século XII.

No segundo grupo, há os maiores excertos, conhecido como **L**, que são constituídos por manuscritos preservados e impressos na segunda metade do século XVI, contendo excertos que antecedem e sucedem a *Cena Trimalchionis* e alguns de seus capítulos, que por sua vez remetem a

⁸⁸ *The Satyricon is fragmentary for reasons which lie in the history of its transmission from antiquity, not for literary motives: Petronius did not structure his work to reflect a breakdown of Roman life, the fragmentary nature of existence. If the Satyricon ran to 24 books, it was a prime candidate for a copyist to write Excerpts from.... Then too, we might have the best bits of the Satyricon, the other 21 books not being very successful or entertaining — or perhaps too obscene or not obscene enough to attract the mind and spirit of a few rather dull copyists who, as it turned out, controlled the life and death of the Satyricon.*

⁸⁹ *What we in our modern editions read as the 141 chapters of the Satyricon is not a continuous and coherent narrative but a collection of larger and smaller fragments and excerpts, transmitted in various manuscripts and assembled into one text by humanist scholars between 1482 and 1669. There are also 25 smaller fragments from authors between the sixth and thirteenth centuries with quotations from the Satyricon that are not attested in our manuscripts, and another 26 poems in several ninth-century manuscripts that have been ascribed to Petronius either in the manuscripts or by the French scholars Joseph Justus Scaliger (1540–1609) and Claude Binet (c. 1533–1600).*

There was, however, once a complete manuscript of the Satyricon, written between the fourth and sixth centuries ad, that survived the so-called Dark Ages and was kept in the ninth century in a monastery in the Loire Valley, as we know from several quotations by Heiric (†876), monk in Saint-Germain-d'Auxerre, from which later scribes made the extracts in our extant manuscripts.

manuscritos do século XIII. Segundo Hoffmann (2014), esse copista utilizou diversas versões que ele encontrara de *Satíricon* a fim de produzir uma versão mais integral possível.

No terceiro grupo, temos a *Cena Trimalchionis*, nomeada como **H**, e outras passagens curtas, nomeadas como **A**.

No quarto grupo, há um conjunto de quatro manuscritos franceses provenientes dos séculos XII e XIV, nomeado como **φ**. Nele há sentenças, verbos, poemas e longas passagens.

Todavia, Schmeling (2013) faz uma ressalva acerca da divisão teórica desses quatro grupos distintos, mencionando que há passagens no texto de Petrônio — como no capítulo 55 — que comprova contaminações entre as classes petronianas, isto é, nesse trecho mencionado, temos exemplos linguísticos das quatro famílias, o que demonstraria como os copistas tiveram contato com esses grupos e esses diferentes textos se influenciaram mutuamente.

Por fim, segundo Hofmann (2014), somente em 1669 em Amsterdã, houve uma impressão física por meio do qual se recolheram as versões dos quatro grandes grupos da tradição petroniana e publicou-se enfim a *versão moderna* de *Satíricon* tal como a reconhecemos hoje.

Entretanto, muito embora tenha ocorrido esse importante esforço técnico-metodológico de reconstrução da trama original de *Satíricon*, seu início e fim continuam lacunares e apenas são conjecturados por especialistas fundamentados em pistas deixadas ao longo da narrativa (SCHMELING, 2005; HOFMANN, 2014). Refletindo sobre essa composição fragmentária de *Satíricon*, Hofmann (2014, p. 103) aponta que

Para uma reconstrução hipotética de todo o romance, pode-se recorrer a quatro fontes de informação: (1) os fragmentos da literatura antiga que são citados como vindos de Petrônio ou atribuídos a ele por estudiosos modernos [...]; (2) as informações fornecidas por Encólpio — o narrador — e personagens na narrativa em solilóquios e diálogos retrospectivos sobre eventos que aconteceram antes ou acontecerão mais tarde, mas que não ocorrem em nosso texto remanescente; (3) as convenções da ficção erótica antiga, especialmente a grega; e (4) algumas suposições sobre o que deve ou pode ter acontecido nas lacunas entre as passagens extraídas.⁹⁰

Para Schmeling (2005), embora o *Satíricon* encontre-se de maneira fragmentado, é evidente seu *status* literário episódico, ainda que o pesquisador destaque que esses episódios não tenham sido costurados sem uma intenção ou motivação. Petrônio possivelmente o teria apresentado oralmente em eventos festivos da corte. Segundo o estudioso,

⁹⁰ For an hypothetical reconstruction of the whole novel, one can draw from four sources of information: (1) the fragments in ancient literature that are quoted as coming from Petronius or were attributed to him by modern scholars [...]; (2) the information given by Encolpius — the narrator — and persons in the narrative in retrospective soliloquies and dialogues about events that had happened earlier or will happen later but that do not occur in our extant text; (3) the conventions of ancient, especially Greek, erotic fiction; and (4) some assumptions about what must or may have happened in the lacunae between the excerpted passages.

Encontramos o *Satíricon* na forma escrita (radical de apresentação), mas se Petrônio apresentasse cada episódio a um grupo literário na forma falada ou encenasse algumas partes, então o radical de apresentação seria totalmente diferente e [...] o mesmo seria o gênero. Na forma falada/representada, Petrônio teria ao mesmo tempo interpretado o *Satíricon*, e o que é escuro para nós teria sido brilhante para sua audiência. Para nós, no entanto, o ‘meio implícito’ do *Satíricon* é a palavra escrita — apresentada ao leitor como se fosse falada.⁹¹ (SCHMELING, 2005, p. 28).

Portanto, e embora não tenhamos acesso aos trechos iniciais da narrativa petroniana, há muito tempo perdidos, podemos tentar resgatar parcialmente aquele ato violento inaugural em Petrônio, compreendendo-o relativamente.

⁹¹ We find the *Satyricon* in written form (radical of presentation), but if Petronius presented each episode to a literary group in spoken form or acted out some parts, then the radical of presentation would be entirely different and [...] so would the genre. In the spoken/acted form Petronius would have at the same time interpreted the *Satyricon*, and what is dark to us would have been bright to his audience. For us, however, the ‘implied medium’ of the *Satyricon* is the written word — presented to the reader as if it were spoken.

6. O ATO VIOLENTO INICIAL E PRODUTIVO NO *SATÍRICON*

A primeira menção à invasão ao culto de Priapo ocorre no romance por meio da fala de Psiquê, uma personagem que se declara serva de uma sacerdotisa de Priapo, quando aquela invade o quarto onde estavam hospedados Encólpio, Ascilto e Gitão, declarando que

– Vocês estavam pensando que tinham me enganado? – disse ela. – Eu sou uma escrava de Quartila, cujos rituais sagrados vocês perturbaram diante da gruta. Pois ela mesma vem a este albergue e pede licença para falar com vocês. Não se embaracem. Ela nem os acusa pelo seu erro, nem deseja puni-los. Na verdade, está admirada: que deus terá trazido jovens tão elegantes a estas vizinhanças? (PETRÔNIO, 2021, p. 28).

Entretanto, relativamente à introdução da violência no *Satíricon*, entendemos que essa transgressão mencionada pela escrava pode não ter sido o único crime cometido no decorrer dos preparativos ao rito em honra a Priapo.

A fim de fundamentar nossas hipóteses acerca de uma violência dupla realizada naquela ocasião, precisamos tentar reconstruir os fatos que conectam anterior e possivelmente o protagonista a seu amante, nomeadamente Encólpio e Ascilto, à serva Psiquê e a um quarto participante. Confirmando nossas conjecturas, sinalizaremos que o movimento de início dessa expressão no *Satíricon* é produtivo, pois ele promove não somente uma violência dissimulada e secundária, isto é, **(i)** o furto de um traje fino e precioso, como verificamos pormenorizadamente a seguir, mas também uma violência aparente e primordial, ou seja, **(ii)** aquela profanação ao culto de Priapo mencionada por Psiquê.

6.1. O FURTO DE UM TRAJE PRECIOSO

Momentos antes daquela acusação da serva de Quartila, enquanto Encólpio e Ascilto ainda estavam no mercado a fim de realizar a venda de um manto roubado — do qual não sabemos a proveniência nem os detalhes da maneira como teria ocorrido seu furto, uma vez que ele parece ser produto de uma ação rapina realizada nos trechos perdidos do romance —, o narrador protagonista menciona que tem a impressão de já ter visto um dos vendedores que por ali caminhava, sendo auxiliado por uma mulher⁹², como se nota em “não demorou muito, um caipira – ele não me era

⁹² A mulher mencionada neste trecho é justamente Psiquê, aquela própria serva de Quartila, que invadira o quarto na passagem anteriormente elencada.

estranho –, acompanhado de uma mulher pequenina, chegou bem perto e meteu-se a examinar o manto com bastante atenção” (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

A fim de não deixar dúvidas sobre seu reconhecimento, Encólpio prossegue relatando que

Por seu lado, Ascilto reparou em algo sobre os ombros daquele caipira que fazia compras, e de repente, quase sem fôlego, emudeceu. Nem a mim faltava motivo para ficar observando o homem, pois ele me parecia aquele que tinha encontrado a túnica lá naqueles ermos. É claro que era ele! Mas Ascilto mal acreditava no que seus olhos viam, e para não causar suspeitas, primeiro chegou bem perto, como se fosse um comprador e, tendo tirado o pano dos ombros do camponês, apalpou-o com todo o cuidado. (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

Esse trecho que se estende amplamente, a saber, desde a cena de acusação sobre o furto dos tecidos, passando pela luta física entre as personagens que ocorre no mercado até o julgamento público, sugere a retomada de um segundo ato violento provocado contra Priapo lá no início da narrativa, embora de carga prejudicial relativamente menor.

6.1.1. O espaço

A primeira pista para essa hipótese investigativa é justamente o local onde ocorrera o crime, *lá naqueles ermos*. A quais ermos Encólpio se refere? Por que o narrador não oferece mais detalhes a seus leitores sobre esse espaço, uma vez que ele está justamente retomando uma situação, desenvolvida anteriormente, que será solucionada neste trecho textual? Talvez, por se tratar de um fato bastante significativo no todo petroniano, não precisaria mesmo ser retomado pormenorizadamente aos leitores?

Ademais, nos perguntamos: estariam aqueles ermos mencionados fazendo alguma referência direta ou indireta a uma região urbana onde ocorrera aquele rito inaugural a Priapo? E essa região seria, de alguma maneira, afastada do convívio social, uma vez que a definição de *ermos* nos aponta para essa interpretação? E como e qual ambiente, na Antiguidade, poderia ser considerado urbano e isolado ao mesmo tempo?

A fim de tentarmos solucionar as múltiplas dúvidas que aquela simples referência, a saber, “[...] lá naqueles ermos” (PETRÔNIO, 2021, p. 24), suscitam em nossa investigação, primeiramente temos que considerar os espaços onde desenrolam as aventuras da narrativa petroniana.

De modo amplo, podemos destacar três espaços amplos nos quais a narrativa se desenrola, a saber, as ruas da cidade romana, o barco de Licas e as regiões percorridas em Crotona. Em relação a esses espaços em específico, Leão; Brandão (2016, p. 164-165)⁹³ pontuam que

[...] a designação genérica de *Graeca urbs* atribuída ao espaço urbano onde decorre a primeira parte da narrativa salienta a influência assumidamente grega em espaço romano. Esta primeira parte da obra é dominada pela figura do liberto Trimalquião, cuja casa assume os contornos de uma micrópolis com regras próprias que vinculam moradores e visitantes à mesma lógica de um espaço marcado pela imagem do labirinto. Numa outra dimensão espacial, o mar imenso, através do qual Encólpio e Gíton buscam a esperança da evasão, acaba subitamente por circunscrevê-los ao barco do severo Licas, que constitui em si mesmo também uma micrópolis ou um pequeno Estado autocrático, cuja ordem será profundamente perturbada pela descoberta dos passageiros clandestinos, que descambará em paródica guerra civil. Por último, a esterilidade impudica de Crotona, onde o velho poeta Eumolpo leva a melhor sobre a turba dos *heredipetae*, recria um cenário em que, ao contrário dos dois anteriores, o engano é assumido de forma pública e descarada, embora também aqui vários episódios sublinhem a tensão entre espaço aberto e espaço fechado (como a aventura de Encólpio/Polieno com as sacerdotisas ou o encontro de Eumolpo com os filhos de Filomela).

Entendemos, então, ser adequado supor que o espaço onde funestamente se realizara uma ação contra Priapo é o urbano da *Graeca urbs*. Por outro lado, contudo, é necessário ponderar também que essa localidade deve ser bem específica, isto é, não está estabelecida em qualquer região da cidade, pois se trata de um território relativamente isolado, nos *ermos*.

Nesse sentido, a constituição litúrgica relativa a Priapo liga-se à espacialidade singular das cerimônias realizadas em nome desse deus. De acordo com João Ângelo Oliva Neto (2006, p. 19), em seu estudo *Falo no Jardim: Priapéia Grega, Priapéia Latina*,

Ainda no período helenístico, entre os séculos III e II a.C., a imagem de Priapo deixa de ser exclusividade do espaço público e ingressa no jardim. Tal ingresso, que, como se verá, altera radicalmente o caráter do deus, apoia-se em dois fatores que se superpõem: a valorização do jardim nas escolas filosóficas e a provável influência desse hábito no espaço doméstico das elites, nas suas propriedades agrárias e, por imitação, nas pequenas propriedades das classes inferiores. Os antigos gregos já pensavam a oposição natureza/cultura, apoiada em espaços específicos, respectivamente o campo — em que prepondera a força e a exuberância daquilo que nasce, daquilo que se vê criar, a *phýsis* — e a cidade, em que o acúmulo de pessoas faz preponderar necessária organização, civil e propriamente política, que, mercê da concomitância de interesses opostos, entroniza o conceito distributivo de lei, quintessência de civilidade. Ora, o jardim, como espaço e como conceito, é intermédio entre Natureza e Cidade: é, de um lado, em termos chãos, um pouco de vegetação no espaço urbano e, de outro, em termos melhores, um critério aplicado à natureza: o jardim é a natureza organizada segundo um critério. A partir do século IV a. C., o jardim já se tornara o espaço da atividade filosófica. Se a Academia de Platão se situa nos jardins dedicados a Academo, o Liceu, já um tanto agreste por situar-se em local dedicado a Apolo Lício, não deixa de ser ele mesmo jardim, sem falar dos jardins de Epicuro. No seio da filosofia, com a desagregação da pólis, a

⁹³ *Macroespço e microespço no Satyricon de Petrónio: a narrativa de viagens e a tensão entre espaço aberto e fechado*

cidade-estado grega, no limiar do período helenístico da história da Grécia, o jardim atraiu as várias correntes filosóficas, que, repugnando o tumulto e a corrupção que entendiam próprios da cidade, não poderiam, todavia, prescindir da proximidade nem da sofisticação do lugar onde ocorriam os eventos importantes, aonde ocorriam as pessoas interessantes. Os filósofos, buscando o necessário ócio, queriam afastar-se do espaço urbano, mas não podiam distanciar-se da urbanidade que suas discussões demandavam; corriam então para esse jardim. O jardim filosófico, meio público por pertencer ainda ao espaço da cidade, meio particular por servir já a fins específicos, influi nos jardins indubitavelmente privados das classes elevadas.

Diante do exposto, entendemos que, uma vez mais, nossas hipóteses ratificam-se, pois, por um lado, é grande a probabilidade de que a invasão tenha ocorrido em um território urbano afastado, a partir daquela própria indicação narrativa de Encólpio, e, por outro lado, temos a informação de que as cerimônias a Priapo ocorriam justamente em uma área marginal, nos contornos urbanos, ou seja, no limiar entre a cidade e o campo.

Portanto, se Encólpio encontrou o caipira em um local propício a práticas do rito, não nos parece um exagero considerar adequada a hipótese sugerida, qual seja, o protagonista viu anteriormente aquele camponês no local onde se realizavam, de fato, os rituais ao deus, exatamente “[...] lá naqueles ermos” (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

Se os vestígios textuais sobre a provável localização geográfica do culto a Priapo e nossas aferições podem parecer produto de pura especulação, ao continuarmos com a fruição do texto petroniano, perceberemos que eles parecem se justificar e se encaixar em nossa leitura analítica.

6.1.2. O reconhecimento do caipira

A segunda pista para nossa hipótese investigativa é o reconhecimento do caipira pelo protagonista, pois Encólpio tem a certeza de que já o vira, embora em uma única oportunidade; e esse encontro singular corrobora justamente para nossas suspeitas, estreitando os laços interpretativos que conectam Encólpio e o camponês durante os rituais de Priapo, uma vez que esse encontro não ocorreu noutros locais ou noutras circunstâncias.

Porém, antes de prosseguirmos sobre as relações dessas personagens, vale destacar brevemente o conjunto de personagens importantes nesse romance, que auxiliam na compreensão deste tópico em específico e nesta análise em geral.

De acordo com Franco Jr. (2003, p. 38),

A personagem é um dos principais elementos constitutivos da narrativa. É sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de

semelhança que tal elemento cria com a noção de pessoa. O que é uma personagem? Um ser construído por meio de signos verbais, no caso do texto narrativo escrito, e de signos verbi-voco-visuais, no caso de textos de natureza híbrida como as peças de teatro, os filmes, as novelas de televisão etc. As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas *ações* e/ou *estados*.

A personagem principal do *Satíricon*, que também tem a função de narrador protagonista, é Encólpio, um jovem bonito, gladiador e culto, assassino e dramático, possessivo e libertino e transgressor. Se, por um lado, Encólpio atua como protagonista, por outro lado, evidentemente todas as demais personagens participantes da narrativa assumem a função de personagens secundárias.

Entretanto, vale ressaltar que, em razão de situações episódicas ao longo da narrativa, algumas personagens secundárias apresentam papel de destaque maior do que outras personagens. Dentre as mais relevantes, destacamos primeiramente aquelas que convivem direta e intimamente com Encólpio, sendo **(i)** Gitão, principal parceiro da personagem protagonista, atuando tanto como amante quanto como cúmplice de fraudes; **(ii)** Ascilto, que ora vive em harmonia sensual e sexual com Encólpio, ora convive em conflito aberto com seu companheiro; **(iii)** Eumolpo, um poeta que incentiva a viagem pelos mares itálicos e a fatídica ida a Crotona.

Em um segundo conjunto, selecionamos personagens que promovem situações que afetam Encólpio ou o inserem em contextos muito específicos, dentre as quais, figuram **(iv)** Agamêmnon, o mestre de oratória de Encólpio e Ascilto, a partir de cuja aula iniciam-se os segmentos remanescentes da narrativa; **(v)** Trimalquião, o exagerado novo rico com seu banquete; **(vi)** Licas e Trifena, o casal de amantes que praticava relações sexuais com Encólpio e Gitão, que aparentemente tiveram papel relevante nos trechos perdidos do *Satíricon* e foram responsáveis por movimentar a trama durante a viagem de navio; **(vii)** Quartila, a sacerdotisa de Priapo e testemunha ocular da invasão praticada por Encólpio; **(viii)** Circe, amante do protagonista e matrona famosa em Crotona; **(ix)** Proselenos, uma bruxa, e Enoteia, uma sacerdotisa de Priapo, que tentaram ajudar na recuperação do protagonista; **(x)** o caipira, personagem que rouba o protagonista e é roubado por ele.

Em um terceiro conjunto, apontamos todas as demais personagens, tais como **(xi)** os estudantes, discípulos de Agamêmnon, a velha, que leva Encólpio para o bordel, o pai de família, que deseja se relacionar sexualmente com Ascilto, o Trimalquião, Fortunata, a esposa de Trimalquião, a Matrona de Éfeso, protagonista da história contada por Eumolpo, Crísida, escravizada de Circe e que auxilia para o encontro de sua ama com Encólpio, dentre outras personagens.

Retomando aquele encontro das personagens Encólpio e o caipira em específico, o camponês roubou o protagonista, muito embora o ladrão não tivesse ainda verificado que o produto de seu furto

se tratasse de uma vestimenta bem mais valiosa do que ela aparentava realmente ser, como se pode observar:

Mas que admirável golpe de sorte! É que o caipira certamente nem tivera a curiosidade de meter as mãos nas costuras, mas, com uma certa repugnância, vendia o retalho como fossem despojos de um mendigo. Depois de ver intacto o tesouro guardado e também a figura desprezível do vendedor do manto, Ascilto puxou-me um pouco daquela baderna e disse: – Você está sabendo, irmãozinho, que o tesouro que eu lamentava voltou para nós? Aquela lá é a nossa pequena túnica. Dá para ver que ela está cheia de moedas de ouro intactas. Que é que a gente faz? A troco de que vamos reivindicar que ela é nossa? (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

Se, por um lado, Encólpio e Ascilto foram prejudicados, em uma única oportunidade, por aquele sujeito do campo, agora reencontram-se no meio de um mercado público, por outro lado, esse caipira não parece ser uma personagem aleatória, isto é, um operador narrativo que foi (re)introduzido na trama sem ter alguma relação direta com a problemática analisada, qual seja, um segundo crime executado contra Priapo no início da narrativa, mas, dar-se-ia o contrário, pois o camponês é uma personagem que conheceria, inclusive em primeira instância, as praticantes do ritual em homenagem a Priapo.

6.1.3. A parceria entre o caipira e as servas de Priapo

E nossa terceira pista investigativa é justamente a relação de parceria precedente entre o camponês e as servas religiosas desse deus. Como já mencionamos, o caipira (re)surge na narrativa acompanhado por Psiquê, aquela serva de Quartila, como se lê em “não demorou muito, um caipira – ele não me era estranho –, acompanhado de uma mulher pequenina, chegou bem perto e meteu-se a examinar o manto com bastante atenção” (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

Já em razão unicamente dessa relação íntima compartilhada entre o caipira e Psiquê, é possível sugerir alguma conexão, parceria ou proximidade entre eles, afinal essas personagens não estariam andando juntas se não gozassem algum nível de cumplicidade; seja porque talvez o camponês tenha auxiliado indiretamente nos preparativos do ritual, por meio da venda de produtos orgânicos utilizados como oferenda durante o culto; seja porque ele tenha participado diretamente na construção de algum aparato que sustentasse uma estrutura física no local do evento.

Seja como for, ao começarmos a refletir acerca da procedência ou finalidade dessa relação emblemática, muitos questionamentos podem ser apontados. Por exemplo, por qual motivo essas personagens se conheceriam? Por que elas compartilham de atividades laborais insólitas, como a

venda de uma túnica roubada? Por que o camponês endossa Psiquê no momento da acusação de roubo do manto contra Encólpio e Ascilto? Ele sabe o que diz ou está agindo de má fé e em cumplicidade com a serva?

Diante das múltiplas interrogações relativas à discussão principal a serem levantadas acerca dessa relação aparentemente inusitada, parece-nos essencial o reconhecimento de que não há como negar ou refutar a existência de um traço ou de um elemento comum precedente que conecte aquelas personagens. E em razão tanto da fala do narrador, que menciona que já viu esse camponês anteriormente, mas em uma única e exclusiva oportunidade, “[...] lá naqueles ermos” (PETRÔNIO, 2021, p. 24) , quanto em razão do fato desse mesmo homem do campo conhecer uma serva de Quartila, aquela própria que identificará e acusará posteriormente as personagens Encólpio e Ascilto, parece-nos não ser inadequado sugerir que o vínculo ou aproximação entre Psiquê e o camponês tenha ocorrido provavelmente durante as preparações dos rituais em nome do deus Priapo ou por causa delas.

A fim de embasarmos nossa interpretação que aponta para uma relação aparentemente íntima entre o camponês e Psiquê, precisamos destacar uma particularidade significativa acerca das cerimônias realizadas em honra de Priapo, qual seja, elas eram realizadas nos jardins das propriedades romanas. Nesse sentido, e de acordo com Oliva Neto (2006, p. 19-20),

[...] ‘jardim’ em grego se diz *képos* [...], em latim *hortus*; quando em português se diz ‘jardim’ para traduzir esses vocábulos antigos, nomeia-se apenas uma zona de significação dos termos. Os termos *képos* e *hortus* designam ainda ‘horta’, onde se criam legumes, e ‘pomar’, onde se criam frutas, atividades, negócios, decerto bem mais chãos do que a filosofia, efetivados, porém, num recinto inteiramente particular e privado. Mas, pelo prestígio dos jardins dos abastados ou pelo prestígio de Priapo, não é de admirar que pequenos proprietários pusessem em suas propriedades uma imagem do deus, que passou, assim, a integrar jardins, hortas e pomares, incluídos aí os vinhedos [...]. Vinhos, jardins, hortas e pomares são agora a morada das imagens de Priapo, tão comum que ele se tornou, por antonomásia, o ‘deus dos jardins’.

Ademais, o estudioso complementa seu raciocínio, mencionando que

Entretanto, a tendência que se manifestava entre os gregos se consuma em Roma e o recinto que Priapo majoritariamente ocupa são, sim, os verdadeiros pomares, hortas e jardins, que enfeita e protege. Mantendo ainda poder numinoso, Priapo itifálico ocupa espaço profano e privado: ele, o riso e seu falo servem ao proprietário. Ainda aqui, a relação entre Priapo e a fecundidade é de ordem religiosa e a fartura na reprodução dos rebentos da terra e dos animais, de cujo benefício os homens usufruem, nada carrega de negativo. (OLIVA NETO, 2006, p. 27).

Considerando os postulados do pesquisador, parece-nos que nossas suspeitas anteriores se confirmam e avançam em direção a novas possibilidades, pois, se nossas hipóteses iniciais acerca do possível contato social e vínculo laboral entre o sujeito do campo e Psiquê sugeriam antes uma relação puramente comercial, e mercenária, com aquele servindo às necessidades materiais e ritualísticas desta, agora podemos conjecturar uma provável comunhão mesmo religiosa entre eles, uma vez que o caipira poderia ser inesperada e surpreendentemente o proprietário do terreno onde era realizado, de fato, o culto a Priapo; aquele ritual que fora invadido nos trechos perdidos do romance petroniano.

Se, por um lado, o contato colaborativo (e religioso) evidente(s) e codependente(s) entre a serva e o camponês compõem nossa terceira pista, por outro lado, a acusação dessa moça contra os rapazes configura-se como nosso quarto indício interpretativo.

6.1.4. A acusação

Observe-se que Psiquê majoritariamente assume a voz durante a narrativa somente para acusar⁹⁴ Encólpio e Ascilto, seja no mercado, seja na estalagem. O comportamento acusativo da serva acentua-se ainda mais se considerarmos que ela (re)surge na narrativa de maneira modesta e discreta, como em “[...] a mulher de cabeça coberta [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 26), que, muito embora invada o quarto dos rapazes, como se lê em “nesse meio-tempo, o trinco da porta caiu sozinho, e as portas subitamente abertas permitiram que alguém entrasse. Era a mulher de cabeça coberta, aquela que há pouco estivera com o caipira” (PETRÔNIO, 2021, p. 28), continua com a mesma prudência recatada na tentativa de passar despercebida, sorrateiramente se deslocando pelos espaços da *Graeca urbs*.

Entretanto, seu pudor social de *res Mancipi* (termo estudado por Jérôme Carcopino (1984) em *La vida cotidiana en Roma: en el apogeo del império*) é superado e ultrapassado por seu orgulho espiritual de ser uma das filhas de Priapo, seja se revelando do véu que a cobre justamente nos momentos nos quais precisa se impor e avançar frente àqueles que prejudicaram o deus Priapo, seja os acusando no mercado, como se lê em “[...] a mulher de cabeça coberta que estava diante de nós com o caipira, depois de haver examinado com todo o cuidado as marcas do manto, agarrou a borda com as duas mãos, gritando ferozmente que tinha apanhado os ladrões” (PETRÔNIO, 2021, p. 26), seja os responsabilizando na estalagem, como se verifica em “era a mulher de cabeça coberta, aquela que há pouco estivera com o caipira. – Vocês estavam pensando que tinham me enganado? – disse ela” (PETRÔNIO, 2021, p. 28).

⁹⁴ A única passagem na qual não os acusa, Psiquê os humilha.

Desse comportamento ofensivo e significativo de Psiquê, que reconhece a participação das personagens naquele ato de profanação e as responsabiliza, desfia-se, conseqüentemente, a quinta pista investigativa de nossa hipótese, qual seja, a prova concreta do crime cometido pelos rapazes, um manto roubado.

6.1.5. A prova concreta do crime

Enquanto Encólpio e Ascilto estavam no mercado tentando vender um manto roubado, o caipira e a serva chegam juntos na tentativa de vender uma túnica. Assim que veem sua antiga vestimenta, reconhecendo-a, os jovens começam a planejar uma maneira de retomá-la, porém, nesse ínterim, Psiquê também reconhece aquele manto roubado que está em posse de Encólpio e Ascilto e os acusa publicamente, proporcionando o início de um confronto físico contra esses ladrões, como se verifica em

Então, a fim de que enquanto isso a presa não escapasse, ficou decidido abaixar ao máximo o preço do manto, para que o maior valor da mercadoria tornasse a perda mais leve. E mal expusemos nossa mercadoria, a mulher de cabeça coberta que estava diante de nós com o caipira, depois de haver examinado com todo o cuidado as marcas do manto, agarrou a borda com as duas mãos, gritando ferozmente que tinha apanhado os ladrões. (PETRÔNIO, 2021, p. 25-26).

Como vamos vislumbrando, Encólpio e Ascilto, a um só tempo, roubaram a serva e foram roubados pelo caipira em um determinado momento dos trechos perdidos. À medida que descobrem o ladrão de sua vestimenta, eles são descobertos por sua vítima, a qual por sua vez luta agressivamente contra eles, auxiliada pelo seu cúmplice, o caipira, como se lê em

Pegos de surpresa, para não parecer que não fazíamos nada, de nosso lado começamos por segurar a túnica rasgada e suja, gritando com a mesma energia que era de nossa propriedade o que eles traziam consigo. Mas de todo jeito a causa era desproporcional, e os corretores que afluíram para aquela gritaria naturalmente riam muito de nossa pendência, porque do lado de lá reclamavam uma roupa caríssima e, do nosso lado, um pedaço de pano que não servia nem para bons trapos. (PETRÔNIO, 2021, p. 26).

Parece-nos fora de propósito que um pobre camponês e uma serva escravizada sejam proprietários de uma vestimenta caríssima como parecia ser aquela, se ela não fosse, por sua vez, produto de um furto. Entretanto, a posse dessa indumentária por pessoas provenientes de extratos sociais desfavorecidos torna-se mais viável se considerarmos sobretudo que essa roupa tenha alguma

função específica e utilizada nos rituais de Priapo; sem excluir, contudo, a probabilidade de uma origem ilícita.

No desenvolvimento dos rituais relativos a Priapo com os quais a própria Psiquê interage, podemos observar indícios que revelam certo luxo e fartura incompatíveis com a posição social de uma escravizada, como Psiquê, e de um pobre camponês, como aquele que a acompanha. Por exemplo, ao levarem os jovens da estalagem a fim de os forçarem a participar dos rituais em nome do deus, Quartila, Psiquê e os demais servos demonstram contar com um orçamento relativamente elevado para a prática religiosa, como se nota em

Entrou uma porção de massagistas e, graças a um banho de um óleo apropriado, eles nos recuperaram. Apesar dos pesares, a canseira foi assim afastada. Foi quando vestimos trajes de banquete e fomos levados para uma sala vizinha, na qual havia três leitos já arrumados e uma outra ostentação de grande luxo, preparada com muita pompa. Então, recebemos ordem de nos deitar e, além de nos servirem uma entrada magnífica, nos encheram de vinho falerno. Na sequência, depois de uma grande quantidade de serviços, íamos caindo no sono, empanturrados. (PETRÔNIO, 2021, p. 33).

Como se verifica por meio dessa passagem, as personagens vestem trajes elegantes apropriadamente para a ocasião, o que nos faz pensar se eles não seriam do mesmo tipo daquele que tinha sido roubado por Encólpio e Ascilto nos trechos iniciais do romance, além de usufruírem de alimentos em quantidade e qualidade elevadas. Ademais, o requinte continua a se revelar, tanto por meio da prataria utilizada nesse banquete ritualístico quanto por meio de outros roubos praticados por aqueles que almejam possuir essa riqueza material, atacando durante à madrugada, como se observa em

Eu também, cansado de tantas aflições, já havia experimentado um pequeno cochilo. O mesmo havia feito todos os escravos, dentro e fora da sala: uns jaziam esparramados aos pés dos convidados que se acomodavam nos leitos, outros estavam encostados nas paredes; alguns, ainda, permaneciam juntos, bem no limiar da porta, as cabeças apoiando-se umas nas outras. Também as lucernas, já no fim do combustível, difundiam uma luz tênue e bruxuleante. Foi então que dois sírios entraram no triclínio a fim de roubar uma garrafa. Enquanto brigavam com muita avidez por entre a prataria, quebraram a garrafa disputada. A mesa com a prataria também virou, e um copo atirado bem alto quase partiu a cabeça de uma escrava adormecida sobre um dos leitos. Ao levar esse golpe, ela gritou e, com isso, não só entregou os ladrões como também acordou uma parte dos bêbados. Os sírios, que tinham vindo para roubar, vendo-se apanhados, jogaram-se ao mesmo tempo junto a um leito de tal forma que dava a impressão de terem combinado aquilo, e começaram a roncar como se estivessem dormindo há muito tempo. (PETRÔNIO, 2021, p. 33-34).

Diante desses trechos elencados, começa a fazer mais sentido a possibilidade de uma trabalhadora escravizada possuir uma indumentária caríssima, pois, por extensão evidente, esse material seria propriedade do próprio deus Priapo. Reforça ainda mais essa teoria o fato de que foi Psiquê que reconheceu o manto, embora o camponês tivesse tido contato visual com esse tecido primeiramente, como se nota em

E assim, como tivéssemos para vender aquele manto roubado, diante de uma ocasião tão oportuna, começamos a agitar lá num canto qualquer uma nesga de pano, caso o resplendor da peça pudesse atrair algum comprador. Não demorou muito, um caipira – ele não me era estranho –, acompanhado de uma mulher pequenina, chegou bem perto e meteu-se a examinar o manto com bastante atenção. (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

Portanto, e reconhecendo as cinco pistas deixadas no desenrolar narrativo que foram elencadas neste estudo, podemos considerar que seria demasiada coincidência uma serva de Quartila, que casualmente conhece um certo camponês, justamente o usurpador da vestimenta de Encólpio e Ascilto, encontrar eventualmente o manto roubado pelos jovens no meio de um mercado popular enquanto tentavam vender a túnica deles. Entretanto, esse conjunto de acasos passa a ganhar novos contornos semânticos se considerarmos a possibilidade de Petronio ter propositalmente criado esse embate entre as personagens, como discutiremos detalhadamente adiante.

6.1.6. O furto do traje: ponderações

Conforme nossas interpretações para a reconstituição dos trechos perdidos do *Satíricon*, por um lado, Encólpio e Ascilto encontraram, uma única vez, aquele caipira nos ermos quando tiveram sua túnica roubada por ele. Por outro lado, os rapazes roubaram o manto sagrado do deus Priapo, ação que ocorre provavelmente a partir do procedimento de invasão do ritual, que ocorrera também uma única vez na narrativa. Por fim, esses atos pontuais parecem ter ocorrido quase que simultaneamente, pois Psiquê, que estava presente no ritual e viu a invasão dos rapazes, é a mesma que apresenta certa familiaridade com o camponês ladrão, aquele que furtara a túnica do protagonista e seu amante, concluindo e comprovando finalmente, assim, o elo conectivo quadrilátero entre essas personagens envolvidas no roubo do manto e da túnica, quais sejam, Encólpio, Ascilto, Psiquê e caipira.

No ínterim dessa interação jocosa e criminoso, notamos a manifestação de uma figura de linguagem que nos parece essencialmente relevante no *Satíricon*, qual seja, o paralelismo que tanto possibilita a retomada de ações desenvolvidas, que ora são resolvidas, como o exemplo elencado, ora

são intensificadas, quando do embate entre Encólpio-Gitão *versus* Licas-Trifena, quanto estabelece a oposição de figuras similares ou a conexão de personagens díspares, tais quais Encólpio e Priapo, como se verá adiante.

Assim revelamos alguns aspectos relacionados ao culto em homenagem a Priapo que ocorre nos trechos iniciais, já perdidos, do *Satíricon*, quais sejam **(i)** a localidade do ritual realizado em homenagem a Priapo, na propriedade do caipira, que fica no limiar de um espaço urbano e rural; **(ii)** o responsável por solicitar sua realização e seu principal beneficiário, a personagem camponês; **(iii)** a finalidade de sua realização, ou seja, a busca por proteção divina e bênção para prosperidade; **(iv)** a origem ou estreitamento da relação entre camponês e Psiquê.

6.1.7. O furto do traje precioso: violências

Dado que o movimento de encetamento da violência no *Satíricon* ocorre de maneira dupla, qual seja, **(i)** pelo roubo de um manto de Priapo e **(ii)**, pela profanação de um ritual divino, a seguir cabe-nos refletir acerca da manifestação da violência naqueles trechos elencados e analisados.

6.1.7.1. O crime do caipira

Em primeiro lugar, consideremos a atitude de rapina, ambiciosa e covarde do camponês. Aparentemente, esse indivíduo parece ter solicitado, em suas dependências, um ritual em homenagem ao deus Priapo, o que o transporta a um novo *status* na trama petroniana, não somente servindo indiretamente ao deus Priapo, por meio dos frutos e alimentos utilizados como oferenda na cerimônia, mas, também, sendo protegido pela divindade e, por extensão semântica, sendo servido diretamente por ela.

De modo geral, é importante destacar que o fenômeno religião estava imbuído em todas as áreas da esfera social romana e, portanto, entrelaçado com os aspectos políticos, sociais e econômicos do império. Nos dizeres de José Geraldo Costa Grillo; Pedro Paulo Abreu Funari (2013, p. 183)⁹⁵,

Segundo as concepções dos próprios antigos, os deuses e as manifestações de forças desconhecidas faziam parte da vida quotidiana, nas formas mais variadas e frequentes. Mesmo um autor como Tucídides, historiador considerado pelo positivismo como precursor da descrição neutra e imparcial, não deixava de

⁹⁵ *Poder e religião na Ásia Menor: o culto imperial.*

menção a fortuna, *tykhe*, e o mesmo pode ser dito, *a fortiori*, dos restantes antigos para os quais, claro, o próprio amor, Eros, era uma força divina [...].

Amanda Giacon Parra (2011, p. 23)⁹⁶, de comum acordo, também menciona que

A observância dos atos rituais dos romanos é percebida, por exemplo, por meio de um calendário religioso festivo bastante rigoroso. Havia diversas festas anuais em honra a vários deuses e a quantidade de deuses cultuada pelos romanos era bastante significativa. A estrutura do calendário religioso compreendia muitas comemorações como, por exemplo, a *Ceralia*, a *Vestalia*, a *Liberalia*, entre outras.

De acordo com Darja Sterbenc Erker (2013)⁹⁷, as celebrações religiosas eram realizadas em todo o império, não somente na capital. Segundo a pesquisadora,

As colônias e municípios romanos espelhavam as instituições religiosas de Roma. Um documento semelhante a uma carta de fundação da colônia Urso (agora Osuna) na Espanha previa não apenas a existência do mais alto cargo político dos *duoviri* (dois homens), que correspondia aos cônsules em Roma, mas também dois grupos sacerdotais, pontífices e augúrios, como em Roma [...]. Além disso, de forma semelhante na organização política e religiosa, as colônias e municípios romanos foram incentivados a celebrar algumas festas de Roma, especialmente as festas da veneração imperial. Nas províncias, os governadores prestavam honras religiosas ao imperador na presença de magistrados e pontífices locais [...]. Mas as cerimônias em nome do imperador em Roma diferiam das honras rituais pagas a ele e sua família na Itália e no resto do império romano. A principal diferença era que em Roma apenas o *genius* do imperador era adorado, enquanto fora de Roma o próprio imperador era adorado como um deus [...].⁹⁸ (ERKER, 2013, p. 125).

De modo específico, vale lembrar de uma qualidade singular de Priapo, qual seja, a de deus protetor dos jardins romanos. Nesse sentido, Oliva Neto (2006, p. 22) ensina que

[...] os mesmos testemunhos apresentados revelam ainda que da proteção mágica sobre os frutos da terra e da função de espantalho decorre mais um atributo típico dessa figura, que é ser guardião do jardim. ‘Guardião’, ‘guarda’, ‘vigia’, em latim, se diz *custos*, em grego *phýlax* [...]. Num tipo de religiosidade popular, pode-se compreender que, se o poder mágico desse deus rústico era capaz de prover o vigor das plantas e, assim, a satisfação de seu proprietário, poderia também impedir

⁹⁶ Algumas manifestações religiosas orientais em Roma no Principado: Petrônio e Marcial

⁹⁷ Religion.

⁹⁸ Roman colonies and municipalities mirrored the religious institutions of Rome. A document akin to a foundation charter of colonia Urso (now Osuna) in Spain prescribed not only the existence of the highest political office of the *duoviri* (two men), which corresponded to the consuls in Rome, but also two priestly groups, pontiffs and augurs, as in Rome [...]. In addition to this similarly in political and religious organization, the Roman colonies and municipalities were encouraged to celebrate some festivals of Rome, especially the festivals of imperial veneration. In the provinces, governors rendered religious honors to the emperor in the presence of local magistrates and priests [...]. But ceremonies on behalf of the emperor in Rome differed from ritual honors paid to him and his family in Italy and the rest of the Roman empire. The main difference was that in Rome only the *Genius* of the emperor was worshipped, whereas outside Rome the emperor himself was worshipped as a god [...].

transeuntes de invadir jardins e roubar frutos por despertar-lhes, enquanto durou a crença em seu poder, o temor de uma punição cujo fundamento também é religioso, como outro mau-olhado, um período de má sorte etc.

Baseando-nos nas considerações de Amy Richlin (1992), em seu estudo *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*, podemos complementar essa função de Priapo como um guardião da propriedade romana, uma vez que eles indicam que essa divindade protegia especificamente esses territórios contra invasores por meio da ameaça direta e específica de estupro materializada na forma avantajada do falo divino.

Ademais, conforme menciona Oliva Neto (2006, p. 24), essa proteção de Priapo parece ser invocada por um público em específico, pois

O culto sacro e profano de que Priapo foi objeto em Roma abrangeu todas as ordens sociais e foi preponderantemente privado. Entretanto, divindade humilde que era, foi religiosamente muito cultuado entre as ordens sociais mais baixas — pequenos agricultores e comerciantes — como patrono da fecundidade de hortas, pomares e, no âmbito da casa, patrono até do matrimônio, conforme evidenciam mais tarde os testemunhos indignados dos primeiros Padres da Igreja [...].

Portanto, e ao que tudo indica, a presença da imagem de Priapo nos jardins romanos e os cultos realizados em seu nome não só serviam para a proteção das propriedades, mas também para a prosperidade e fartura dos agricultores e comerciantes. Nesse sentido, não surpreende o caipira querer buscar uma proteção e bênção divinas nos trechos perdidos do *Satíricon*, momento no qual ele possivelmente solicitava rituais e oferecia oferendas a Priapo.

Entretanto, essa mesma personagem temerosa e temente a deus apresenta a hipocrisia, a contradição e a violência características do cidadão romano, uma vez que esse caipira foi justamente o responsável por furtar a túnica de Encólpio e Ascilto, embora seja francamente religioso.

Ora, naquele criminoso ambiente petroniano (GARRAFFONI, 1999), que, da maneira que foi constituído, critica duramente as relações humanas e as sociedades violentas daquele momento histórico, encontramos um sujeito aparentemente crente, isto é, que não somente segue os princípios religiosos de seu tempo, mas, também, estabelece um local para erigir uma imagem a Priapo a fim de que esse deus possa proteger seus bens e suas propriedades. No entanto, esse mesmo cidadão religioso, que interage com servas de Priapo durante suas relações sociais, inclusive acompanhando-as ao mercado tratar de negócios — e com o auxílio delas vende produtos saqueados —, é aquele mesmo que pratica crimes contra o outro, tomando o que não lhe pertence e prejudicando terceiros. É esse camponês que, enquanto pede a bênção do deus Priapo e a sua proteção para que os seus bens

sejam lucrativos e resguardados, se aproveita de transeuntes, furtando-os e os prejudicando material e psicologicamente.

Nesse sentido, parece-nos que uma possível crítica de Petrônio ao cidadão conservador e religioso, aquele que é um defensor da moral e dos bons costumes, que clama pela benevolência divina, mas que não perde uma oportunidade de agredir e prejudicar o seu semelhante, pode ser estendida também em direção ao (pseudo) sacerdócio e seus praticantes, afinal, como discurremos no parágrafo anterior, Psiquê estava ali presente quando se tentava vender uma túnica roubada no mercado da cidade. Ou seja, a transgressão faz parte da vida até daqueles que, de alguma maneira, seguem princípios religiosos, os fiéis, os líderes e seus auxiliares, proporcionando então a impressão de um eterno movimento violento vicioso que Petrônio rejeita e critica, ironizando por meio dessa situação narrativa em particular.

6.1.7.2. As relações sociais violentas

Em segundo lugar, destacamos a constituição da violência como base das relações sociais petronianas, pois, como discutimos, embora haja uma tentativa de furto dos materiais e pertences do deus Priapo durante a noite, as personagens presentes naquele ritual agem como se nada de grave tivesse realmente ocorrido.

Logo após a tentativa dos sírios de roubarem a prataria da casa, e depois que uma das escravizadas atingida por eles grita tão alto que acorda aqueles que estavam dormindo perto dela, os ladrões agem como se nada houvesse, simplesmente simulando que estavam dormindo, como se lê em

Ao levar esse golpe, ela gritou e, com isso, não só entregou os ladrões como também acordou uma parte dos bêbados. Os sírios, que tinham vindo para roubar, vendo-se apanhados, jogaram-se ao mesmo tempo junto a um leito de tal forma que dava a impressão de terem combinado aquilo, e começaram a roncar como se estivessem dormindo há muito tempo. (PETRÔNIO, 2021, p. 33-34).

A rigor, parece-nos incongruente o fato do narrador (Encólpio, em primeira pessoa) saber dessa passagem, uma vez que sua própria personagem também estava dormindo quando essa ação rapina ocorreu. Entretanto, ele nos conta em detalhes esse procedimento, além de apontar que, embora despertados com o horror de uma de suas companheiras, os demais servos retomaram simplesmente as suas celebrações, como se verifica em

Desperto, o escravo encarregado do triclínio colocou mais azeite nas lucernas que se apagavam, e os escravos, esfregando um pouco os olhos, voltaram ao trabalho. Foi quando entrou uma tocadora de címbalos que, fazendo estalar o ar, acordou todo mundo. Isso fez a festa reanimar-se, e Quartila continuou convidando a beber. A tocadora de címbalos aumentava a alegria da beberona. (PETRÔNIO, 2021, p. 34).

Como percebemos, o furto, o ataque pessoal, a miséria humana parecem fazer parte do dia a dia daquelas personagens, que já não parecem se surpreender com transgressões que ocorrem em seu entorno, ou mesmo se importar com elas. Eles não buscaram compreender o motivo do tormento da escravizada, nem solucionar quem foi o indivíduo, que convivía e compartilhava a existência com eles, que teve intenções de prejudicar o grupo. A vida miserável descrita por Petrónio torna-se ainda mais excruciante quando percebemos que a própria voz narrativa descreve esses acontecimentos e, ela mesma, não apresenta nenhum juízo de valor sobre a situação alarmante, muito provavelmente porque a personagem que assume a voz narrativa em primeira pessoa — Encólpio — cresceu naquele ambiente transgressor e se identifica intimamente com ele, normalizando-o.

Nesse sentido de práticas violentas viscerais e generalizantes manifestas no *Satíricon*, podemos recorrer à compreensão de Girard (2008) acerca desse fenômeno. De acordo com o estudioso, quando há uma desordem⁹⁹ na estrutura social vigente, a violência se propaga infinitamente, pois

O mecanismo da violência coletiva pode ser descrito como um círculo vicioso; uma vez que a comunidade aí penetra, é impossível sair. Este círculo pode ser definido em termos de vingança e represálias ou suscitar várias descrições psicológicas. Enquanto houver, no seio da comunidade, um capital de ódio e de desconfiança acumulados, os homens continuarão a se servir dele, fazendo-o frutificar. Cada um se prepara contra a provável agressão do vizinho, e interpreta seus preparativos como a confirmação de suas tendências agressivas. De forma mais geral, é necessário reconhecer na violência uma natureza mimética tão intensa que ela não consegue morrer por si própria uma vez que tenha se instalado na comunidade. Para escapar do círculo, seria preciso eliminar a temível herança de violência que hipoteca o futuro, seria necessário privar os homens de todos os modelos de violência que não param de se multiplicar e de gerar novas imitações. (GIRARD, 2008, p. 107).

6.1.7.3. A violência recíproca

Em terceiro lugar, podemos retomar a maneira singular de Petrónio apresentar uma violência recíproca no *Satíricon*, pois, por um lado, Encólpio e Ascilto roubam um manto de Priapo, que pode

⁹⁹ Discutimos detalhadamente, mais à frente, qual o elemento primordial que desestrutura o sistema neste romance.

ser considerado então como um manto sagrado, e, por outro lado, o caipira, aquele parceiro de Psiquê, furtou os jovens naquele exato momento do furto.

Se para os leitores contemporâneos e pouco observadores esse reencontro dos pertences roubados, reconhecidos quase que simultaneamente por ambas as partes envolvidas e prejudicadas lá no mercado público, possa parecer uma ação casual do destino, talvez os leitores antigos e mais atentos tenham reconhecido e saboreado as conexões hilariantes dessa coincidência proposital violenta, pois tiveram acesso a ela desde seu princípio, puderam acompanhar todo seu desenvolvimento até testemunharem aqui a sua solução.

Nesse sentido, vale ressaltar brevemente que essa atitude de Encólpio de avançar e saquear entidades religiosas é recorrente no *Satíricon*. Embora não saibamos detalhes dessa ação em razão do estado material dos fragmentos remanescentes, Encólpio já roubou, provavelmente após a invasão ao rito de Priapo, elementos sagrados do navio de Licas, justamente um manto e um sistro. Sabemos dessa ocorrência durante o discurso desesperado do negociante, quando seu barco está prestes a afundar, como se verifica em

E o que era mais perigoso em todas as tempestades: de repente, esconderam a luz trevas tão cerradas que nem sequer a proa o timoneiro via por inteiro. Assim, quando o perigo assomou de modo evidente, Licas estendeu-me tremendo as mãos súplices e disse: – Anda, Encólpio, estamos em perigo. É você que tem de nos socorrer: devolve ao navio o manto sagrado – você sabe – e o sistro. Pelos deuses, tenha piedade, como você sempre faz. (PETRÔNIO, 2021).

Continuando com nossas análises, para além da ironia própria de Petrónio, que evidencia aquela atitude de ladrões roubando ladrões, maximizada por ter ocorrido em um ambiente religioso, que não deixa de ser prazerosa ao leitor pelo seu caráter insólito e inesperado, podemos notar, uma vez mais, que estamos diante de um fenômeno social que se deixa ler como epidêmico no *Satíricon*. A onipresente violência na narrativa mostra-se não só como um elemento que proporciona intrigas e confrontos, mas também possibilita reviravoltas e soluções textuais.

6.2. A profanação ao culto de Priapo

Se, por um lado, a invasão ao ritual celebrado em homenagem a Priapo parece não ter sido o único crime cometido contra esse deus na abertura do romance, pois houve também o roubo do manto sagrado, por outro lado, aquele ato de invasão em si precisa ser revisitado analiticamente a fim de melhor refletirmos acerca de um texto tão incerto e lacunar como a narrativa petroniana.

Contudo, antes de avançarmos com nossas investigações, faz-se necessário estabelecer uma composição formal-analítica da representatividade desse deus na Antiguidade, desde sua origem até a queda de seu prestígio religioso e social, uma vez que ela é uma entidade religiosa fundamental no *Satíricon* e elemento literário que assume papel significativo em nossas investigações.

6.2.1. O deus Priapo

De acordo com Oliva Neto (2006), o culto a Priapo, caracterizado como o deus do falo gigantesco, chega a Roma por intermédio de cultura helênica que, por sua vez, foi influenciada pelas culturas do antigo Egito. Na tentativa de tentar resgatar as prováveis origens desse deus, Oliva Neto (2006, p. 15) destaca detalhadamente que

O culto provavelmente surgiu no século IV na Ásia Menor, na cidade de Lâmpsaco. Hoje chamada Lapsaki, situa-se às margens do Helesponto, estreito que fica no Quersoneso, região da Trácia, que corresponde ao atual estreito de Dardanelos, na Turquia. Ali Tucídides já documenta a existência de outra cidade, de nome Priapo, cuja fundação alguns historiadores mais tarde vinculam ao deus. Da Trácia, o culto de Priapo passou ao mundo grego por meio das relações comerciais e culturais iniciadas a partir da helenização do Oriente por Alexandre, espalhando-se então por todo o Mediterrâneo.

Relativamente à ascensão e à presença de Priapo especificamente na cultura romana, o estudioso aponta que

No mundo romano, Priapo pode ter penetrado pelas cidades etruscas ou, mais provavelmente, pelas cidades gregas da Sicília e de lá, por outras cidades gregas da Campânia, ter atingido toda a Itália. [...] Em Roma havia antiga divindade fálica, Tutino Mutino, com as quais Priapo logo foi confundido, à semelhança da associação havida, por exemplo, entre Hermes e Mercúrio, Afrodite e Vênus, Ártemis e Diana e outros, mas, ainda que Tutino Mutino subsistisse, ali preponderou uma vez mais o nome de Priapo. Havia também um nome fálico, Fascino, que, apotropaico, protegia as crianças, levado sob forma de pingente, e, nos desfiles triunfais, preservava os vencedores do perigo do orgulho. (OLIVA NETO, 2006, p. 24).

Ademais, o investigador propõe interpretar também a origem da composição formal de Priapo, ou seja, sua imagem física característica pela figura de um falo imenso, para tanto considerando não somente fatos históricos, como se lê em

A figura de Priapo originou-se das imagens fálicas diante das quais se desenvolviam as orgias dionisiacas. Nas festividades de Dioniso, ocorria a falofória, procissão em

que um enorme falo era transportado pelo falóforo, sacerdote ‘que porta o falo’. No reinado do Ptolomeu II Filadelfo, houve em Alexandria monumental procissão cívica, composta de procissões menores em honra dos deuses, de mortais divinizados e de personalizações da natureza. Uma das procissões era de Dioniso, imensa ela mesma, da qual participavam Silenos, Sátiros, Hermes. Num dos carros havia as estátuas de Alexandre, Ptolomeu I Sóter, Arete (a Excelência), da cidade de Corinto personalizada e do deus Priapo, cuja mais antiga presença ali se atesta, seguidos de mulheres a personificar cidades gregas; em outro carro figurava-se Priapo em painel em homenagem a Réia [...]. Conjectura-se que, em certo momento do culto de Dioniso, personificou-se o membro ereto, que, assim reconhecido, obteve certa autonomia em relação ao culto principal. O falo recebera vários nomes [...] mas no período helenístico da história grega vingou o de Priapo: fenômeno helenístico e alexandrino, Priapo jamais é mencionado como divindade no período arcaico e no período dito clássico da história e das letras gregas. (OLIVA NETO, 2006, p. 16).

mas também fatos lendários, como se verifica em

Testemunhos de historiadores, efabulações de poetas gregos e romanos, conservados e acrescidos por comentadores cristãos, guardam a lembrança da vinculação de Priapo ao culto de que se desprende ao relatar que era filho de Afrodite e Dioniso, que o membro enorme se devia à punição da promiscuidade da mãe por parte de Hera, protetora do matrimônio. Em outra vertente das fábulas, Priapo também era filho de Afrodite, e seu defeito resultava igualmente da punição de Hera, irada, entretanto, por ele ser produto do amor furtivo de Zeus e temerosa de que a criança, com a beleza da mãe e o poder do pai, pusesse em risco o equilíbrio entre todos os deuses olímpicos. Tocada no ventre pela mão maligna de Hera, Afrodite deu à luz uma criança disforme e, com receio da vergonha que tal filho lhe traria, abandonou-o nas montanhas [...]. Priapo foi recolhido e criado por pastores, o que explica o caráter rústico e de certa forma humilde que o deus possui. (OLIVA NETO, 2006, p. 16).

De fato, ao considerar seu reconhecimento enquanto ser divino, Oliva Neto (2020, p. 20) ainda detalha que

[...] evidencia-se que Priapo, presente, por meio de sua imagem, num ambiente agrário, detentor ali de função religiosa, era modelo para as plantas que lá deveriam crescer. Do benefício, de cunho mágico, que exerce sobre o crescimento vegetal desenvolve-se, em sentido inverso, outro atributo característico do deus, que é o poder apotropaico, ou seja, o poder de afastar qualquer malefício que prejudicasse as colheitas, fosse ele religioso ou profano. A capacidade fecundante decorrente da saturação e do transbordamento das potências vitais era percebida pelos antigos como exuberância e, por isso mesmo, era assumida como capacidade positiva, que renega em si e repele tudo o que se supunha negativo.

Continuando em suas investigações, o pesquisador menciona ainda que, em razão do grau de parentesco, um filho sempre herda, de seus pais deuses, um caráter divino e algumas de suas qualidades especiais. Nesse sentido, e por Priapo ser considerado filho de Dioniso e Afrodite, o

estudioso aponta que esse deus é então reconhecido popularmente como uma divindade ligada não só à fecundidade, mas também à abundância.

Entretanto, e embora fosse considerado uma divindade, Carlos de Miguel Mora (2009, p. 489)¹⁰⁰ faz uma ressalva acerca desse caráter divino manifesto pela imagem de Priapo, pois

O seu carácter menor fica patente nas suas duas vertentes simbólicas; como deus agrário, Priapo tem ao seu cuidado os hortos e os jardins, por oposição às grandes extensões de cultivo, tarefas encomendadas a deuses maiores como Ceres e Baco; como deus da sexualidade, as suas funções estão relacionadas com as paixões mais baixas, por oposição à sensualidade erótica de Vénus e Cupido. A sua imagem ia ao encontro destas características. As suas estátuas, colocadas nos jardins para garantir a protecção destes, mesmo que simbólica, eram construídas habitualmente em madeira e a imagem representada não emulava a beleza dos outros deuses: um homem maduro, de barbas e cabelos desgrenhados, com uma foice na mão (arma agrária, ridícula, quando comparada com as armas do resto das divindades) e com um desproporcionado falo vermelho que tornava grotesca a sua figura.

Ademais, é relevante apontarmos que a influência cultural mítica de Priapo na Antiguidade era robusta, sendo inclusive organizada em torno unicamente da forma de seu excessivo genital, pois

É a percepção, por parte dos antigos, do poder fecundante e apotropaico do falo que o impregna de conteúdo propiciatório, que se manifesta em contextos imediatamente sexuais e genesíacos [...], mas também fora deles, de maneira que era objeto das mais variadas formas de culto. A representação do membro ereto, personificado e mesmo divinizado na figura de Priapo ou isoladamente, comparece em níveis bastante variados, desde amuletos que trazem sorte, como falos alados gregos, figas (ainda hoje comuns no Brasil e na Itália), anéis, lanternas e tintinábulo fálcos, como os encontrados em Pompeia [...], até imagens do membro ereto, do escroto no piso e na parede externa das casas romanas e espantalhos, e ainda no plano do Fórum de Augusto [...] o falo não só é ubíquo, mas também ostensivo, visível [...]. (OLIVA NETO, 2006, p. 22).

Contudo, e ainda que o estudioso considere a representação de Priapo bastante difundida na Antiguidade, Oliva Neto (2006) faz uma ressalva, pois o mesmo fenômeno que o consagrou, qual seja, a representação de um falo gigantesco, pode também rebaixá-lo significativamente, pois

[...] se Priapo for desprovido de ambiente que subsume o significado religioso que o universaliza, o riso e a própria figura de Priapo que o instaura incidirão na dimensão ético-moral dos homens, e essa incidência implicará rebaixamento. Priapo é degradado apenas quando sua substância sagrada e aquilo que a representa, o falo, forem considerados e interpretados isoladamente, sem função religiosa precípua, qualquer que seja. Ocorrendo tal secularização, Priapo é visado pela ótica da urbanidade e é lido pelo olhar ético da Retórica, para a qual abundância é excesso e

¹⁰⁰ *Obscenidade e humor no Corpus Priapeorum.*

o excesso é vício censurado pelo riso: esse riso, ainda que reminiscência do riso ritual, é profano, é o ridículo. (OLIVA NETO, 2006, p. 28).

Mora (2009, p. 489-490) também discute sobre essa perda progressiva de prestígio da imagem divina de Priapo, mencionando que

É claro que este carácter ridículo não é originário do culto inicial. Provavelmente o culto agrário e o falo estavam ligados pelos ritos de fertilidade, como acontece em tantas culturas do mundo, não apenas da bacia mediterrânica. Mas a adjunção de uma figura humana ao enorme falo, que ficava assim desproporcionado, e a perda progressiva do primitivo sentido de fertilidade substituído pelo significado puramente sexual, tornou este deus uma personagem pouco séria, propícia ao surgimento de uma literatura jocosa.

Por sua vez, Richlin (1992, p. 141) também reflete acerca das qualidades parcialmente negativas presentes em Priapo, descrevendo que

Um segundo aspecto de Priapo, e um que foi visto como intrigante em seu uso por Marcial e outros, é seu status como um deus ridículo, um deus para ser ridicularizado — algo como uma contradição em termos. Ele é a fonte de ameaças, deus do falo, mas também é um ídolo de madeira gasto para quem os poetas fazem discursos ridículos¹⁰¹.

Inclusive, para Oliva Neto (2006), o desprestígio de Priapo associa-se sobretudo a sua imagem descaracterizada religiosa e culturalmente, pois

Com efeito, o processo religioso, e ao mesmo tempo mitológico e icônico, por meio do qual em Priapo se isolou o falo, para depois ser ampliado até que a pessoalização significasse em alto grau a capacidade fecundante, frutífera e apotropaica, foi o mesmo que determinou que na figuração viesse a violentar uma precisa concepção de beleza fundada na teoria das proporções humanas já existente na Antiguidade [...]. (OLIVA NETO, 2006, p. 28).

Consonante ao pesquisador, Bianchet (2012, p. 298) analisa o tamanho excessivo do falo divino, refletindo que

As diversas vertentes que buscam justificar o culto a Priapo e sua figuração itifálica destacam o falo enorme que Priapo ostenta como uma deformidade, um castigo, provavelmente imposta por Hera/Juno. Trata-se de um desequilíbrio gerado pela desproporcionalidade e, por conseguinte, distante

¹⁰¹ *A second aspect of Priapus, and one that was seen to be puzzling in its use by Martial and others, is his status as a ridiculous god, a god to be mocked—something of a contradiction in terms. He is the source of threats, god of the phallus, yet he is also a shabby wooden idol to whom poets give ridiculous speeches.*

do belo, e não apenas nesse aspecto que salta aos olhos. Assim, no panteão latino Priapo é indiscutivelmente um deus menor.

E é justamente essa dissimetria aparente que motiva o rebaixamento do deus, considerado menor tanto enquanto divindade quanto pelas condições sociais do público que o venera, como Oliva Neto (2006, p. 28-29) pondera em

O Priapo fálico na figuração é, assim, objetivamente feio para os antigos porque é desproporcional ou, nos termos do *Cânon*, dissimétrico. Por dissimétrico e deforme, o Priapo fálico é, figurativamente, o que os antigos chamavam ‘torpe’ [...]. O torpe e o ridículo, no caso das imagens de Priapo, determinam a baixaza do deus relativa ao seu caráter, agora entendido o termo em sentido retórico e ético, a que não desdoura a tarefa humilde de prover pequenos pescadores e prostitutas, vigiar hortas, jardins, e pomares: nesse sentido, Priapo é deus humilde, o que significa dizer que é deus dos humildes. Humildade, diga-se de vez, será sempre entendida no sentido latino de *humilitas*, que, embora inclua no plano ético-moral a compreensão dos homens quanto à falibilidade e pequenez de todo ser humano e, no retórico, a respectiva adequação da fala, não se desprenderá jamais das condições materiais e sociais que ele tenha. Humildade é modéstia sim, é gênero elocutório também, mas é pobreza, sobretudo.

Por fim, destacamos um dos motivos pelos quais o culto a Priapo perdeu a sua força com o passar dos séculos, qual seja, em razão da ascensão política e consagração social de outro ser divino, como se nota em

A partir do fim da Antiguidade, o culto de Priapo, em Roma e onde quer que tenha vingado o cristianismo, viu-se confrontado por doutrinação contumaz: contra o falo erguia-se a cruz. Dois excertos amostram o horror causado pelo culto de Priapo e Tutino Mutino, seu semelhante, nos cristão evangelizadores, que mantinham contato estreito com os estratos populares. [...] O gume era afiado e Priapo com seu falo não teria sorte diversa da que teve o culto de todos os deuses de que ainda hoje se sói dizer ‘pagãos’, que amiúde pereceram, mas às vezes lograram sobreviver, quer sincretizados com santos e outros elementos secundários do próprio cristianismo, quer transformados em seitas ou enfim tornados superstição, amuleto, simpatia. Foi o caso de Priapo (OLIVA NETO, 2006, p. 31-32).

Como verificamos brevemente, Priapo foi uma divindade cuja influência e culto eram preponderantes durante a Antiguidade. E é esse deus de falo imponente, embora de origem rebaixada, que os jovens Encólpio e Ascilto ofendem, profanando aparentemente seu culto nos trechos iniciais perdidos do *Satíricon*.

6.2.2. Refazendo o percurso: Encólpio, Ascilto e Gitão

Muito embora parte da crítica petroniana tenha indicado uma reconstrução acerca das partes iniciais perdidas do romance a fim de orientar e facilitar a leitura do *Satíricon*, sugerindo então que o encontro entre Encólpio e Ascilto possivelmente teria ocorrido um pouco antes do início das partes remanescentes, neste estudo sugerimos o inverso dessa configuração tradicional, isto é, Encólpio e Ascilto não teriam se conhecido na altura sugerida, mas se aventuram juntos pela *Graeca urbs* desde o princípio narrativo ou ao menos desde a invasão ao culto de Priapo.

Embora nossa hipótese investigativa vá de encontro às interpretações aceitas e que estão tradicionalmente estabelecidas no interior da crítica petroniana, nossa proposta é respaldada na própria constituição verbal do romance, ou seja, as partes remanescentes evidenciam vestígios que possibilitam a realização de nossa interpretação.

6.2.2.1. A acusação contra Encólpio e Ascilto

Em primeiro lugar, apontamos a fala da serva Psiquê que, ao invadir a estalagem onde se encontram os rapazes, acusa abertamente não somente Encólpio, mas também Ascilto pelo mal cometido a divindade supracitada, como se lê em

– Vocês estavam pensando que tinham me enganado? – disse ela. – Eu sou uma escrava de Quartila, cujos rituais sagrados vocês perturbaram diante da gruta. Pois ela mesma vem a este albergue e pede licença para falar com vocês. Não se embaracem. Ela nem os acusa pelo seu erro, nem deseja puni-los. Na verdade, está admirada: que deus terá trazido jovens tão elegantes a estas vizinhanças? (PETRÔNIO, 2021, p. 28).

Como podemos observar nitidamente por meio desse excerto, a todo instante Psiquê utiliza-se de verbos em sua forma plural¹⁰², quais sejam, em ordem de aparição, estar, perturbar, embarçar e punir, mas não em sua forma singular para indicar os prováveis responsáveis pela difamação contra Priapo. Além disso, o uso do pronome pessoal em sua forma plural indica que ambos os jovens terão que assumir o malfeito cometido durante o ritual, mas não somente o protagonista, como é o comumente esperado. Ademais, Psiquê destaca que Quartila, a sacerdotisa de Priapo, virá ao encontro

¹⁰² 3 *Me derisisse, inquit, uos putabatis? Ego sum ancilla Quartillae, cuius uos sacrum ante cryptam turbastis.* 4 *Ecce ipsa uenit ad stabulum petitque ut uobiscum loqui liceat. Nolite perturbari. Nec accusat errorem uestrum nec punit, immo potius miratur, quis deus iuuenes tam urbanos in suam regionem detulerit.* Sat. 16.3-4.

deles, pois precisa conversar com ambos, mas não unicamente com Encólpio que, em teoria, seria o único culpado.

De fato, quando logo mais Quartila invade o quarto acompanhada de uma jovem serva, observamos esses mesmos detalhes de concordância linguística, ou seja, verbo e pronome em suas formas plurais apontando para a multiplicidade numérica dos responsáveis pela profanação cometida, por meio da fala acusatória daquela personagem, como se verifica em

– Mas que ousadia é essa? É extraordinário como vocês são velhacos! Onde aprenderam? Pelo amor dos deuses! Estou com pena de vocês: ninguém jamais assistiu impunemente àquilo que não lhe era permitido. Além disso, a nossa terra está tão atulhada com a abundância de divindades que é mais fácil encontrar um deus do que um homem. E não vão pensar que eu tenha vindo aqui por vingança: espantame mais a idade de vocês que a ofensa contra mim cometida. Por imprudência – é o que estou achando até agora – vocês cometeram um crime sem perdão. Eu mesma, naquela mesma noite em que fui ultrajada, tive uns calafrios tão maléficos que temi até um acesso de febre terçã. (PETRÔNIO, 2021, p. 29).

Para além de elementos linguísticos em suas formas plurais elencados anteriormente, cuja estrutura se repete nesse trecho, também podemos mencionar tanto o julgamento da sacerdotisa acerca da imaturidade dos jovens, embasado na pouca idade de ambas as personagens, quanto a preocupação que Quartila demonstra ter por Encólpio e por Ascilto.

Considerando-se esses argumentos, parece não haver dúvidas de que, por meio dos sermões e das acusações da serva e da sacerdotisa, tanto Encólpio quanto Ascilto são duramente responsabilizados por um crime cometido contra o deus Priapo nos trechos perdidos do romance.

Entretanto, mais evidências podem ser elencadas a fim de defender a proposição em particular e contrária ao pensamento de parte da crítica petroniana, qual seja, a presença de Ascilto e a culpabilidade de suas ações frente à profanação divina.

Ao prosseguir com suas inquietudes, Quartila começa a clamar, muito possivelmente prostrada de joelhos, pelo bom senso dos rapazes, como se nota em

Mas eu não me preocupo tanto com o remédio. Uma dor maior está partindo o meu coração, é verdade. Tanto que chego a pensar em morrer: será que vocês, levados pelo ardor típico da idade, não vão divulgar o que viram na ermida de Priapo e espalhar para o povo os desígnios dos deuses? Olhem, eu estou aos seus pés, lhes estendendo as minhas mãos suplicantes, e peço e imploro que não façam troças e brincadeiras de nossas cerimônias noturnas, e não tragam à luz segredos de tantos anos, que nem mil homens conhecem. Depois desses insistentes pedidos, ela deitou lágrimas novamente e, soltando grandes gemidos, desabou toda abalada sobre meu colchão, no qual ocultou seu peito e sua face. (PETRÔNIO, 2021, p. 29).

Aparentemente, a invasão em si parece ser um mal menor na opinião de Quartila, pois o que mais a aflige momentaneamente é a possibilidade de ambos os jovens compartilharem os saberes dos deuses, isto é, divulgarem segredos que deveriam ser mantidos em sigilo, conhecidos somente por iniciados na prática de Priapo. A angústia temerosa e prolongada de Quartila parece ceder lugar somente para uma indicação de ameaças, pois, se os jovens não respeitassem a sacralidade do ritual divino, eles seriam penalizados, como se lê em

– Faço uma trégua com vocês – disse –, e os perdoo da acusação que fiz. Porque se vocês não tivessem consentido nesse tratamento que estou pedindo, amanhã já haveria uma porção de gente disposta a vingar a ofensa contra mim e minha dignidade. (PETRÔNIO, 2021, p. 30).

Como estamos verificando a partir de todos os trechos elencados, a culpabilidade de Ascilto, não somente de Encólpio, tem sido assinalada tanto por Quartila quanto por Psiquê. Embora seja terminantemente proibida a presença de não-iniciados no culto de Priapo durante o rito deífico, ambos os jovens se tornaram conhecedores dos rituais sagrados e, de certa maneira, portadores dessas proezas divinas, uma vez que eles podem transmiti-las, sem evidente e consequentemente os devidos cuidados e respeitos, ao público em geral. Não por acaso, iniciar-se-á, logo após a citação supracitada, um longo e doloroso ritual de tortura e punição contra os jovens a fim de que eles paguem, literalmente com suor, lágrima e sangue, os malfeitos cometidos.

Embora não discorramos sobre o desenrolar desses atos violentos aplicados contra essas personagens, pois eles são a base interpretativa e serão investigados pormenorizadamente no decorrer de nossa próxima discussão, apontamos aqui um dos pontos essenciais durante esse ritual, qual seja, a declaração de Encólpio, no limite de suas forças, que consequentemente incrimina o próprio Ascilto como participante daquela profanação, como se nota em “tanto eu como ele juramos pelo que existe de mais santo que um segredo tão medonho morreria entre nós dois” (PETRÔNIO, 2021, p. 33).

Ao considerarmos a fala da personagem protagonista do *Satíricon*, que reconhece assertivamente a responsabilidade de Ascilto durante a profanação ao culto de Priapo, parece-nos então que há margem para pouquíssimas dúvidas acerca de nossa disposição interpretativa que culpabiliza ambas as personagens. Não haveria motivos para Encólpio mentir acerca dessa participação, em um momento de intenso sofrimento, se ele não estivesse declarando a realidade dos fatos praticados.

6.2.2.2. E onde estava Gitão?

Entretanto, poderíamos ainda especular sobre a participação de Gitão naquela invasão ao ritual a Priapo, hipoteticamente assumindo uma terceira posição e alargando ainda mais o restrito grupo envolvido naquela conduta, uma vez que o jovem rapaz estava também no quarto da estalagem no momento da chegada intempestiva da serva de Quartila, como se comprova em

Mas logo que nos demos por satisfeitos com a refeição preparada pelo dedicado Gitão, uma pancada insistente fez soar a porta. Pálidos, perguntamos quem era e disseram: – Abre, que você já vai saber. Nesse meio-tempo, o trinco da porta caiu sozinho, e as portas subitamente abertas permitiram que alguém entrasse. (PETRÔNIO, 2021, p. 28).

Uma vez que todas as personagens estavam na estalagem, isto é, Encólpio, Ascilto e Gitão, e em razão das imprecisões textuais, que não indicam nomeadamente Encólpio e Ascilto durante as passagens anteriormente elencadas, e em razão das imprecisões semânticas características da linguagem, pois o uso do plural pode abranger duas, três ou mais pessoas, a permanência de Gitão como integrante do grupo invasor ao culto de Priapo parece se manter em suspenso, isto é, aparentemente não se poderia comprovar nem negar a culpabilidade de Gitão. Ademais, poderíamos reforçar essa tese interpretativa sobretudo com a constatação de que Gitão, assim como os demais rapazes implicados, estaria disposto a confrontar fisicamente Quartila e suas servas, se assim fosse preciso, como se verifica em

– Hoje eu proibi que neste albergue se admitisse quem quer que fosse, pelo seguinte: para que eu recebesse de vocês, sem nenhuma perturbação, o remédio para minha terçã. Assim que Quartila disse essas coisas, Ascilto ficou estupefato por um instante; de minha parte, mais gelado que o inverno das Gálias, não pude articular palavra. No entanto, eu não esperava que sucedesse uma desventura maior, nosso grupo assegurava isso. Afinal, eram três mulheres pequenas, se quisessem tentar alguma coisa. Naturalmente, elas eram fraquíssimas contra nós que, pelo menos, éramos do sexo viril. E a verdade é que já havíamos arregaçado a roupa. E eu já tinha até formado pares de tal forma que, se fosse necessário lutar, eu próprio enfrentaria Quartila, Ascilto, a escrava, e Gitão, a moça. (PETRÔNIO, 2021, p. 30-31).

Contudo, uma leitura mais atenta dos acontecimentos pode elucidar essa questão, confirmando que somente Encólpio e Ascilto participaram do ato violento, sem qualquer intervenção de Gitão.

Em primeiro lugar, destacamos o testemunho acusatório da serva Psiquê. Como se lê na composição textual, somente Encólpio e Ascilto estiveram no mercado, pois eles não levaram Gitão, que ficara na estalagem a fim de preparar a refeição do grupo, como se observa em “por seu lado, Ascilto reparou em algo sobre os ombros daquele caipira que fazia compras, e de repente, quase sem

fôlego, emudeceu. Nem a mim [Encólpio] faltava motivo para ficar observando o homem [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

Ressalta-se ainda que, muito provavelmente, havia uma certa dificuldade para a visualização tanto do ambiente onde se realizavam as vendas e as compras das mercadorias quanto do público interessado, pois Encólpio e seu cúmplice, que estavam a fim de vender um produto roubado, chegam ao mercado no lusco-fusco do entardecer, como se nota em

Chegamos ao mercado já no fim do dia. Ali encontramos uma porção de coisas à venda, na verdade de pouco valor, embora o escuro da hora encobrisse muito facilmente a qualidade delas. E assim, como tivéssemos para vender aquele manto roubado, diante de uma ocasião tão oportuna, começamos a agitar lá num canto qualquer uma nesga de pano, caso o resplendor da peça pudesse atrair algum comprador. (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

No entanto, e muito embora a iluminação do ambiente fosse provavelmente precária, Psiquê ainda pode reconhecer os dois jovens delinquentes, possivelmente no decorrer do confronto que realizaram para descobrirem, à força, quem se manteria como o proprietário do manto roubado, ou no momento posterior à chegada da guarda que levaria o caso dessa briga para a justiça, como se verifica em

Mas de todo jeito a causa era desproporcional, e os corretores que afluíram para aquela gritaria naturalmente riam muito de nossa pendência, porque do lado de lá reclamavam uma roupa caríssima e, do nosso lado, um pedaço de pano que não servia nem para bons trapos. [...] A troca era conveniente ao caipira e à mulher, mas os advogados, que não passavam de uns gatunos, querendo obter lucro com o manto, exigiam que ambas as peças ficassem retidas consigo, e que no dia seguinte o juiz examinasse o caso. (PETRÔNIO, 2021, p. 26).

Seja como for, o fato é que Psiquê, durante esse conflito físico no mercado, lembra e identifica visualmente Encólpio e Ascilto, ainda que nada anuncie naquela ocasião. Todavia, momentos depois, quando a serva entra ameaçadoramente no quarto, nossa interpretação vislumbra-se, pois ela mesma acusa esse reconhecimento, como se lê em “– vocês estavam pensando que tinham me enganado? – disse ela. – Eu sou uma escrava de Quartila, cujos rituais sagrados vocês perturbaram diante da gruta. Pois ela mesma vem a este albergue e pede licença para falar com vocês” (PETRÔNIO, 2021, p. 28).

Por que Psiquê considera ter sido enganada por eles? Em qual oportunidade teriam Encólpio e Ascilto enganado a serva? Qual seria o motivo desse engano? Em nosso entender, o engano a que se refere Psiquê é justamente a dos rapazes pensarem que tinham passado despercebidos no mercado, isto é, eles não tinham sido reconhecidos pela serva de Quartila; Psiquê evidentemente os reconhecia como os autores da profanação a Priapo, os mesmos que roubaram o manto sagrado afinal.

Contudo, e embora Psiquê pareça não compreender a situação de maneira precisa, Encólpio e Ascilto não tentaram enganá-la, ou agiram de maneira dissimulada, mas eles simplesmente não a reconheceram em definitivo. Ainda que Encólpio aja sempre em favor de seus próprios interesses e inverta situações e simule comportamentos a fim de sempre se colocar como uma vítima ou como o detentor da razão, nunca se limitando a pudores de qualquer natureza, o protagonista parece ter agido na ignorância dos fatos, ou seja, ele parecia não suspeitar quem era Psiquê e qual seria sua relação com o deus Priapo — ao menos a fruição das partes remanescentes do texto não possibilita essa identificação precisa do protagonista. Possivelmente, Encólpio não teve a oportunidade de reconhecer a serva naquela ocasião, pois a cabeça e parcialmente o rosto da moça estavam cobertos com um lenço, como se nota em “[...] a mulher de cabeça coberta que estava diante de nós com o caipira [...] agarrou a borda com as duas mãos, gritando ferozmente [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 26).

Ademais, vale ressaltar que, ainda na cena que se desenvolve no mercado, Encólpio não dissimula quando reconhece um dos transeuntes, a saber, justamente um homem do campo que acompanhava Psiquê na tentativa de vender a túnica roubada, como se lê em

Não demorou muito, um caipira – ele não me era estranho –, acompanhado de uma mulher pequenina, chegou bem perto e meteu-se a examinar o manto com bastante atenção. [...] Nem a mim faltava motivo para ficar observando o homem, pois ele me parecia aquele que tinha encontrado a túnica lá naqueles ermos. (PETRÔNIO, 2021, p. 24).

Diante dos fatos apresentados, suspeitamos que Encólpio tenha reconhecido o camponês, embora não tenha tido a sorte de reconhecer Psiquê, porque aquele o prejudicou, roubando um pertence valioso, sua túnica, enquanto esta foi prejudicada pelo protagonista, que furtara o manto sagrado de Priapo, conforme defendemos anteriormente.

Conforme vislumbramos no *Satíricon*, muitas vezes Encólpio usa personagens e utiliza-se de situações a fim de saciar suas vontades e ambições próprias para, na sequência, descartá-las e não mais retomá-las, sem demonstrar, contudo, qualquer tipo de arrependimento ou remorso. Não seria improvável, então, observar e pontuar que uma personagem tão egoísta, manipuladora e calculista quanto Encólpio não tivesse dado maiores atenções para alguém inferior, uma serva enganada no decorrer de suas malandragens; ainda que suas atenções estivessem funcionando em plenitude, quando ele foi o prejudicado pelo camponês.

Portanto, a acusação de Psiquê é um forte indício em nossa argumentação, pois ela não só foi, de fato, uma testemunha ocular daquela invasão dos jovens ao culto de Priapo, que agora retorna, acusando o reconhecimento facial das personagens, mas também está decidida a levá-las ao julgamento de Quartila. Em sua acusação, Psiquê foi bem específica, isto é, em nenhum momento ela

considerou Gitão nem o incluiu na denúncia realizada, pois ele realmente não estivera às voltas no mercado, pois se poderia usar esse argumento em razão do uso plural da forma você em “você estavam pensando que tinham me enganado?” (PETRÔNIO, 2021, p. 28); tampouco contribuiu para a profanação ao culto.

Se nossas conjecturas estiverem corretas, e continuando com nossas análises, podemos apontar como uma segunda justificativa a própria reflexão anteriormente proposta, aquela acerca do roubo do manto sagrado de Priapo, pois em nenhum momento o texto narrativo deixa-se ler a presença de uma quinta personagem envolvida naquela ação violenta, mas se destaca somente a participação quadrilátera de Encólpio, Ascilto, Psiquê e o camponês, como analisamos.

Em terceiro lugar, sugere-se que Gitão realmente não realizou nenhuma profanação ao culto de Priapo porque o garoto não é castigado em nenhuma ocasião pela sacerdotisa Quartila, ainda que tenha sido sequestrado com as demais personagens e posteriormente levado para fora da estalagem, como não sofrera anteriormente nenhuma acusação por parte da serva Psiquê.

Como se sabe, antes mesmo de as personagens terem sido levadas da estalagem, iniciam-se os preparativos para a tortura física e sexual dos jovens, quando são dispostas práticas agressivas tanto contra Encólpio quanto contra Ascilto.

Em relação a Encólpio, inclusive embasando nossa hipótese anterior de que ele não estava sozinho, pois o protagonista mesmo se inclui em uma composição plural, quando pede clemência ante ao derradeiro início do ato de tortura, aponta-se no *Satíricon*:

Então, atônitos, toda a nossa coragem nos abandonou, e a morte – já não havia por que duvidar – insisti em passar diante de nossos pobres olhos. [...] Disse eu: – Por favor, ó senhora, se está preparando alguma coisa mais sinistra, podia agir mais rápido: afinal, não cometemos um crime tão grande para que nos seja imposta a morte sob tortura. (PETRÔNIO, 2021, p. 31).

Quanto a Ascilto, observa-se que

A escrava, que se chamava Psiquê, prontamente estendeu uma pequena lona no chão. [...] Ascilto havia coberto a cabeça com um manto, evidentemente alertado de que era perigoso interferir em segredos alheios. [...] A escrava tirou duas faixas que trazia consigo e com uma amarrou nossos pés; com a outra, nossas mãos. (PETRÔNIO, 2021, p. 31).

No entanto, nesse ínterim de profunda tensão e preocupação para o protagonista e seu cúmplice, Gitão parece estar alheio a todas essas ações, pois literalmente não só não sofre nenhuma limitação de seus movimentos, não sendo preso ou amarrado pelas servas, mas também, inesperadamente, se diverte com o sofrimento de seus companheiros, uma vez mais destacamos,

Encólpio e Ascilto padecem em nome do crime realizado contra Priapo, não somente o primeiro, além de ter sido agraciado fisicamente por meio de carícias, em razão de sua beleza primorosa que conquista até mesmo uma das servas de Quartila, como se lê em “por último, nem sequer Gitão conteve o riso, principalmente depois que a mocinha agarrou-lhe o pescoço e deu-lhe uma série de beijinhos, sem qualquer relutância por parte dele” (PETRÔNIO, 2021, p. 32).

Depois de que os jovens são levados da pousada, parece-nos que as torturas se identificam tanto com instrumentos físicos, como se verifica em

Pobres de nós! Queríamos gritar, mas não havia ninguém que nos ajudasse. Além disso, por seu lado, Psiquê me espetava o rosto com um alfinete de cabelo toda vez que eu tentava pedir pelo amparo dos Quirites; por sua vez, uma garota perseguia Ascilto com um pincel que ela havia mergulhado em sátírio. (PETRÔNIO, 2021, p. 32).

quanto com ações humanas, como se observa em

No fim, ainda por cima veio uma bicha enrolada com uma manta de pelúcia verde-escura, erguida até a cintura... Ora ela nos batia com a bunda bamboleante, ora nos dava nojo, com os beijos mais fedorentos, até que Quartila, segurando uma verga de baleia, e também com as roupas erguidas até a cintura, mandou libertar aqueles infelizes. [...] Disse Quartila: – Ah, é assim? Vocês estão pensando em dormir, quando sabem que essa noite deve ser toda dedicada ao gênio de Priapo? Ascilto, exausto de tantas aflições, caiu no sono. E aquela escrava, que fora rejeitada por ele à base do palavrão, aproveitou para esfregar-lhe o rosto todo com uma espessa camada de fuligem e desenhar falos em seus lábios e ombros, já que o sonolento rapaz nada sentia. Eu também, cansado de tantas aflições, já havia experimentado um pequeno cochilo. (PETRÔNIO, 2021, p. 32-33).

Entretanto, e embora as torturas e assédios contra Encólpio e Ascilto tenham se intensificado, Gitão, além de não ter sofrido nada, parece nem se importar com o sofrimento dos amigos. De fato, parece que sua presença foi notada por Quartila em razão unicamente de sua grande satisfação com as torturas presenciadas, como se lê em

Mal ouviu isso, a bicha mudou de cavalo: depois de passar para o meu companheiro, esfolou-o com a bunda e com seus beijos. No meio dessas coisas, Gitão, em pé, ria de remexer os quadris. Quartila então reparou nele e, com especial interesse, quis saber de quem era o rapaz. (PETRÔNIO, 2021, p. 35).

Conforme nossas investigações têm revelado, não nos parece inadequado sugerir a inocência de Gitão referente a uma eventual participação naquele ato de profanação contra o culto de Priapo. Diferentemente de Encólpio e Ascilto, cujas ações e comentários incriminam a eles mesmos, Gitão

não tem com o que se preocupar, pois muito possivelmente porque essa personagem não tinha sido introduzida no *Satíricon* na altura daqueles acontecimentos, não conhecendo então Encólpio nem mesmo Ascilto.

6.2.2.3. Gitão e Paníquis

Contudo, parece-nos que a contribuição efetiva de Gitão durante os rituais de tortura comandados por Quartila ganha uma forma inesperada no decorrer de sua própria realização. A partir de uma ideia sugerida por Psiquê, Gitão é imbricado indiretamente naqueles rituais, passando da posição de um observador passivo dos crimes violentos praticados contra Encólpio e Ascilto a posição de uma vítima ativa e praticante de um mesmo ato transgressor.

Ao constatar a tenra idade e a beleza física de Gitão, Quartila finalmente decide se aproveitar do garoto durante aquela noite, mais por uma satisfação pessoal e ambição particular, contudo, do que por uma punição efetiva contra um malfeito cometido, o que possibilita, novamente, comprovar a inocência e não participação de Gitão na invasão ao rito sagrado, selecionando-o para uma atividade bem específica, a saber, relacionar-se sexualmente com uma menina cuja idade parece não ser maior do que sete anos, como se verifica em

Psiquê aproveitou que Quartila tivesse dito essas coisas [acerca de Gitão] e, rindo, aproximou-se dela para cochichar não-sei-quê ao seu ouvido. Quartila respondeu: – Mas é claro! Grande ideia! Por que não desvirginar a nossa Paníquis? Afinal, a ocasião é perfeita! Imediatamente trouxeram uma menina muito bonita e que parecia ter não mais que sete anos, a mesma que viera antes ao nosso quarto, na companhia de Quartila. Todos aplaudiram e apoiaram as núpcias. (PETRÔNIO, 2021, p. 36).

É evidente a dificuldade de analisar-se a proposta sugerida por Quartila, uma vez que não só estamos distantes no tempo e no espaço daquela cultura, mas também estamos imbuídos de valores contemporâneos que podem ser considerados bem distintos daqueles costumes vigentes durante a Antiguidade greco-romana. Contudo, parece-nos que a sugestão de violação de uma menina tão nova como Paníquis provoca reações semelhantes às aquelas que se nos poderiam desencadear em pleno século XXI, pois o próprio protagonista fica incomodado quando ouve as palavras sugestivas de Quartila, como se observa em “eu fiquei pasmo: nem Gitão – afirmei –, garoto extremamente recatado, seria capaz de aguentar tal desatino, nem a garota estava na idade de poder prestar-se ao papel atribuído a uma mulher” (PETRÔNIO, 2021, p. 36).

Nossa impressão parece se justificar ainda mais por meio da reação de Quartila frente à crítica de Encólpio, pois ela o refuta prontamente, argumentando que

– Ora! – disse Quartila. – Ela é menor do que eu era quando recebi um homem pela primeira vez? Que Juno me castigue, se eu me lembro de ter sido virgem um dia. Pois eu nem tinha aprendido a falar, fui corrompida por garotos de minha idade e, a seguir, com o passar dos anos, entreguei-me a rapazes mais velhos, até esta idade a que cheguei. Acho mesmo que nasceu daí aquele provérbio, como se diz, pode aguentar um touro quem tiver aguentado um bezerro. (PETRÔNIO, 2021, p. 36).

Embora aparentemente Quartila não pareça perceber a crueldade manifesta em sua própria argumentação, sua fala revela-nos o ambiente profundamente injusto, abusivo e indecente no qual estão inseridas as personagens do *Satíricon*, pois nem mesmo *pueri* estão livres de ataques e violações de toda ordem. E por ter sido vítima dessa mesma crueldade, Quartila, por sua ignorância ou por sua maldade, não se constrange em propor ato semelhante a uma pequena garota indefesa, que é radicalmente explorada por terceiros, como a sacerdotisa já fora um dia.

Além do mais, não podemos descartar a possibilidade de a sacerdotisa agir por meio de um sentimento de vingança que, embora a ação prejudicial inicial não tenha sido praticado por Paníquis, ela é o objeto por meio do qual Quartila extravasa seu sofrimento e trauma anteriores, criando-se uma espiral contínua de violência e dor, tragando todos à sua volta, pois

A vingança constitui portanto um processo infinito, interminável. Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, como consequências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas. A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade. (GIRARD, 2008, p. 27).

Muito embora a noção de infância percebida atualmente não possa ser comparada àquela percebida durante a Antiguidade, uma vez que esse pensamento é uma invenção social relativamente recente, parece-nos que essa passagem simboliza, em certo sentido, a própria perda da inocência humana, pois, conforme chocou momentaneamente Encólpio, poderia chocar progressivamente os leitores contemporâneos de Petrónio, ou assim esperava o autor.

Ademais, e considerando-se esse tópico específico na narrativa, temos a impressão de que Petrónio discute sobretudo a crueldade aplicada contra pessoas que não eram consideradas seres humanos, mas entendidas como menos do que um objeto pessoal, a saber, os escravizados e sua condição social no interior da cultura escravocrata do império romano.

Em suas análises acerca da cultura escravocrata nas sociedades romanas, Carcopino (1984) descreve a maneira pela qual os escravizados eram considerados em Roma, comparando-os com os cidadãos nascidos livres, e aponta que

Em princípio, os homens nascidos livres, os ‘ingênuos’, sejam eles cidadãos de Roma ou de outro lugar, estão radicalmente separados, pela superioridade de sua origem, da massa de escravos — gado com aspecto humano —, sem direitos, sem garantias, sem personalidade, entregues como rebanho à vontade do senhor e, também como rebanho, assimiladas mais a um conjunto de coisas do que a um conjunto de seres vivos: *res Mancipi*¹⁰³. (CARCOPINO, 1984, p. 93).

Ainda segundo o estudioso, com o passar dos séculos, a condição dos escravizados foi ficando menos terrível, embora ainda continuasse humilhante e degradante. Carcopino (1984, p. 97) menciona que avanços foram realizados, talvez pudessem ser considerados insipientes e como o início de um processo de reivindicação dos direitos humanos para as pessoas escravizadas, tanto no campo das ideias, como se verifica em

Desde o último século da República, o escravizado era reconhecido como alguém que possuía alma, e os cidadãos livres o admitiam na prática comum de seus cultos preferidos. Em Minturnes, por exemplo, desde 70 a.C., o santuário de Spes, a deusa da Esperança, era servido tanto por *magistri* escravos quanto por *magistri* libertos e ingênuos juntos. Mais tarde, com o enriquecimento espiritual da cultura e a crescente influência das filosofias filantrópicas, a situação dos escravizados melhorou ainda mais no lar dos deuses. No primeiro século de nossa era, epitáfios servis começam a honrar abertamente as mãos do falecido [...]¹⁰⁴.

quanto no campo legal, como se observa em

A lei, é claro, acompanhou a evolução das ideias. No início do império, uma certa *lex Petronia* proibiu o senhor de entregar seu escravo às feras sem julgamento prévio. Por volta de meados do século I, um edito do imperador Cláudio possibilitou o oferecimento da carta de alforria para servos doentes ou achacosos que foram abandonados por seus senhores; e, pouco depois, um edito de Nero, talvez elaborado por instigação de Sêneca, que laboriosamente reivindicava a qualidade de ser humano para os escravizados, confiou ao prefeito da cidade a missão de receber as denúncias que eles faziam por injustiças de seus mestres e para instruir, por meio de

¹⁰³ En principio, los hombres nacidos libres, los «ingenuos», ya sean ciudadanos de Roma o de otros lados, están radicalmente separados, por la superioridad de su origen, de la masa de los esclavos —ganado con aspecto humano—, sin derechos, sin garantías, sin personalidad, entregada como un rebaño al arbitrio del amo y, como un rebaño también, asimilada más a una colección de cosas que a un grupo de seres vivos: *res Mancipi*.

¹⁰⁴ Desde el último siglo de la República, al esclavo se le había reconocido un alma, y los ciudadanos libres habíanle admitido en la práctica, en común, de sus cultos preferidos. En Minturnes, por ejemplo, desde 70 antes de Jesucristo, el santuario de Spes, la diosa de la Esperanza, estaba servido por tantos *magistri* esclavos como *magistri* libertos e ingenuos juntamente. Más tarde, con el enriquecimiento espiritual de la cultura y la creciente influencia de las filosofías filantrópicas, la situación de los esclavos ha mejorado todavía mas en el hogar de los dioses. En el siglo primero de nuestra era, los epitafios serviles comienzan a honrar abiertamente a los manes de los difuntos;

ato contínuo, os processos pertinentes. Em 83, uma consulta do Senado emitida durante o governo de Domiciano proibiu a castração de servos, punindo o senhor transgressor com o confisco de metade de seus bens¹⁰⁵. (CARCOPINO, 1984, p. 98).

Como vamos vislumbrando, os escravizados começam a receber algum tipo de tratamento humanizado, embora bem aquém do mínimo aceitável e necessário para uma condição de vida digna. Entretanto, parece-nos que esses avanços são percebidos mais nos papíros nos quais se redigiam as leis e no círculo social de discussão dos filósofos do que na realidade em si.

Não por acaso, Petrônio critica ainda o modo pelo qual os seres escravizados eram considerados *res Mancipi* de seus *proprietários*, sobretudo por meio da sugestão insólita e desumana proposta por Quartila, mas não somente nesse momento, pois há passagens que demonstram a humilhação e a violência a que os escravizados estão expostos diariamente, muito embora a lei os protegesse, como verificamos nas passagens do célebre banquete de Trimalquião, por exemplo.

Em razão de seu poder social e religioso, Quartila consegue satisfazer sua vontade perturbadora e seu objetivo nefasto sem sofrer mais nenhuma resistência ou represália dos presentes e, embora não saibamos como será sua conclusão, em razão do estado fragmentário do romance, inicia-se então a cena para consumação do estupro de Paníquis, que parece ser celebrada por todos, tanto pelo protagonista dessa ação, o garoto Gitão, quanto pela própria personagem principal do *Satíricon*, Encólpio, como se lê em

Então Psiquê envolveu a cabeça da garota com o flâmeo; à frente, a *embasiceta* empunhou um archote, e batiam palmas as mulheres bêbadas, que formaram um longo cortejo e enfeitaram o leito nupcial com uma coberta própria para aquela vergonha toda. A própria Quartila também se ergueu, excitada pela volúpia dos que brincavam e, agarrando Gitão, arrastou-o para o quarto. O garoto não fizera nenhuma objeção, não resta dúvida, e a menina nem sequer se surpreendera ou se assustara com a palavra casamento. Assim, quando o casal se fechou no leito conjugal e se deitou, nós nos sentamos juntos, bem à entrada. A curiosa Quartila, a primeira de todos, colou o olho a uma fresta descaradamente aberta na parede e com um entusiasmo lascivo ficou espiando as brincadeiras pueris. Com um gesto lento ela também me puxou para o espetáculo. (PETRÔNIO, 2021, p. 36-37).

¹⁰⁵ *La ley, por supuesto, ha seguido la evolución de las ideas. A principios del imperio, cierta lex Petronia había prohibido al amo entregar su esclavo a las fieras sin juicio previo. Hacia mediados del siglo primero, un edicto del emperador Claudio decidió la manumisión de oficio de los siervos enfermos o achacosos abandonados por sus amos; y, poco después, un edicto de Nerón, quizá redactado a instigación de Séneca, que había reivindicado afanosamente la calidad de hombre para los esclavos, encomendo al Prefecto de la Ciudad la misión de recibir las denuncias que hicieran éstos por injusticias de sus amos, para instruir, acto continuo, los procesos pertinentes. En 83, un senadoconsulto expedido durante el gobierno de Domiciano prohibió la castración de los siervos, castigando al amo transgressor con la confiscación de la mitad de sus bienes.*

6.2.2.4. A invasão

Baseados em nossas investigações acerca dos excertos já analisados neste estudo, embora não possamos confirmar, em razão das lacunas textuais características do romance petroniano, suspeitamos que, nos limiares da cidade, um rito a Priapo era praticado por Quartila no espaço entre o urbano e o rural, possivelmente no interior das propriedades de um humilde agricultor, o provável e principal beneficiário desse procedimento ritualístico.

Quando Encólpio e Ascilto passavam por aquela região, tiveram sua atenção voltada para aquela singular liturgia. A fim de obter provavelmente algum lucro a partir daquela manifestação religiosa, os rapazes aproximaram-se e invadiram enfim a propriedade, de lá roubando pelo menos um manto valiosíssimo que tentariam vender posteriormente no mercado, como se lê nas partes remanescentes do romance, embora não se descarte o furto de demais utensílios e objetos de valor ou mesmo de mantimentos provenientes de um pomar com os quais os jovens se alimentariam durante alguns dias, que seria, conforme já discurremos, o segundo ato violento praticado na invasão daquela noite.

Muito embora estivesse em um espaço privado, não podemos confirmar que o culto ocorria especificamente em um ambiente de foro íntimo. Ora, é evidentemente que essa prática exercida por uma sacerdotisa era acompanhada somente por iniciados ao rito e possivelmente pelo proprietário do local, configurando-se então uma cerimônia religiosa exclusiva cujo objetivo principal era venerar o deus e rogar por sua proteção e bênção.

Contudo, e conforme discurremos anteriormente, a imagem de Priapo era localizada de modo a ser vista por transeuntes, pois ele era o defensor da propriedade privada, mais especificamente dos jardins romanos. De modo geral, a crença era justamente de que a imagem do deus precisasse ser vista para então ser temida por ladrões ou por aqueles que agiam de maneira suspeita frente a bens alheios (RICHLIN, 1992). Além do mais, observe-se que Encólpio e Ascilto não foram convidados a participar do ritual, mas, provavelmente a partir da movimentação, iluminação e ruídos sonoros produzidos durante seu desenrolar, eles foram atraídos para aquela localidade específica, tendo acesso relativamente facilitado a ela, tanto que adentraram naquele ambiente.

Diante das pistas interpretativas observadas, e reconhecendo a constituição da tradição das práticas litúrgicas que ocorriam de maneira afastada, com os praticantes encerrados em seus templos ou em locais proibidos ao público em geral, consideramos que esse ritual a Priapo era organizado em espaço que não possibilitava uma observação clara, afastado possivelmente dos limites da propriedade do caipira e desenvolvido em um área de disposição discreta, embora de acesso livre e relativamente alheio a possíveis invasões, como ocorrera.

É certo também que, em momento inadequado, Encólpio e Ascilto invadem um perímetro profano travestido pela sacralidade ritualística, ainda que não se possa saber detalhes de suas aproximações sorrateiras e seus procedimentos invasivos. Além do mais, não é possível confirmar se o resultado de suas ações produziu um efeito violento concreto ou simbólico contra a divindade, ainda que o último pareça ser mais provável em razão das acusações de Quartila, como se lê em

Mas que ousadia é essa? É extraordinário como vocês são velhacos! Onde aprenderam? Pelo amor dos deuses! Estou com pena de vocês: ninguém jamais assistiu impunemente àquilo que não lhe era permitido. [...] Uma dor maior está partindo o meu coração, é verdade. Tanto que chego a pensar em morrer: será que vocês, levados pelo ardor típico da idade, não vão divulgar o que viram na ermida de Priapo e espalhar para o povo os desígnios dos deuses? Olhem, eu estou aos seus pés, lhes estendendo as minhas mãos suplicantes, e peço e imploro que não façam troças e brincadeiras de nossas cerimônias noturnas, e não tragam à luz segredos de tantos anos, que nem mil homens conhecem. (PETRÔNIO, 2021, p. 29).

Ao avançarmos com nossa leitura, percebemos que as personagens compreendem que sua decisão de profanação ao rito foi equivocada e, em razão disso, eles sofrem consequências, pois Encólpio assume tanto sua própria responsabilidade, como se lê em

Depois desses insistentes pedidos, ela [Quartila] deitou lágrimas novamente e, soltando grandes gemidos, desabou toda abalada sobre meu colchão, no qual ocultou seu peito e sua face. Meio confuso pela piedade e pelo medo ao mesmo tempo, mandei-a ficar tranquila e que estivesse segura de tudo quanto pedia. Eu não divulgaria os seus segredos sagrados. Além disso, se o deus lhe revelasse algum remédio para a terça, nós ajudaríamos a divina providência, mesmo correndo riscos. (PETRÔNIO, 2021, p. 29).

bem como em “tanto eu como ele juramos pelo que existe de mais santo que um segredo [observado no culto a Priapo] tão medonho morreria entre nós dois” (PETRÔNIO, 2021, p. 33).

Ademais, em um trecho em que Ascilto há muito não está mais presente na trama, Encólpio retoma aquele ato praticado contra o deus, quando escreve uma carta para Circe, objeto de seus desejos intensos, mas pontuais, assumindo novamente sua responsabilidade, e por extensão lógica a responsabilidade novamente de Ascilto, culpabilizando-se, como se verifica em “você tem um réu confesso: tudo o que ordenar, hei de tê-lo merecido. Cometi uma traição, matei um homem, violei um templo [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 173).

Durante a invasão do ritual, a presença dos jovens Encólpio e Ascilto foi testemunhada certamente por **(i)** Quartila e Psiquê, sua mais importante serva e a única que assume a voz discursiva no desenrolar do romance, embora não se recuse a sugestão de que demais servos possam ter visto esse casal invadindo o espaço, pelo **(ii)** próprio deus Priapo, mas não pelo **(iii)** proprietário do local,

uma vez que o camponês não reconhece Encólpio e Ascilto durante aquele reencontro no mercado, muito embora o caipira tenha sido o ladrão que saqueou os rapazes, furtando-lhes uma túnica forrada com moedas.

6.2.3. A culpa de Encólpio

Como podemos observar, não há dúvidas da realização de um crime cometido pelos jovens na abertura do romance petroniano, embora esses trechos tenham sido perdidos e não possamos lê-los narrados em primeira pessoa. Cometidos deliberadamente ou não, o ato infringiu regras estabelecidas e seus autores são duramente responsabilizados e punidos no decorrer do romance.

Entretanto, e ainda que Encólpio estivesse de fato acompanhado naquela ocasião da invasão, parece-nos que o protagonista foi mesmo o principal culpado por essa atitude violenta contra a divindade, uma vez que Encólpio é a única personagem que sofre diretamente com um castigo divino, qual seja, uma ereção intermitente no decorrer de todo o romance; razão possivelmente pela qual os estudiosos considerassem Encólpio o único responsável pelo malfeito. Seja porque talvez Encólpio tenha sido o autor que arquitetara todo um plano de invasão, seja porque ele possivelmente motivara Ascilto a agir e invadir o ritual numa ação inesperada e imprópria, Encólpio parece ser considerado o único fomentador do ato violento contra o deus Priapo, pois seu amante Ascilto evidentemente não sofre do mesmo distúrbio sexual.

Nesse sentido, duas questões muito importantes parecem emergir diante não só dos fatos textuais revelados, mas também das análises interpretativas apresentadas: **(i)** qual foi o motivo para a prática de um ato violento de Encólpio e Ascilto contra o deus Priapo? Para além das torturas executadas por Quartila que ambos sofreram, **(ii)** por que somente Encólpio foi amaldiçoado com um distúrbio sexual intermitente durante a narrativa, se esse procedimento punitivo e disfuncional não se aplicou também contra Ascilto? Respondemos primeiramente esta última pergunta para então refletirmos sobre aquela primeira.

6.2.3.1. Encólpio reflete deus Priapo

De modo amplo, Priapo é uma figura interna e ativa, participando e impulsionando a trama como um todo, muito embora Richlin (1992, p. 191-192) julgue que Priapo seja uma figura externa à composição do romance, como pontua:

Finalmente, tendo em vista o status de Encólpio como um herói ineficaz, é justo que ele fuja da ira de Priapo e que a impotência seja sua maldição. Encólpio sobrevive ao castigo apenas ameaçado pelo deus do jardim, enquanto o deus aqui é apenas uma poderosa presença diretiva fora da narrativa — bem como o próprio Petrônio.¹⁰⁶

Diante dessa concepção, parece-nos que, muito embora Encólpio e Ascilto tenham ambos desrespeitado violentamente o rito do deus, Priapo amaldiçoa unicamente o protagonista do *Satíricon* em razão, como adiante veremos, do sentimento de inveja e de desafeto que nutre pelo jovem mortal. Contudo, o deus não age de maneira injusta ou inocente, pois, como vimos discutindo, Encólpio aparentemente promoveu inicialmente a violência contra essa divindade.

Se, à primeira vista, nossas conjecturas parecem relativamente excessivas e, em certo sentido, desconexas com a própria constituição da narrativa, um olhar mais atento à tradição cultural mitológica da Antiguidade greco-romana, à tradição romanescas romana antiga, as características desse deus e as do romance petroniano em particular podem evidenciar que nossa hipótese encontra esteio interpretativo baseado em elementos tanto textuais quanto míticos.

6.2.3.2. Na tradição mítica: inversões

Em primeiro lugar, podemos considerar brevemente a tradição cultural greco-romana por meio da qual uma divindade superior passa a nutrir um sentimento de inveja ou desafeto por um ser mortal e inferior, o que embora não seja aparentemente um fenômeno cultural de larga herança, tampouco podemos considerar ter sido uma ocorrência inédita. Tomemos como exemplo os mitos de Medusa e Aracne (ROSE, 1958; GRIMAL, 1990).

De acordo com uma das versões do mito, Medusa, que era uma das sacerdotisas do templo de Atena, possuía uma tal beleza que atraía a atenção de todos os homens, mortais ou imortais. Por ter sido considerada tão bonita, Medusa começa a se admirar efusivamente e passa a se achar mais linda não só do que todas as demais mortais, mas também do que as divindades, sobretudo mais bela do que a própria Atena, a deusa que ela mesma havia jurado servir e venerar. Em razão de sua beleza magnífica, Medusa atrai o desejo de Poseidon, o deus dos mares, e, sem resistência alguma, pratica relações sexuais com ele. Entretanto, ao descobrir que Medusa profanara seu templo ao se deitar com o deus, Atena fica furiosa e decide punir a mortal, transformando-a num monstro cujos cabelos

¹⁰⁶ Finally, in view of Encolpius' status as an ineffectual hero, it is only fitting that the wrath of Priapus is what he flees and that impotence is his curse. Encolpius lives through the punishment only threatened by the god in the garden, while the god here is only a powerful directive presence outside the narrative—quite like Petronius himself.

nasciam em forma de serpentes e cujo rosto desfigurado tinha o poder de transformar em pedra todos aqueles que o admirassem.

De acordo com uma das versões do mito, Aracne era uma jovem tecelã cuja habilidade de bordar era excepcional a ponto de atrair a atenção de humanos e de ninfas. A admiração pelos trabalhos da tecelã expandia-se cada vez mais e, conseqüentemente, crescia também a sua fama pelas redondezas e por cidades mais afastadas. Ao se ver tão prestigiada e valorizada, Aracne deixou seu orgulho dominá-la e passou a se comparar, na arte do bordado, com a própria deusa Atena. Quando ficou sabendo de tamanha afronta e falta de respeito, Atena, para além de ficar furiosa com Aracne, convidando-a para participar de um torneio de bordado, o que foi aceito prontamente, resolveu aplicar uma punição na jovem mortal. Durante essa competição, Aracne produzia um tecido cuja estampa apresentava as traições amorosas do deus Zeus, o pai de Atena, provocando ainda mais a ira da deusa, em razão do que Atena bateu na jovem e rasgou seu bordado. Humilhada pela agressão, Aracne decide se suicidar, amarrando uma corda em torno de seu pescoço e pendurando-se em uma árvore a fim de ter uma morte, embora dolorida, rápida. Contudo, Atena compadece-se da jovem, considerando ter agido de maneira demasiadamente agressiva, e vai ao encontro de Aracne no momento exato para salvá-la de seu suicídio. Diante do ocorrido, Atena decide então transformar Aracne em aranha e a corda utilizada no enforcamento em teia a fim de que o excelente trabalho de tecelagem da garota pudesse ser preservado para a posterioridade.

Como é possível aferir a partir do exposto, as jovens Medusa e Aracne foram brutalmente atingidas pela deusa Atena: esta ela salvou da morte, embora aprisionando-a simbólica e fisicamente atando-a a uma teia de aranha; aquela a deusa condenou à solidão física e à tortura heroica, uma vez que ela era perseguida constantemente por variados homens até o momento de sua morte, quando foi degolada pelo jovem herói Perseu.

Contudo, não somente na mitologia greco-romana pode-se observar a atitude de desafeto ou inveja de uma divindade para com um ser mortal, pois essa mesma relação conflituosa pode ser verificada em um mito inserido em um romance antigo romano, mais especificamente em *O asno de ouro*, narrativa escrita por Apuleio no século II d.C.

Dessa vez, o objeto a ser torturado não foi escolhido por Atena, mas pela deusa Vênus, que se sente incomodada pela atenção despertada pela jovem Psiquê, cuja beleza fascina a todos os seres humanos. No interior de uma das diversas histórias inseridas na história principal de Lúcio — a personagem protagonista desse romance — temos a narração do mito de Cupido e Psiquê, cujo trecho inicial aqui reproduzimos:

“Era uma vez, em certa cidade, um rei e uma rainha. Eles tiveram três filhas que chamavam a atenção por sua beleza, mas a verdade é que, enquanto as duas mais velhas, sem dúvida belíssimas de se ver, supostamente podiam ser elogiadas de forma adequada, recorrendo-se ao vocabulário humano, no caso da filha mais nova, no entanto, sua beleza era tão superior, tão esplêndida, que não podia ser traduzida em palavras, nem sequer suficientemente ser exaltada, dada a escassez da linguagem humana. Conclusão disso: muitos cidadãos e numerosos estrangeiros, que a fama desse espetáculo notável reunia em apaixonada multidão, estupefatos pela visão de inimaginável formosura, levavam a mão direita à boca, mantendo o dedo indicador apoiado sobre o polegar ereto, e a veneravam e reverenciavam, exatamente como se fosse a deusa Vênus em pessoa. E já circulava pelas cidades mais próximas e regiões vizinhas a fama de que a deusa, que a profundidade do mar azul gerou e o orvalho das ondas espumantes formou, agora vivia no meio do povo, entre um grupo e outro de pessoas, como um presente concedido por sua divindade. Outra explicação era a de que, certamente, uma vez mais caíram gotas do céu com uma nova semente que germinou não o mar, mas a terra, e fez brotar uma segunda Vênus, superior, uma virgem na flor da juventude. Assim, essa fantasia foi ganhando terreno, dia após dia, de maneira incontrolável, e a fama da moça foi se espalhando por todo lugar: ilhas mais próximas, algumas cidades, numerosas províncias. Já muitos mortais, depois de navegar pelos mares mais profundos e fazer longas viagens, vinham se reunir para ver a famosa moça, paradigma de beleza do século. Ninguém mais navegava para Pafos, ninguém mais ia para Cnidos, nem mesmo para Citera, para ver a deusa Vênus. Os ritos sagrados são adiados, os templos se deterioram, os leitos são destruídos, as cerimônias são negligenciadas. As imagens da deusa perdem as coroas, e os altares, abandonados, se desfiguram por causa da cinza fria. Era à moça que se ofereciam sacrifícios, era em seus traços humanos que as vontades de tão poderosa deusa eram aplacadas. À primeira aparição diária da virgem, logo pela manhã, invocava-se o nome de Vênus e ofereciam-se vítimas e banquetes à deusa ausente. E bastava a moça ir de um lugar para outro pelas ruas, para que as pessoas ficassem em torno dela e lhe dirigissem suas súplicas, oferecendo-lhe coroas e buquês de flores. Essa desmedida transferência de honras celestiais para cultuar uma mortal incendiou, de maneira avassaladora, os ânimos da verdadeira Vênus, que, não conseguindo segurar a indignação e a revolta, sacudiu violentamente a cabeça e, ao que parece, teria dito estas coisas, a si mesma, em tom mais alto: ‘Vejam só isto! Eu, a venerável mãe da natureza dos seres; eu, o princípio fundamental dos elementos; eu, a Vênus nutriz do mundo inteiro; estou sendo exposta a essa situação de ter de compartilhar a honra de minha majestade com uma mortal, e meu nome, que tem lugar reservado no céu, é profanado pela sordidez humana! Por certo irei suportar a instabilidade de ser venerada através de uma impostora durante as cerimônias públicas em honra a meu nome, e a mocinha, cuja morte já está a caminho, fará circular pela cidade uma imitação de Vênus. Terá sido em vão que o famoso pastor, cuja justiça e honestidade o grande Júpiter reconheceu como legítimas, preferiu a mim, entre tantas deusas, ao julgar o quesito “beleza extraordinária”? Mas não mesmo! Essazinha, seja ela quem for, não continuará a ser a feliz usurpadora de minhas honras. Eu farei, e é já, com que ela chegue a se arrepender dessa sua formosura ilícita... Imediatamente depois de assim dizer, ela chamou aquele seu famoso filho alado, que é bastante audacioso, possui maus costumes, despreza a ordem pública, sai armado com suas flechas e tochas em chama à noite pelas casas dos outros, corrompendo os casamentos de todos e praticando impunemente um sem número de licenciosidades; em resumo, o que não faz nada de bom. E, embora ele já fosse sem vergonha por natureza, ela o estimulou ainda mais, também com palavras, levou-o até à cidade da moça – a propósito, o nome dela era Psiquê – e o colocou frente a frente com ela. Depois de contar a ele toda a história da tentativa de superar sua beleza, gemendo e tremendo de indignação, ela disse: — Eu lhe imploro, pelos laços de amor materno que me unem a você, pelas doces feridas de sua flecha, pela

ardência com sabor do mel de sua chama, vingue-se dela por sua mãe, mas eu quero uma vingança perfeita... Castigue-a de forma exemplar, seja duro com essa beleza arrogante e execute, com vontade, este único, só este ato, que valerá por todos: que essa virgenzinha seja dominada por uma louca e ardente paixão pelo pior de todos os homens, uma pessoa que não só o prestígio social, mas igualmente o patrimônio, assim como a própria integridade física tenham sido condenados pela Fortuna, alguém de tão baixo nível que não encontre na face da terra um ser com infelicidade comparável à sua. Depois de deixar tudo assim acertado e de pressionar levemente seus lábios de cobiça sobre a face do filho, beijando-o durante muito tempo, ela se dirigiu às praias mais próximas que transbordam sobre o litoral. Assim que ela tocou os róseos pés na superfície da água das ondas vibrantes, logo em seguida se estabeleceu no ponto mais alto e brilhante do mar profundo; e bastou começar a expressar o desejo de que fosse este o próximo passo, para que, incontinentemente, como se tivessem adivinhado seus pensamentos, seu séquito marinho não tardasse a se apresentar: vieram as filhas de Nereu, cantando em coro; e Portuno, com suas barbas azuis e eriçadas; e Salácia, com o seio carregado de peixes; e o pequenino Palêmon, auriga de golfinho. Já estava lá também, espalhada daqui e dali, uma tropa de Tritões, saltando por todo o mar. Enquanto um tocava levemente sua sonora concha, outro usava uma cobertura de seda para protegê-la do forte calor do sol, seu inimigo, e um terceiro carregava o espelho que refletia os olhos de sua senhora; os demais nadavam aos pares sob o carro. Era esse o exército que avançava com Vênus pelo Oceano”. (APULEIO, 2020, p. 106-109).

Em *O asno de ouro*, percebemos que, por causa da beleza de Psiquê, a deusa Vênus nutria uma profunda malquerença pela mortal, muito embora a garota não parecesse se preocupar com toda a atenção recebida por sua beleza ou se deslumbrar em razão dela. No entanto, é justamente em razão de a mortal ser mais adorada e admirada do que a divindade, que Vênus se sente profundamente ofendida e planeja uma punição definitiva para a garota, utilizando-se de seu próprio filho Cupido para atingir seu objetivo funesto.

De modo geral, ao observarmos os exemplos tanto da tradição mítica greco-romana quanto da tradição romanesca romana — nomeadamente Medusa/Atena, Aracne/Atena e Psiquê/Vênus —, podemos perceber um determinado padrão, qual seja, uma divindade de aparência feminina perseguir e maltratar uma mortal também feminina.

Entretanto, ao analisarmos, cotejando, essa herança cultural e os elementos literários presentes no *Satíricon*, podemos apontar para um procedimento inovador e revolucionário em Petronio, uma vez que o sentimento de inveja ou de desafeto de uma divindade para com um ser humano nesse romance manifesta-se de modo invertido, ou seja, é um deus de aparência masculina que persegue e castiga um mortal também de aparência masculina.

Se, por um lado, essa comparação da perseguição divina tanto na mitologia quanto no romance de Apuleio pode parecer inadequada à ação exercida por Priapo contra Encólpio no *Satíricon*, problematizando-se ainda a própria inversão da sexualidade dos seres envolvidos — mortais e imortais —, do feminino para o masculino, por outro lado, precisamos reconhecer que há muito

considera-se Petrônio um autor que, além de não se restringir a uma tradição literária em específico ou a normas genéricas, planeia, por meio da sátira, uma subversão da ordem social.

6.2.3.3. Expressões de paródia e sátira no *Satíricon*

A relação intertextual promovida por meio da paródia é um fenômeno produtivo no *Satíricon*. Ao refletir sobre esse assunto, Ferreira (2000, p. 30) questiona,

Será de transgressão autorizada ou de refuncionalização das estruturas caducas de determinados gêneros? A paródia dos gêneros heroicos, que representam um mundo de valores elevados, não simbolizará o olhar nostálgico de Petrónio para uma longínqua Idade do Ouro? Ou, pelo contrário, corresponderá a um afastamento em relação a esse universo e a imersão na lama que parece o habitat preferido pela sociedade do seu tempo?

Para Setaioli (2013), há relações intertextuais poéticas, em estilo paródico, inseridas na narrativa que remetem a poemas épicos e dramáticos. Embora elas não sejam muitas, o pesquisador menciona que elas chamam a atenção pelo fato de compor a narrativa, sem nenhum tipo de menção ou destaque, nem mesmo aos autores originais.

Ainda segundo o pesquisador, Petrónio promove a construção de diferentes sentidos quando trabalha com essas referências intertextuais. Por um lado, quando Trimalquião remete ao texto virgiliano (*sic notus Ulixes?*), o anfitrião promove um ar proverbial nele, naturalmente modificando seu significado original, embora ele não tenha necessariamente diminuído a escrita de Virgílio. Por outro lado, quando a escrava da Matrona de Éfeso tenta convencer sua patroa de não morrer e se entregar ao amor com o soldado, há uma inversão clara do amor heroico de Dido por Eneias.

Ainda para Setaioli (2013), por meio de uma passagem específica, Petrónio produz uma produção intertextual paródica sem precedentes na literatura antiga, constituindo um mosaico de referências retiradas de múltiplas obras literárias e dessacralizando as passagens virgilianas. Segundo o estudioso,

[...] o caso mais retumbante de transformação que uma palavra virgiliana sofre no romance de Petrónio, desta vez não na boca de uma personagem, mas na narração desenvolvida em primeira pessoa por Encólpio, que a usa para descrever seu pequeno traiçoeiro, insensível às censuras e ameaças que acaba de lhe dirigir. Petrónio realiza aqui um verdadeiro *centón* virgiliano de três versos: os dois primeiros vêm da Eneida, onde mais uma vez es escreve sobre Dido, neste caso depois de sua morte, quando no Hades ela se recusa a responder às palavras de Enéias; a terceira é

composta por uma expressão retirada das *Bucólicas* seguida de outra que na *Eneida* se refere à morte de Euríalo.¹⁰⁷ (SETAIOLI, 2013, p. 81).

Aquati (2003, p. 172) também destaca essas menções intertextuais genéricas, quando analisa o fenômeno do riso na narrativa, comentando que

[...] a grande quantidade de inserções literárias com que se formula a paródia, de que é destacadamente a épica o grande alvo e em menor medida, mas não de menos importância, o romance grego, já que dele depende o formato escolhido para a produção final do *Satíricon*.

Por sua vez, Setaioli (2013, p. 84-85) entende que

[...] a paródia petroniana não se limita a citações, mas se estende a referências a gêneros literários ilustres que são quase onipresentes em todos os trechos conservados do romance. Mais uma vez, é legítimo perguntar se a paródia se dirige principalmente à epopeia e ao teatro ou também, e sobretudo, à atitude do romance de amor grego em relação aos gêneros elevados.

[...]

Basta lembrar a referência contínua no *Satíricon* a situações e personagens da Odisseia; mas a epopeia, e também a tragédia, representam um constante hipotexto da narração petroniana, reforçada pela brilhante caracterização do protagonista e narrador como um mitomaniaco inclinado a transfigurar continuamente suas sórdidas e ridículas experiências pelo prisma dos heróis da literatura considerada elevada.¹⁰⁸

Em relação à sátira, Sandy (1970, p. 295) aponta:

Sugiro que um objeto principal da sátira em Petrônio é a artificialidade e a autoilusão que intervêm entre os indivíduos e a realidade. A incapacidade de compreender a presença desse tipo de sátira e suas implicações impediu uma demonstração convincente de que o *Satíricon* é realmente satírico. Além disso, a própria possibilidade de a sátira ser dirigida de um ponto de vista neutro ou não dogmático

¹⁰⁷ [...] el más clamoroso caso de transformación que una palabra virgiliana sufre en la novela de Petronio, esta vez no en boca de un personaje, sino en la narración desarrollada en primera persona por Encolpio, que se sirve de ella para describir su mentula traicionera, insensible a los reproches y a las amenazas que acaba de dirigirle. Petronio realiza aquí un verdadero centón virgiliano de tres versos: los dos primeros proceden de la *Eneida*, donde una vez más se describe a Dido, en este caso luego de su muerte, cuando en el Hades rehúsa responder a las palabras de Eneas; el tercero está compuesto de una expresión sacada de las *Bucólicas* seguida por otra que en la *Eneida* se refiere a la muerte de Euríalo.

¹⁰⁸ [...] la parodia petroniana no está limitada a las citas, sino que se extiende a las referencias a los géneros literarios ilustres que están casi onipresentes en todo lo conservado de la novela. Una vez más es legítimo preguntarse si la parodia está dirigida en primer lugar a la épica y al teatro o también, y sobre todo, a la actitud de la novela griega de amor hacia los géneros elevados.

[..].

Bastará con recordar la referencia continua en las *Satyricon* a situaciones y personajes de la *Odissea*; pero la épica, y también la tragedia, representan un hipotexto constante de la narración petroniana, potenciado por la genial caracterización del protagonista y narrador como un “mitomano” inclinado a transfigurar continuamente sus sórdidas y ridículas experiencias a través del prisma de los héroes de la literatura elevada.

foi vigorosamente negada porque os estudiosos não detectaram a pena mordaz que Petrônio usa contra falsas pretensões. Por esta razão, os críticos não conseguiram conciliar a falta de visão moral do *Satíricon* com sua sátira de certas ações e interesses obviamente vulgares.¹⁰⁹

Aquati (2003, p. 171) também defende a inversão crítica petroniana dos valores vigentes

Em que pese seu lado sério exposto pelos procedimentos satíricos em relação à sociedade, aos costumes, à religião, à moral, à filosofia, e por sua reflexão literária que toma corpo figurativamente ao longo do que se pode considerar aventuras de Encólpio no vértice de triângulos amorosos, não resta dúvida de que o *Satíricon*, para além de uma leitura dessas que possa extrair sua seriedade, leitura quase de entrelinhas, presta-se a uma boa peça de entretenimento e diversão, cujo principal veículo é o riso, produzido das maneiras mais diversas, seja por meios, dir-se-ia mais cultos, das relações estabelecidas entre diversos gêneros em prosa, em verso ou em verso misturado à prosa (*prosimetrum*), seja por meios menos ortodoxos e mais diretos, dir-se-ia provocadores mais do que do riso exatamente, mas talvez da gargalhada mesmo.

Por sua vez, Richlin (1992), no mesmo sentido, defende que, no *Satíricon*, a manifestação da sátira provoca o humor. A específica presença da figura de Priapo na narrativa favorece esse fenômeno, comenta a estudiosa, acrescentando que

[...] o melhor modelo para esse tipo de mancha [humilhação de inimigos ou desafetos] na sátira romana é o modelo de Priapo no jardim, ameaçando os ladrões potenciais com o estupro. Expor as vítimas como sexualmente anormais — homens como homossexuais passivos, mulheres como promíscuas — é implicar poder sexual sobre elas, ameaçá-las como Priapo ameaça ladrões.¹¹⁰ (RICHLIN, 1992, p. 62-63).

Ademais, ao avançar sobre seus estudos acerca do feminino na Antiguidade, do efeito do humor e da manifestação da própria sátira, a pesquisadora complementa que

Se o jardim de Priapo é uma metáfora para a área do obsceno, então a figura de Priapo, que fica no centro do jardim, é um paralelo exato para a figura do satirista. Ambos dominam (sem possuir) áreas especiais, e ambos ameaçam aqueles dentro dessas áreas. O deus ameaça os ladrões e às vezes (como Catulo) o poeta faz o mesmo, ameaçando potenciais adúlteros, intrusos, arrivistas. O deus ameaça por meio do estupro, e o satirista consegue um tipo semelhante de exposição sexual

¹⁰⁹ I suggest that a principal object of Petronius' satire is artificiality and self-delusion which intervenes between individuals and reality. Failure to comprehend the presence of this type of satire and its implications has precluded a convincing demonstration that the *Satyricon* is really satirical. Moreover, the very possibility of satire being directed from a neutral or undogmatic point of view has been vigorously denied because scholars have not detected the mordant pen which Petronius uses against false pretensions. For this reason, critics have been unable to square the *Satyricon*'s lack of a moral outlook with its lampooning of certain obviously vulgar actions and interests.

¹¹⁰ And the best model for this kind of staining in Roman satire is the model of Priapus in the garden, threatening potential thieves with rape. To expose victims as sexually abnormal—men as pathetic homosexuals, women as promiscuous—is to imply sexual power over them, to threaten them as Priapus threatens thieves.

enquanto afirma seu domínio. O deus também tem ocasião de ameaçar aqueles que vêm ao jardim conhecendo sua natureza e esperando ser estuprados — aqueles que são ‘passivos’, tanto homens quanto mulheres [...]. O deus não tem nada além de desprezo por essas pessoas; assim o satirista despreza o passivo.¹¹¹ (RICHLIN, 1992, p. 66).

Ademais, a pesquisadora aponta que

O complexo de temas vistos até agora — épico simulado, jactância priápica, misoginia — desempenha um papel importante no *Satíricon*, de Petronio. Embora a forma seja emprestada para a sátira por uma espécie de *contaminatio* literária do romance grego — empréstimo divertido em si por razões de paródia — a estrutura é essencialmente a do diálogo satírico em sua forma mais sofisticada [...] em que a ficção é que o alvo tem a chance de falar por si mesmo e assim se ridicularizar.¹¹² (RICHLIN, 1992, p. 190).

Parece-nos, assim, que poucos elementos literários no *Satíricon* poderiam ser tão inusitados e insólitos, satíricos mesmo, como a inversão proposital do gênero sexual das figuras imbrincadas no conflito; a divindade, que assume uma imagem masculina, e do objeto de sua ira, que também é apresentado como um ser do gênero masculino. Embora possa não ser uma concepção inédita e revolucionária realizada no campo da literatura, ainda assim se pode observar uma inversão paródica do gênero sexual que a tradição mítica e genérica amplamente consagrou e costuma geralmente apresentar ao retratar o conflito marcado entre deusas e mulheres mortais, o que reforça ainda mais a ironia e o humor dessa escolha inesperada.

De modo específico, podemos observar que, por um lado, os motivos para o despertar da inveja ou desafeto de uma divindade contra uma mortal pode variar consideravelmente segundo as personagens envolvidas, isto é, **(i)** seja por uma atitude de profanação e desrespeito, como em Medusa, **(ii)** seja por uma habilidade virtuosa, como em Aracne, **(iii)** seja por uma beleza primorosa, como em Psiquê; mas, por outro lado, parece-nos que Encólpio enfurece, propositalmente ou não, o deus Priapo não por um desses motivos em particular, mas em razão desses três motivos cumulativamente.

¹¹¹ *If the garden of Priapus is a metaphor for the area of the obscene, then the figure of Priapus that stands at the center of the garden is an exact parallel for the figure of the satirist. Both dominate (without owning) special areas, and both threaten those within these areas. The god threatens thieves and sometimes (as does Catullus) the poet does the same, threatening potential adulterers, interlopers, arrivistes. The god threatens rape, and the satirist achieves a similar kind of sexual exposure while asserting his dominance. The god also has occasion to threaten those who come to the garden knowing his nature and hoping to be raped—those who are "pathic," both male and female [...]. The god has nothing but scorn for these people; so the satirist scorns the pathic.*

¹¹² *The complex of themes seen so far—mock epic, Priapic boasting, misogyny—plays a great part in Petronius' Satyricon. Although the form is borrowed for satire by a sort of literary contaminatio from the Greek novel—a loan amusing in itself for reasons of parody—the structure is essentially that of the satiric dialogue at its most sophisticated [...] in which the fiction is that the butt has a chance to speak for himself and thereby ridicule himself.*

6.2.3.4. A atitude de profanação

A profanação contra a divindade é comprovada tanto por meio da acusação da sacerdotisa Quartila,

– Mas que ousadia é essa? É extraordinário como vocês são velhacos! Onde aprenderam? Pelo amor dos deuses! Estou com pena de vocês: ninguém jamais assistiu impunemente àquilo que não lhe era permitido. Além disso, a nossa terra está tão atulhada com a abundância de divindades que é mais fácil encontrar um deus do que um homem. E não vão pensar que eu tenha vindo aqui por vingança: espantame mais a idade de vocês que a ofensa contra mim cometida. Por imprudência – é o que estou achando até agora – vocês cometeram um crime sem perdão. Eu mesma, naquela mesma noite em que fui ultrajada, tive uns calafrios tão maléficos que temi até um acesso de febre terçã. (PETRÔNIO, 2021, p. 29).

quanto por meio da confissão da culpa do protagonista Encólpio, como se observa em “tanto eu como ele juramos pelo que existe de mais santo que um segredo [observado no culto a Priapo] tão medonho morreria entre nós dois” (PETRÔNIO, 2021, p. 33), e como se lê em “você tem um réu confesso: tudo o que ordenar, hei de tê-lo merecido. Cometi uma traição, matei um homem, violei um templo [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 173).

Se Medusa provocou a ira de Atena ao ceder às investidas sensuais do deus Poseidon, deitando-se com ele e desonrando o templo sagrado da deusa, Encólpio profanou o ritual de Priapo ao invadi-lo furiosamente, com a cooperação e cumplicidade de seu amante Ascilto, nos trechos perdidos do *Satíricon*. Por si só, essa atitude ofensiva poderia ser motivo mais do que suficiente para Encólpio sofrer uma punição dolorosa e vingativa de Priapo, segundo a tradição em geral e conforme verificamos o destino de Medusa em particular.

6.2.3.5. A habilidade virtuosa

Em relação a uma habilidade virtuosa, podemos destacar o ocorrido no mito de Aracne, que incomodava Atena não só pela atitude arrogante manifesta pela garota, isto é, em acreditar ser uma tecelã melhor do que a própria deusa, mas também porque Atena sabia que aquela mortal era, de fato, uma concorrente à altura de sua excelência artística.

Já no romance de Petrónio, notamos que uma habilidade particular, e não menos excepcional, de Encólpio parece incomodar Priapo, pois o deus parece saber, assim como Atena sabia sobre

Aracne, que o mortal apresenta uma técnica apurada e à altura da excelência divina, qual seja, o protagonista do *Satíricon* é um verdadeiro especialista na arte da satisfação sexual.

A fim de discorrermos acerca dessa argumentação em específico, é primeiramente necessário evidenciar que Priapo era, tanto em sua forma divina quanto em sua forma humana, a personificação da completude, ou seja, ele promovia a satisfação do outro por meio de uma realização não só sexual, mas também espiritual; que, em última análise, é uma extensão do próprio gozo humano.

Pelo lado de Priapo-deus, consideramos sua influência enquanto divindade da prosperidade e integridade, promovendo a fartura material-espiritual nos locais que ele abençoava, como se verifica em

[...] evidencia-se que Priapo, presente, por meio de sua imagem, num ambiente agrário, detentor ali de função religiosa, era modelo para as plantas que lá deveriam crescer. Do benefício, de cunho mágico, que exerce sobre o crescimento vegetal desenvolve-se, em sentido inverso, outro atributo característico do deus, que é o poder apotropaico, ou seja, o poder de afastar qualquer malefício que prejudicasse as colheitas, fosse ele religioso ou profano. A capacidade fecundante decorrente da saturação e do transbordamento das potências vitais era percebida pelos antigos como exuberância e, por isso mesmo, era assumida como capacidade positiva, que renega em si e repele tudo o que se supunha negativo. Segundo essa concepção, a própria capacidade de fecundar, que inclui, no caso dos seres humanos, a disposição para o ato sexual, implicava a percepção de um estado favorável, porque lhes comunicava que viviam consoantes com o ritmo cósmico e regenerativo da natureza inteira. (OLIVA NETO, 2006, p. 20).

Pelo lado de Priapo-homem, apontamos que uma das versões lendárias considerava que essa divindade-humanizada era muito apreciada pelas mulheres em razão de seu conhecimento sexual. Nesse sentido, Oliva Neto (2006, p. 23) reconhece que

Uma delas [lendas] relata que, em Lâmpsaco, Priapo era simples mortal que, pela grandeza do membro, foi expulso da cidade, sendo depois acolhido entre os deuses com a função de garantir a fecundidade dos jardins; informa também que Priapo era eminente entre as mulheres, graças a quem veio a integrar o rol dos deuses. As entrelinhas, supre-as outro relato, segundo o qual Priapo, mero mortal, desempenhando bem o papel de gerar cidadãos, angariava tamanha admiração nas mulheres [...], tamanho ódio nos homens, que por decreto decidiram exilá-lo. Retorna, porém, a Lâmpsaco como deus dos jardins, depois que a súplica aos deuses feitas pelas mulheres produziu doença sexual generalizada entre os varões da cidade.

De fato, e embora a lenda não apresente nomeadamente o motivo da satisfação sexual promovida pelo Priapo mortal, não podemos esquecer que sua versão humana conseguiu conquistar todas as mulheres de uma cidade, causando inveja e repúdio de todos os homens.

Por sua vez, Encólpio também se apresenta como uma personagem que parece conhecer as práticas promotoras da satisfação sexual — tal qual o deus Priapo conhecia —, assumindo então o papel de um habilidoso e voluptuoso artesão. No decorrer de todo o romance, essa impressão sobre o protagonista se dá tanto por meio profissional quanto por meio pessoal, provocando sensações libidinosas para quem não nunca o viu antes e desejos lascivos para quem o deseja.

Logo após fugir sorrateiramente de uma aula de Agamêmnon, no início dos trechos remanescentes do *Satíricon*, Encólpio encontra-se perdido nas ruelas da *Graeca urbs* e pede auxílio para uma senhora aparentemente inofensiva que estava por ali, como se verifica em “Por favor, tia, por acaso sabe onde eu moro? Divertida com uma brincadeira tão idiota, ela disse: – Mas é claro que eu sei! E, erguendo-se, pôs-se a me guiar” (PETRÔNIO, 2021, p. 19).

Todavia, ao seguir com a leitura da narrativa, um leitor iniciante de Petronio pode ser surpreendido, pois o diálogo aparentemente inocente entre as personagens não permite vislumbrar que a pobre velhinha estaria levando o protagonista para um local de prostituição, como se nota em

Logo depois, quando chegamos a um local bastante retirado, a velha, gentil, afastou uma cortina e disse: – É aqui que você deve morar. Muito embora eu dissesse que não reconhecia a casa, vi, entre certos cartazes e prostitutas nuas, uns transeuntes furtivos. Tarde, muito tarde, entendi que eu havia sido levado para a zona. Assim, tendo amaldiçoado as patifarias da velhinha, cobri a cabeça e, pelo meio do lupanar, tentei fugir para outra parte [...]. PETRÔNIO, 2021, p. 19

Muito embora não saibamos os motivos pelos quais a velhinha encaminhou Encólpio para um prostíbulo, algumas suspeitas podem ser levantadas. Sugestivamente, o visual, os trejeitos e o comportamento de Encólpio fizeram com que ele fosse identificado com um garoto de programa, tanto que ele foi levado para o prostíbulo mais próximo. Além do mais, e ainda que se pese uma possível ironia na atitude da pobre senhora, o fato de ela conhecer essa localidade mostra-nos que ela mesma deve frequentar ou trabalhar naquele ambiente — e por extensão lógica conhecer o perfil dos frequentadores ou trabalhadores desse tipo de negócio — e, portanto, reconhece em Encólpio características que o enquadrem naquele tipo de entretenimento para adultos.

Se, com a leitura do trecho anterior, podemos apenas suspeitar da permissividade lasciva e laboral de Encólpio, com o avanço da fruição desse romance, encontramos uma passagem específica na qual o protagonista parece escolher atuar nessa função em específico, quando já perto do final do romance, ao menos se consideramos os fragmentos remanescentes do *Satíricon*, Encólpio assume tanto a função fictícia de servo de Eumolpo, os quais juntos com Gitão tentam aplicar um golpe financeiro nos moradores da cidade de Crotona, quanto o codinome de Polieno. Seu comportamento é característico de um garoto de programa. A oferta de sua sensualidade em troca de favores

financeiros é, por um lado, reconhecida pela própria serva de Circe, que dessa maneira o descreve, pois ela está segura do que vê: igualmente, por outro lado, Encólpio não a desmente nem tampouco fica constrangido com a impressão causada na garota:

[Crísida, escrava de Circe, para Polieno] — Você fica cheio de orgulho e vende os seus abraços em vez de dá-los de graça porque conhece a sua sensualidade. Para que servem, afinal, esses cabelos ondulados com o pente? Para que esse rosto todo maquiado? E para que, além disso, esses olhares insinuantes e lânguidos? Para que o andar ensaiado com arte, e também os passos, a ponto de nem sequer uma vez divergirem da medida dos pés, se não for para exibir a sua beleza, a fim de vendê-la? Olha para mim: não conheço os augúrios, nem costumo sondar o céu dos astrólogos; no entanto, pelo semblante descubro os costumes dos homens, e nem bem vi você passar, já sei no que está pensando. Pois bem: se por um lado você nos vende o que eu procuro, está pronto o comprador; mas, por outro, se o der de graça, o que é mais gentil, faça com que eu te deva esse favor. (PETRÔNIO, 2021, p. 167).

Uma outra personagem que também comenta acerca dessa função de Encólpio é Proselenos, um provável prestadora de serviços de Circe que, ao encontrar Enoteia, uma sacerdotisa de Priapo, clama pelo restabelecimento do principal instrumento de um trabalhador do sexo, a saber, seu órgão sexual, como se lê em “ó, Enoteia – disse ela –, esse adolescente que você está vendo nasceu sem estrela; na verdade não pode vender seus talentos nem a um menino nem a uma menina” (PETRÔNIO, 2021, p. 181).

Mas não somente em suas demandas laborais e públicas que Encólpio parece demonstrar conhecimento sobre a arte do prazer. Ao se considerar o perfil pessoal e particular do protagonista, pode-se apontar que Encólpio é um habilidoso artesão sexual evidenciado pelo grande número de amantes, quais sejam, homens e mulheres, pobres e ricos, devassos e pudicos, jovens e experientes com quem ele se relaciona intimamente.

Logo nas passagens iniciais do *Satíricon*, Encólpio mostra-se, o tempo todo, interessado afetiva e sexualmente por Gitão. Todavia, não podemos confirmar se Encólpio é tomado tão somente por um sentimento de posse e de orgulho nascido de um intenso desejo sexual pelo garoto ou se a personagem principal está, de fato, apaixonada por ele, embora assim se declare às vezes diretamente, como quando o encontra após Gitão ter escolhido acompanhar Ascilto, como se lê em

Então, a portas fechadas, atirei-me em cima dele, cheio de abraços, cobrindo com meu rosto sua boca banhada em lágrimas. Durante um bom tempo, nem um nem outro encontrava palavras. O garoto mesmo tinha o peito encantador sacudido por muitos soluços. – Que injustiça! Que vergonha! – disse eu. – Porque, mesmo abandonado, eu te amo. Neste peito meu não há mais cicatriz, apesar de ter recebido uma profunda ferida. Que é que você tem a dizer, você, que cedeu a um amor alheio? Será que eu mereci essa afronta? (PETRÔNIO, 2021, p. 112).

Muito embora na maior parte do tempo Gitão não pareça estar apaixonado por Encólpio, ou mesmo que esteja nutrindo sentimentos de afeição e desejo por ele, o garoto demonstra certa afeição e preocupação pelo protagonista, seja de maneira direta, como acontece, por exemplo, durante o naufrágio do barco de Licas,

Abraçado a Gitão, aos berros, chorei. – Será isso o que merecemos dos deuses? – disse eu. – Que apenas na morte ficássemos unidos? Mas isso o cruel Destino não nos concedeu. Essa onda que de repente vira o barco... Esse mar enfurecido que separa os amantes abraçados... Pois bem, Gitão, se você verdadeiramente amou Encólpio, dê-lhe beijos enquanto for possível, e rouba este último gozo à precipitação dos fados. Nem bem eu disse isso, Gitão tirou a roupa e entrou por dentro de minha túnica, pondo a cabeça fora, a fim de que eu o beijasse. E para que uma onda ainda mais traiçoeira não separasse os amantes assim unidos, ele passou um cinto em torno de nós dois, dizendo: – Se não há mais nada, o mar certamente nos carregará unidos durante um tempo maior. Se por misericórdia ele quiser nos arrojara a uma mesma praia, lá, ou um passante qualquer nos cobrirá de pedras, movido pela habitual piedade humana, ou, em último caso, pela própria fúria das ondas, a areia sem querer nos cobrirá. Padecendo desse último grilhão, e resignado como num leito fúnebre, fico à espera da morte, que já não me incomoda mais. (PETRÔNIO, 2021, p. 142-143).

seja de maneira indireta, pois Encólpio suspeita que Gitão ficaria incomodado ao ver que ele apanhara bastante durante um conflito, como se verifica em “assim, mais animado pela compensação das dificuldades, encobri habilmente as marcas das pancadas, para que nem mais alegre Eumolpo ficasse com as minhas desventuras, nem Gitão ficasse mais triste” (PETRÔNIO, 2021, p. 176).

Muito embora essa relação do casal não seja do tipo de amor idealizado do romance grego, pois Gitão mais parece aceitar a companhia de Encólpio ora por necessidade, ora por comodidade, ora por conveniência, deixando-se literalmente ser guiado e cuidado por ele, não podemos desconsiderar o apelo sexual e o afeto compartilhado entre os jovens, uma vez que eles constituem um casal, embora inconsistente, durante toda a narrativa, como se lê em

Após ter dado uma olhada por toda a cidade, voltei para o quarto. Tendo cobrado os beijos, graças à boa fé finalmente enlaço o garoto [Gitão] com estreitíssimos abraços, e desfruto dos meus desejos de felicidade a ponto de causarem inveja. E com certeza tudo aquilo não tinha ainda acabado, quando Ascilto furtivamente chega de fora e, tendo forçado violentamente as trancas da porta, encontrou-me brincando com meu irmãozinho. (PETRÔNIO, 2021, p. 23).

Apesar de formar, entre idas e vindas, um casal instável com o garoto, múltiplas personagens demonstram interesse sexual por Encólpio e com ele se relacionam no desenrolar de toda a narrativa. Tratamos brevemente sobre cada um desses amantes afetivos e/ou sexuais do protagonista a seguir.

Sabemos que Encólpio, antes mesmo de conhecer Gitão, tinha mantido relações sexuais com Ascilto, pois este mesmo comenta acerca dessa relação com o protagonista, como se verifica em “você [Encólpio], de quem fui irmãozinho lá no parque, na mesma condição desse garoto agora no albergue...” (PETRÔNIO, 2021, p. 21). Posteriormente, o próprio protagonista também faz uma referência direta a esse relacionamento precedente, quando é abandonado por Ascilto, que vai embora levando consigo Gitão, que era então o amante atual de Encólpio, como se lê em “Ascilto parte arrogante com sua prenda [Gitão], deixando abandonado num lugar estranho aquele que pouco antes era o seu camarada querido e de igual condição graças às semelhanças do destino”. (PETRÔNIO, 2021, p. 98).

Muito embora tivesse procurado Encólpio em razão da punição que este deveria receber pela profanação ao culto de Priapo, o texto sugere que Quartila demonstra interesse sexual no protagonista, indo bem além do que seria necessário durante aqueles rituais sagrados supracitados. Essa sugestão decorre do fato de que, quando posteriormente oferece sua serva Paníquis como esposa a Gitão, Quartila aproveita a oportunidade para puxar Encólpio para si, encostando-se libidinosamente nele, como se verifica em

Assim, quando o casal [Gitão e Paníquis] se fechou no leito conjugal e se deitou, nós nos sentamos juntos, bem à entrada. A curiosa Quartila, a primeira de todos, colou o olho a uma fresta descaradamente aberta na parede e com um entusiasmo lascivo ficou espiando as brincadeiras pueris. Com um gesto lento ela também me puxou para o espetáculo. E, como enquanto assistíamos os nossos rostos se tocaram, ela, esquecida um pouco de toda aquela cena, aproximava seus lábios dos meus e de repente dava-me uns beijos furtivos. PETRÔNIO, 2021, p. 37

E a longa lista de amantes interessados na habilidade extraordinária de Encólpio estende-se mesmo quando ele sai da *Graeca urbs* e percorre novos espaços. Um desses amantes é Licas, um rico tarentino, que Encólpio reencontra depois de um longo tempo. Esse reencontro não é dos mais felizes, pois imediatamente Encólpio desespera-se, desejando inclusive morrer ou se jogar do navio com medo de ser, enfim, punido pelas maldades outrora praticadas, nos trechos perdidos do romance, contra esse tarentino.

No entanto, com o avanço da narrativa, descobrimos que os receios de Encólpio são infundados, pois Licas deseja o protagonista, aparentemente na mesma intensidade de antes, tanto que, pelas injunções da narrativa, precisa assinar um acordo por meio do qual garante que se manterá afastado de Encólpio, como se nota em “também tu, Licas, de teu pleno conhecimento, nem com palavras desrespeitosas, nem com o olhar perseguirás Encólpio, nem o procurarás quando ele à noite

dormir, e, se o requestar, serás penalizado em duzentos denários em espécie para cada agravo” (PETRÔNIO, 2021, p. 134).

Como não haveria de ser diferente, todavia, Licas acaba não resistindo às tentações de conviver com Encólpio em um navio, e investe contra ele, como se observa em “Licas tentava ele também tirar partido do nosso prazer, e não trazia o cenho carregado, típico dos patrões, mas procurava parecer solícito, como um amigo” (PETRÔNIO, 2021, p. 141).

Nesse ponto, vale destacar ainda que Licas mantinha uma relação aparente e relativamente estável — com Trifena, que era conhecida como “[...] a mais bela de todas as mulheres [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 123). Ou seja, muito embora Licas estivesse acompanhado de uma mulher extremamente linda, desejada por todos os homens, a habilidade virtuosa de Encólpio chama a atenção uma vez mais, assim como a tecelagem de Aracne atraía o olhar de todos, pois o marido preferia ter relações sexuais com esse amante a ter com a magnífica esposa.

Contudo, a ironia e a comicidade da situação ampliam-se quando descobrimos que a amante de Licas também já se relacionara com Encólpio, embora não saibamos se antes ou depois do relacionamento que seu marido mantivera com o protagonista; ou em última instância, e o que seria muito a gosto petroniano, simultaneamente a ele.

A descoberta dessa situação sexual vivenciada por Trifena e Encólpio ocorre de maneira relativamente discreta no romance. À primeira vista, a amante de Licas mostra-se bem interessada em Gitão, tanto que ela também precisou assinar aquele acordo para garantir que ela guardaria distância do garoto, como se verifica em

De teu pleno conhecimento, Trifena, tu não te queixarás nem da afronta perpetrada por Gitão, nem do que fez ele até a data presente [...] também tu nada de repugnante determinarás ao menino, abraços, beijos, cópulas estimuladas pela libido, sob pena de pagares cem denários em espécie para cada agravo. (PETRÔNIO, 2021, p. 134)

Contudo, esse passado compartilhado entre eles é revelado inesperadamente, pois Encólpio assume que não sente ciúmes somente de Gitão, mas também de Trifena, quando ambos estão afetiva e efetivamente juntos, como se observa em

Eu estava triste, não podia admitir aquele novo acordo, e não comia nem bebia, mas, com olhares oblíquos e carrancudos, observava aqueles dois. Aqueles beijos todos me feriam, as carícias todas, aquela invenção de mulher dissoluta. E no entanto eu não sabia ainda se me zangava mais com o rapaz, porque me tirara a amante, ou com a amante, porque corrompera o rapaz. Ambas as coisas aos meus olhos me pareciam absolutamente danosas, e mais tristes que minha antiga escravidão. Além disso, Trifena não falava comigo como o amigo e o querido amante que eu fora até há pouco. (PETRÔNIO, 2021, p. 140).

Portanto, não foi somente Licas, o homem que se relaciona com a mulher mais linda do mundo, que se interessou por Encólpio, mas também Trifena, a própria mulher mais linda do mundo, quis se relacionar com o protagonista, evidenciando e comprovando novamente a habilidade virtuosa desse rapaz.

Na sequência, e uma vez que o barco de Licas naufraga, Encólpio, juntamente com Gitão e Eumolpo, vai parar em Crotona, uma cidade italiana da costa mediterrânea. Por lá, ele acaba chamando a atenção de Circe, uma matrona local famosa por ser uma mulher belíssima e por encantar todos os homens. De fato, temos a impressão de que o protagonista mesmo ficou bastante admirado por ela, pois a descreve de maneira exuberante, como se lê em

E, logo em seguida, a escrava traz a patroa de onde estava escondida e põe ao meu lado uma mulher mais perfeita que todas as obras de arte. Não há uma palavra que possa apreender sua beleza; na verdade, qualquer coisa que eu disser será pouco. Seus cabelos naturalmente ondulados se derramavam por sobre os ombros, a fronte pequenina, que fazia as raízes dos cabelos voltarem-se para trás, as sobrancelhas, que iam quase até a marca das maçãs do rosto e quase se misturavam do outro lado, no encontro das vistas, os olhos mais brilhantes que estrelas resplandecentes em noite sem luar, as narinas um pouquinho ressaltadas, e a boca, pequenina, qual Praxíteles acreditou tê-la Diana. Sem falar do queixo, da nuca, das mãos, da candura dos pés colocada numa grácil rede de ouro: tudo teria ofuscado o mármore de Paros. Assim, então, foi a primeira vez que eu, velho enamorado, pude esquecer Dóris. (PETRÔNIO, 2021, p. 168).

Observemos que, muito embora fosse de beleza resplandecente e superior a de outras mulheres, essa mesma matrona ficou encantada-se justamente pela habilidade do protagonista do *Satíricon*, desejando-o ardentemente, como se verifica em

– Ó jovem, se não te aborrece uma mulher honesta e que conheceu um homem pela primeira vez este ano, eu te ofereço uma irmã. É bem verdade que você tem um irmãozinho – não me envergonhou verificar –, mas o que o impede de adotar também uma irmãzinha? Venho com essa mesma atitude. Se estiver disposto, esteja servido e experimente o meu beijo. (PETRÔNIO, 2021, p. 169).

Ademais, Encólpio atrai não somente Circe, mas também Crísida, a serva dessa matrona, muito embora essa jovem tivesse anunciado, quando tentara providenciar um encontro entre sua senhora e o protagonista, que jamais havia se deitado e jamais se deitaria com um sujeito de tão baixa procedência, como um escravizado, pois os habitantes de Crotona acreditam que Encólpio seja um servo de Eumolpo, como se lê em

– Não quero que você fique tão contente. Até hoje nunca me deitei com um escravo, e não permitam os deuses que eu mande meus abraços para a cruz. Isso é lá com as matronas: elas é que beijam marcas de flagelo; eu, no entanto, apesar de ser escrava, só me deito com cavaleiros. (PETRÔNIO, 2021, p. 168).

No entanto, com o desenrolar da narrativa, Crísida não resiste à habilidade de Encólpio e o deseja, aparentemente se apaixonando por ele inclusive, como se observa em “ainda não havia terminado minha queixa quando Crísida chegou, dando-me um abraço apaixonado. – Eu te possuo tal como esperava – disse ela –, meu desejo, minha paixão! Você nunca dará cabo desse fogo, a não ser que o apague com sangue” (PETRÔNIO, 2021, p. 189).

Como verificamos por meio dos trechos elencados, não nos surpreenderia se Encólpio pudesse mesmo conquistar todas as mulheres — e homens também — de uma cidade inteira em razão de suas habilidades sexuais, assim como fizera Priapo mortal, conforme indica uma de suas lendas. Em todos os espaços nos quais ele frequenta no *Satíricon*, seja na *Graeca urbs*, no barco de Licas ou na cidade de Crotona, Encólpio parece saber convergir seus lados profissional e pessoal, revelando-se na forma de uma pessoa extremamente habilidosa na arte da satisfação sexual.

6.2.3.6. A beleza primorosa

Em relação à beleza primorosa, é preciso lembrar que essa qualidade em Psiquê, de *O asno de ouro*, chegou a atrair toda a gente, pessoas das proximidades e de cidades longínquas, as quais passaram a cultuar a mortal, venerando-a, e, conseqüentemente, despertando o desafeto e inveja da deusa Vênus. Também aqui, no *Satíricon*, Encólpio chama a atenção de todos por sua beleza única, primordial e primorosa. Contudo, se, por um lado, Psiquê é caracterizada por uma beleza pura, casta e virginal, por outro lado, Encólpio não poderia ser o reflexo mais distante desse arquétipo ideal, mesmo parodiando-o e satirizando-o, uma vez que o protagonista petroniano é libertino, sensual e abertamente sexualizado.

Ademais, e diferentemente do que se manifesta em Psiquê, cuja beleza é caracterizada pelos aspectos do singelo e delicado, o belo em Encólpio não só é constituído pelo exagero e pela pungência, mas também é definido e potencializado em forma de um órgão sexual gigantesco. E assim como ocorria com Psiquê, que era admirada por fiéis e conseqüentemente incomodava a deusa Vênus, Encólpio também era venerado simbolicamente por onde passava, embora a intenção e as preces de seus crentes fossem de um tipo bem diferente daqueles que homenageavam Psiquê, motivo pelo qual possivelmente Encólpio despertou o desafeto e a inveja no próprio deus falo.

A primeira menção acerca da beleza primorosa de Encólpio na narrativa é por meio da avaliação da personagem Quartila que, ao literalmente apalpar e comparar o tamanho do órgão sexual de Gitão com o do protagonista, observa uma demasiada diferença a favor deste, como se lê em

E, tendo chamado o garoto para perto de si, aplicou-lhe um leve beijo. Em seguida, meteu a mão por dentro de sua roupa e, tendo apalpado cuidadosamente o órgão tão novinho, disse: – Amanhã isto aqui dará um bom aperitivo para o nosso prazer; hoje, nada feito: depois de um jumento desses, não quero o trivial. (PETRÔNIO, 2021, p. 35-36).

Embora fosse serva de Priapo, a divindade ofendida pelo protagonista, Quartila não se mostra pudica nem arrependida de aproveitar-se justamente do desafio do deus Priapo. Se Atena, por um lado, amaldiçoou Medusa por ter ela praticado relações sexuais em seu templo, profanando-o, por outro lado, Priapo aparentemente não teve a mesma atitude contra Quartila e sua libido, que estava justamente exercendo a prática do ritual sagrado, muito embora ela tivesse ido ao encontro do rapaz para castigá-lo, não para admirá-lo, nem apalpá-lo para proveito próprio.

Ainda acerca da beleza primordial de Encólpio, muito embora ele estivesse há bastante tempo sem ver Licas e estivesse disfarçado como um escravizado de Eumolpo, esse tarentino reconhece o protagonista em razão de sua beleza singular, como se nota em

Licas, que me conhecia muito bem, como se ele próprio ouvisse minha voz, chegou perto de mim e não examinou nem minhas mãos, nem meu rosto, mas, os olhos baixos, sem hesitar, levou a mão diligente até as minhas partes e disse: – Oi, Encólpio. Admire-se agora alguém de que a ama de Ulisses, depois de vinte anos, tivesse encontrado a cicatriz que revelava as origens dele... Pois se um homem assim esperto, mesmo confundidos todos os traços do meu corpo e do meu rosto, chegou com tanta eficiência ao único indício que delatava o fugitivo... (PETRÔNIO, 2021, p. 129).

Uma vez que tinha um encontro marcado com Encólpio no dia seguinte, e em razão de sua frustração pessoal, Circe decide pedir ajuda a Proselenos, uma bruxa que supunha poder resolver o problema de impotência sexual do rapaz. Enquanto lançava mão de suas práticas, Proselenos, deixando claro que Encólpio tem um atributo excepcional, menciona que

E metendo mãos à obra, pôs-se a experimentar as forças de meu membro. Dito e feito, meus nervos obedeceram ao comando, e com um movimento brusco encheram as mãos da velhinha. E ela, exultante de satisfação, disse: – Está vendo, Crísida, minha querida, está vendo que lebre eu fiz saltar para o proveito dos outros? (PETRÔNIO, 2021, p. 174).

Já nos trechos finais remanescentes do *Satíricon*, Encólpio passa por um novo tratamento ritualístico, que aparentemente soluciona seu problema de impotência sexual, e, orgulhoso desse feito, se deixa tocar por Eumolpo, que fica impressionado com o que sente, como se verifica em “tendo falado isso, ergui a roupa, e me deixei examinar todo por Eumolpo. Mas ele primeiro se assustou, depois, para não haver dúvidas, apalpou com ambas as mãos a dádiva dos deuses” (PETRÔNIO, 2021, p. 192).

Portanto, não nos parece haver dúvidas o motivo e a razão pelos quais Priapo sente desafeto e inveja de Encólpio, cujo falo é tão imenso e impressionante como o do próprio deus, assim como Vênus sentia inveja da beleza primordial de Psiquê.

6.2.4. Ascilto: são e salvo

Conforme expressamos por meio de nossas investigações, Encólpio incomoda e enfurece o deus Priapo não por um motivo em específico, mas por três motivos diferentes e cumulativos que partem do protagonista: **(i)** a profanação do ritual do deus, **(ii)** sua habilidade virtuosa e **(iii)** sua beleza primorosa. Se diferentes personagens de mitos foram castigadas pelos mesmos motivos, respectivamente Medusa, Aracne e Psiquê, embora elas cometessem somente um único equívoco por vez, não nos surpreende então observar a ira de Priapo, ao perceber que Encólpio o constrange por três maneiras diferentes.

Ademais, o próprio tema da personagem perseguida por uma divindade, mas que é ajudada por outros seres divinos também ocorre com Encólpio, assim como ocorrera nas versões do mito de Psiquê e Aracne. Uma vez mais, embora não possamos aprofundar em nossas pesquisas, pois não sabemos por qual motivo nem de que maneira ocorreu, o protagonista parece ter sido auxiliado por divindades, provavelmente Mercúrio, como se verifica em

– Maiores são os deuses, que me devolveram integralmente. Ah, foi Mercúrio. Ele, que costuma levar e trazer as almas, devolveu-me por sua bondade aquilo que uma colérica mão havia cortado, para que você saiba que eu fui mais agraciado que Protesilau ou qualquer outro dos antigos. (PETRÔNIO, 2021, p. 192).

Entretanto, e antes de avançarmos em nossas análises, precisamos destacar um ponto que pode ser considerado como um contra-argumento para nossa própria hipótese, qual seja, a provável inveja ou sentimento de desafeto do deus Priapo parece não incidir sobre Ascilto, mas somente sobre Encólpio, o que levaria o deus a castigar apenas o protagonista. Muito embora essas personagens

compartilhem determinadas ações e características, elas divergem entre si, e essa divergência, que precisamos determinar, seria o motivo pelo qual Priapo escolhe como objeto de sua tortura apenas Encólpio, e não Ascilto.

6.2.4.1. Semelhança no ato da invasão

Conforme já abordamos neste estudo, não foi só o protagonista que profanou o ritual de Priapo, pois seu antigo amante o acompanhou nessa ação que eles definitivamente se assemelham: os dois foram imaturos e prepotentes, ofendendo a divindade, como a sacerdotisa Quartila e sua serva Psiquê posteriormente avaliaram e criticaram.

6.2.4.2. Semelhança na beleza primorosa

A beleza primorosa é uma outra característica comum entre eles, afinal não só Encólpio tem um pênis de tamanho descomunal — como o do próprio deus Priapo —, mas também Ascilto dispõe de um falo cuja dimensão impressiona a todos à sua volta:

Numa outra parte, um rapaz nu, que perdera as roupas, chamava por Gitão aos gritos com uma indignação não menor. E se com uma imitação muito da petulante uns escravos zombaram de mim [Eumolpo], como se eu estivesse louco, a ele [Ascilto] uma enorme plateia o circundou, admirada, aplaudindo-o com todo o respeito. É que o volume que ele levava no meio das pernas era tão grande que daria para acreditar que o próprio homem era o cabo de um amuleto. Como dá trabalho esse moço! Acho que ele começa num dia e termina no outro. Assim, ele imediatamente encontrou ajuda, não sei de quem; um cavaleiro romano de má fama, como diziam, colocou sua roupa em volta do rapaz que vagava e levou-o para casa, acho que para só ele aproveitar tão grande fortuna. Mas eu não: nem sequer a minha roupa eu receberia do encarregado, a não ser que desse uma garantia. Bem dizem: mais vale um bom pinto que um bom tino! (PETRÔNIO, 2021, p. 114).

Não por acaso, Ascilto fez bastante sucesso nos banhos, uma vez que esse ambiente apresentava-se de maneira diferente naquele período, pois não era privado e particular, mas, sim, público e coletivo. Nesse sentido, segundo Heinz-Jurgen Beste; Henner von Hesberg (2013, p. 319)¹¹³,

¹¹³ *Buildings of an Emperor – How Nero Transformed Rome.*

Os banhos de Nero caracterizam-se por enormes salões e amplos pátios, características até então inusitadas. Os problemas surgiram não só durante o processo de construção, dado o esforço que foi necessário para organizar as casas de banho com decorações arquitetônicas e esculturas, mas também (e sobretudo) nas dificuldades de abastecimento de água e calor, em razão da dimensão e disposição das salas que exigiam enormes quantidades de energia. [...] Embora os grandes salões que compreendem o *Calidarium* (sala quente), *Tepidarium* (sala aquecida) e *Frigidarium* (sala fria) já existissem — como nos banhos imperiais posteriores — no eixo maior, eles são interligados por dois eixos adicionais, que conectavam os pátios através de outras salas, para os grandes salões. Enquanto os banhos posteriores foram projetados para que todos os cômodos fossem dispostos em direção ao centro, nos banhos de Nero essas partes do edifício receberam o mesmo peso. Este novo *layout* indica um novo conceito em destaque para o edifício: Nero mudou fundamentalmente o caráter dos banhos romanos.

Mesmo os primeiros balneários ou banhos termais romanos incluíam uma abundância de elementos que — ao contrário dos banhos públicos helenísticos, que forneciam apenas banheiras simples — tornavam possível uma visita luxuosa [...]. A novidade dos banhos de Nero era um conjunto de corredores bem iluminados, aos quais as bacias eram anexadas, bem como vários pátios. O próprio desenho do edifício facilitou a função dos banhos: a oportunidade, por um lado, de se reunir informalmente e conversar num ambiente animado e, por outro lado, de cuidar do corpo com exercícios ginásticos¹¹⁴.

De fato, a revolução estética dos banhos proposta por Nero foi tão surpreendente que fez com que o poeta Marcial proferisse, segundo Miriam Nachwort Griffin (2013)¹¹⁵, a famosa frase “o que é pior do que Nero? O que é melhor do que os banhos de Nero?”.

6.2.4.3. Divergência na habilidade virtuosa

Por fim, poderíamos pensar em uma outra característica compartilhada entre o protagonista e seu antigo amante, qual seja, o da habilidade virtuosa, na qual Ascilto chegaria a ultrapassar Encólpio,

¹¹⁴ *The baths of Nero are characterized by huge halls and wide courtyards, until then unusual features. Problems arose not only during the building process, given the effort that was necessary for the baths' accoutrement with architectural decorations and sculptures, but also (and above all) in the difficulties supplying water and heat, for the size and layout of the rooms required huge amounts of energy. [...] Although the great halls comprising the Calidarium (hot room), Tepidarium (warm room), and Frigidarium (cold room) already constitute — as in the later imperial baths — the major axis, they are framed by two additional axes, which connect the courtyards through further rooms, to the great halls. While later baths were designed so that all rooms were laid out towards the centre, in the Neronian baths these parts of the building were given equal weight. This new layout indicates a novel concept in purpose for the building: Nero changed the character of the Roman baths fundamentally.*

Even the early Roman balneary or thermal bath included an abundance of elements that — in contrast to the Hellenistic public baths, which provided only simple tubs — made a luxurious visit possible [...]. The novelty of Nero's baths was a suite of well-lit halls, to which the basins were attached, as well as a number of courtyards. The design of the building itself facilitated the function of the baths: the opportunity, on the one hand, to meet informally and chat in a lively atmosphere and, on the other hand, to take care of the body with gymnastic exercises.

¹¹⁵ *Nero from Zero to Hero.*

uma vez que Gitão, em certa passagem quando lhe surge a oportunidade de escolha, prefere acompanhá-lo a permanecer com o protagonista:

O próprio garoto que siga quem ele quiser. Que pelo menos lhe seja garantida a liberdade de escolher companheiro. Julgando que nossa antiquíssima relação já houvesse se transformado num pacto de sangue, nada temi. Na verdade, até aceitei a proposta com uma precipitação temerária e deixei a disputa para aquele juiz. Ele nem sequer refletiu: na verdade, para não dar a impressão de hesitar, mal ouviu a última sílaba, ergueu-se e escolheu Ascilto como companheiro. Fulminado por essa sentença, caí sobre o leito assim como estava, sem o gládio e, condenado, teria lançado a mão sobre mim mesmo se não me fosse odiosa a vitória do inimigo. (PETRÔNIO, 2021, p. 98).

No entanto, é justamente nessa questão que existe uma divergência significativa entre Encólpio e Ascilto, pois descobrimos que este não é artesão sexual tão habilidoso como o protagonista.

Perguntado sobre o motivo de sua escolha, Gitão, que sempre age por interesse próprio, revela que escolhera acompanhar Ascilto em razão de ele ser bem mais forte que Encólpio, e não por ser ele mais agradável ou promover mais satisfação sexual, como se nota em “– Eu te pergunto, Encólpio, recorro à tua própria memória, confio em você: fui eu que te abandonei ou foi você que me entregou? Uma coisa é certa, da minha parte confesso sinceramente: quando vi os dois armados, fugi para o mais forte” (PETRÔNIO, 2021, p. 113).

Dessa relação insistente entre Ascilto e Gitão, que ora se entrega passionalmente a seu amante, ora se deixa ser motivo de ciúmes para Encólpio, podemos apontar a influência da lenda urbana no romance petroniano.

Marcos Carmignani (2013)¹¹⁶ destaca uma das lendas mais significativas do arcabouço cultural romano, o do estupro de Lucrecia, uma vez que ela apresenta o fim e o começo de uma nova era, isto é, o declínio do reinado em Roma e o início do período republicano. Entretanto, o pesquisador faz uma ressalva, pois Petronio não resgata simples e diretamente essa lenda, mas, pelo contrário, se refere parodicamente à lenda de Lucrecia, escrita por Tito Lívio, por meio de um hipotexto ovidiano, segundo o qual Sexto Tarquínio, filho do rei, tem um desejo descontrolado de dominar e possuir sexualmente Lucrecia, a esposa de seu primo, Lucio Tarquínio Colatino. Depois de conhecê-la pessoalmente e forjar-lhe uma visita surpresa, Sexto Tarquínio, com uma espada em mãos, ameaça Lucrecia até que consegue finalmente atingir seu objetivo. Após o estupro, Lucrecia, desolada, pede socorro ao pai e ao marido. Um dos companheiros de Colatino, Lúcio Júnio Bruto, compadece-se do ocorrido e faz um juramento de que ninguém mais da estirpe do atual rei governará Roma e, depois

¹¹⁶ *La apropiación de una leyenda.*

de compartilhar o ocorrido com a população da capital, consegue expulsá-lo da cidade. A versão de Ovídio diferencia-se ao final, quando Lucrécia, muito constrangida (representava ela a figura da casta, fiel e digna mulher romana), suicida-se em razão do estupro sofrido.

De acordo com Carmignani (2013), Petrônio retoma essa lenda na cena em que Gitão conta para Encólpio que Ascilto, com espada em mãos, tentou relacionar-se sexualmente com ele. Desse trecho, Carmignani (2013) elenca uma série de relações intertextuais entre a lenda de Tito Lívio-Ovídio e Petrônio, das quais destacamos a utilização da espada utilizada pelos agressores Sexto Tarquínio e Ascilto. De acordo com o estudioso, há uma evidente relação entre *ferrum*, utilizado por Sexto Tarquínio, e *gladius*, utilizado por Ascilto, dessa vez em sentido sexual. Ele aponta que

Lucrécia refere-se ao marido como um guerreiro *impetuoso* que corre de espada na mão, o que pode ser entendido, sobretudo na elegia, como uma alusão sexual; esse tipo de duplo sentido já se repete com Sexto Tarquínio [...] que põe em prática a explicação da luxúria do estuprador [...]. Na descrição de Petrônio [...] *gladium strinxit* é quase certamente um duplo entendimento com uma clara alusão sexual (onde *gladius* é o equivalente a *mentula*) [...]. Petrônio se apropria do tom ovidiano, do uso do duplo entendimento do poeta, para encenar uma tentativa de estupro que é cômica sob todos os pontos de vista. [...] Da mesma forma, a alusão histórica à mítica heroína romana dentro desse contexto de forte realismo dá à paródia uma força ainda maior, ao enfatizar o contraste entre baixo contexto e alto discurso [...] ¹¹⁷. (CARMIGNANI, 2013, p. 17-18).

Carmignani (2013) também vê uma relação intertextual perceptível, embora invertida, entre o comportamento pós-assédio vivenciado por Lucrécia e por Gitão. Para o estudioso,

Ovídio nos apresentava com uma esposa fiel que esconde o rosto banhado de lágrimas no colo na ausência do marido [...] que depende absolutamente do marido para ser feliz [...] que, diante das ameaças de Sexto Tarquínio, não consegue falar [...] e treme como uma ovelhinha, num símile que resume sua fragilidade [...]. Petrônio aproveitará essa característica da Lucrécia ovidiana para compor um Gitão que se aproveita de uma fraqueza fingida ¹¹⁸. (CARMIGNANI, 2013, p. 18).

¹¹⁷ *Lucrecia se refiere a su marido como un “impetuoso” guerrero que corre con la espada en la mano, lo que puede entenderse, sobre todo en la elegía, como una alusión sexual; este tipo de doble sentido se repite ya con Sexto Tarquino [...] que pone en práctica la explicitación de la lujuria del violador [...]. En la descripción de Petronio [...] gladium strinxit es casi con seguridad un double entendre en clara alusión sexual (donde gladius es el equivalente de mentula) [...] Petronio se apropria del tono ovidiano, de la utilización del double entendre por parte del poeta, para poner en escena un intento de violación que resulta cómico desde todo punto de vista. [...] Asimismo, la alusión histórica a la mítica heroína romana dentro de este contexto de realismo descarnado da a la parodia una fuerza aún mayor, al remarcar el contraste entre contexto bajo y discurso elevado [...].*

¹¹⁸ *Ovidio nos presenta a una esposa fiel que oculta el rostro bañado en lágrimas en su regazo ante la ausencia de su esposo [...] que depende absolutamente de su marido para ser feliz [...] que ante las amenazas de Sexto Tarquino no puede hablar [...] y que tiembla como una ovejita, en un símil que resume su fragilidad [...]. Petronio retomará esta característica de la Lucrecia ovidiana para componer un Gitón que saca provecho de una fingida debilidad.*

Por fim, o pesquisador elenca elementos que considera que compartilham dessa retomada intertextual entre a lenda e o romance, sendo eles

1. o cenário lembra o contexto de ambos os hipotextos, com a escuridão que antecipa o infortúnio; 2. a pungência da descrição petroniana alimenta-se do hipotexto elegíaco ovidiano para dar força melodramática à paródia; 3. O Satíricon alude linguisticamente à história de Tito Lívio, mas se alimenta do tom ovidiano para sua paródia; 4. a complexa mudança de papéis com que atua Petronio: Gitão como Lucrecia, Ascílto como Sexto Tarquínio, mas também Encólpio, ao mesmo tempo salvador e agressor¹¹⁹. (CARMIGNANI, 2013, p. 21).

Retornando ao comportamento de Ascílto, percebemos que ele, diferentemente de Encólpio, não desfruta de uma lista extensa de amantes na vida pessoal. Esse dado, por um lado, sugere que Ascílto não é tão habilidoso em sua arte — muito embora ele tenha se valido do sexo para se livrar de muitas situações perigosas e vexatórias¹²⁰. Por outro lado, diferentemente de Encólpio, Ascílto não tem o mesmo desejo sedutor latente em si, não possui uma vontade insaciável de fazer conquista o tempo todo, ele não sente satisfação em exercer essa atividade como Encólpio orgulhosamente demonstra ser e exercer.

Ainda que saibamos indiretamente que Ascílto deixou-se violar por diversas vezes a fim de conseguir escapar à sua condição de *res Mancipi*, na verdade, nas partes remanescentes do romance, Ascílto relaciona-se unicamente com Encólpio e depois com Gitão. Quando este decide voltar para o protagonista, Ascílto inclusive arruma meios para tentar encontrar seu fugitivo, como se nota em

Enquanto Eumolpo conversa em particular com Bargates, entra no albergue um pregoeiro, acompanhado de um escravo do Estado, e umas outras pessoas que formavam um grupo bem pequeno. Sacudindo uma tocha que soltava mais fumaça que claridade, ele anunciou o seguinte: ‘– Desapareceu há pouco, nos banhos, um rapaz com cerca de dezesseis anos, cabelos cacheados, delicado, bonito, de nome Gitão. Quem estiver disposto a devolvê-lo ou apontar seu paradeiro receberá mil moedas’. Não longe do pregoeiro vinha Ascílto. Vestindo um manto todo colorido, levava numa bandeja de prata a recompensa prometida. Mandeí Gitão se esconder debaixo da cama e prender os pés e as mãos às correias com as quais a armação da cama sustentava o colchão, e assim como Ulisses outrora se havia colado a um carneiro, Gitão, estirado sob a cama, enganaria a mão de quem o procurasse. (PETRÔNIO, 2021, p. 118-119).

¹¹⁹ 1. la ambientación recuerda el contexto de ambos hipotextos, con la oscuridad que anticipa la desgracia; 2. el patetismo de la descripción petroniana se nutre del hipotexto elegíaco ovidiano para dar fuerza melodramática a la parodia; 3. el Sat. alude lingüísticamente a la historia de Tito Livio, pero se alimenta del tono ovidiano para su parodia; 4. el complejo cambio de papeles con el que juega Petronio: Gitón como Lucrecia, Ascílto como Sexto Tarquino, pero también Encolpio, al mismo tiempo salvador y agresor.

¹²⁰ Quando ele atuava como um *res Mancipi*.

Entendemos que o comportamento possessivo e doentio de Ascilto possa estar equivocado, e que pode ser problematizado e recriminado à luz das percepções do século XXI, mas essa atitude permite vislumbrar uma determinada particularidade sua mas que não é percebida em momento algum em Encólpio, isto é, o seu desejo de se manter num relacionamento monogâmico. Quando Gitão o abandona, aparentemente Ascilto não quis relacionar-se com mais ninguém, tanto que ele iniciou uma operação de busca e recompensa para quem o ajudasse a encontrar o menino¹²¹.

Por sua vez, Encólpio é nítida e abertamente um praticante da poligamia, pois, muito embora tenha um comportamento possessivo semelhante ao de Ascilto e queira estar com Gitão o tempo todo, o protagonista não se limita ao garoto, mas, pelo contrário, ele relaciona-se com todos que o interessam e se interessam por ele, como já verificamos neste estudo. Em certo sentido, parece-nos que o comportamento polígamo e lascivo de Encólpio é compartilhado estreitamente com o de Priapo mortal, cujas relações sexuais também eram inumeráveis, infindáveis e simultâneas.

6.2.4.4. O tema da impotência sexual

Ademais, comprovamos por que Ascilto, embora tivesse participado da profanação, também não foi castigado pois, por um lado, embora ele se assemelhe a Encólpio em determinadas ações e comportamentos, e conseqüentemente à divindade, por outro lado, Ascilto diverge em outros aspectos e traços, não sendo então escolhido como objeto de repúdio e perseguição por Priapo.

Se, porém, ainda há alguma dúvida acerca da preterição de Ascilto pela divindade, podemos apontar, como prova final, o castigo aplicado a Encólpio.

Ora, não temos como revelar o que se passava no âmbito íntimo de Ascilto, tanto emocional quanto sexual, pois o romance é narrado por Encólpio em primeira pessoa. No entanto, em nenhum momento o narrador protagonista, que já tivera relações sexuais com aquele rapaz, comenta algo sobre uma provável impotência sexual intermitente em Ascilto, tampouco o inclui ou o culpabiliza em uma de suas diversas lamúrias sobre o assunto. Portanto, e considerando os indicativos textuais, apontamos que Ascilto não foi certamente castigado por Priapo, uma vez que não há passagens que comprovem essa condição doentia no rapaz.

Em nosso entender, Priapo não castiga Ascilto, pois, de fato, esse rapaz não é visto como uma ameaça pela divindade, que não se sente ameaçada ou não vê um reflexo de si naquele mortal, como ela vê em Encólpio e se sente ameaçada por ele, como seu duplo, embora inferior e limitado.

¹²¹ Nos banhos, quando Gitão o abandona e volta a Encólpio, ficamos sabendo, por intermédio de Eumolpo que um único indivíduo o retira daquele lugar onde certamente havia muitos homens nele interessados.

No entanto, se Ascilto parece sair relativamente ileso daquele embate com o deus Priapo, Encólpio não vivencia a mesma sorte, pois essa divindade pune-o diretamente por meio de uma impotência intermitente, cuja temática é desenvolvida em vários momentos na narrativa.

Muito embora o tema da impotência sexual seja mais bem desenvolvido na terceira e última parte do *Satíricon*, quando as personagens — nomeadamente Encólpio, Gitão e Eumolpo — estão viajando por Crotona, esse tópico petroniano se faz notar desde o início do romance, ainda que com algumas ressalvas.

Aparentemente, Encólpio não enfrenta dificuldades físicas ao se relacionar sexualmente com Gitão, tanto que assim ele procede sempre quando há uma oportunidade, como se lê em “após ter dado uma olhada por toda a cidade, voltei para o quarto. Tendo cobrado os beijos, graças à boa fé finalmente enlaço o garoto com estreitíssimos abraços, e desfruto dos meus desejos de felicidade a ponto de causarem inveja” (PETRÔNIO, 2021, p. 23).

Entretanto, o protagonista já sofria desse mal desde o início do romance, pois, no íterim do tratamento de Quartila, ele menciona que já vinha sofrendo com sua impotência sexual, como se verifica em “ela [Psiquê] procurou minhas partes, já frias de mil mortes” (PETRÔNIO, 2021, p. 31). Talvez por Gitão ser especial para o protagonista, Encólpio aparentemente não encontrava dificuldades de cumprir sexualmente seu papel com o garoto, mas, pelo contrário, com ele buscava ficar sozinho o tempo todo, afastando Ascilto do quarto a fim de ter momentos particulares de satisfação sexual.

Contudo, enquanto está em Crotona, Encólpio padece com esse castigo divino constantemente.

A primeira menção à impotência sexual de Encólpio nessa cidade ocorreu por meio do descontentamento de Circe — uma matrona local muito interessada pelo protagonista a ponto de ter pedido para sua serva organizar um encontro furtivo e libidinoso entre eles, a qual se melindra com o fraco desempenho sexual de Encólpio, que não a satisfaz:

– O que é que há? – disse ela. – Será que meu beijo te desagrada? Será que meu hálito, sem frescor, cheira a jejum? Será o suor desleixado das axilas? Se não são essas coisas, penso eu, será que você tem medo de Gitão? Tomado de alto a baixo por um indisfarçável rubor, perdi minha força, se é que tivera alguma, e com o corpo todo meio frouxo, eu disse: – Eu peço, ó minha rainha, não tripudies sobre minha infelicidade. Fui vítima de um filtro. (PETRÔNIO, 2021, p. 170).

Embora estivesse sentindo uma dor emocional intensa e se sentisse humilhado pela disfunção sexual imposta por Priapo, quando compartilha esse acontecimento frustrante com seu amante Gitão, Encólpio ouve do garoto um comentário, a um só tempo, um pouco irônico e um pouco gracioso,

como se verifica em “– Assim, em nome disso eu te agradeço, porque você me ama segundo os moldes socráticos. Nem Alcebíades se deitou tão intacto na cama de seu mestre” (PETRÔNIO, 2021, p. 171).

Por sua vez, Encólpio consternado com aquela situação vivenciada e com esse comentário, rebate o garoto Gitão, lamentando que “– Acredite em mim, irmãozinho, não sei se sou um homem, não sinto nada. Está morta e enterrada aquela parte do corpo que outrora fazia de mim um Aquiles” (PETRÔNIO, 2021, p. 171-172).

Muito embora a passagem das personagens por Crotona seja constituída textualmente por diversos fragmentos, o que impede que tenhamos acesso claro a determinadas informações acerca do desenvolvimento da trama, temos a impressão de que, alguns dias depois, Circe, embora irritada e decepcionada com o protagonista, volta a procurá-lo a fim de saciar o desejo interrompido.

Possivelmente em razão de observar a beleza primorosa de Encólpio, ainda que não pudesse tê-la aproveitado plenamente, além de se sentir, a matrona envia uma carta a Encólpio com que demonstra manter por ele seu interesse sexual, apesar de reclamar da condição precária da saúde do rapaz, acresce que tripudiando mesmo sobre ela, como se nota em

Crísíde, porém, entrou em meu quarto e deu-me uns bilhetinhos de sua patroa, nos quais estava escrito o seguinte: “Circe para Encólpio. saudações. Se eu fosse uma libertina, eu me queixaria de ter sido desapontada; agora chego a agradecer à tua impotência: às portas do prazer foi que mais me diverti. No entanto, quero saber o que está acontecendo com você, e se por acaso chegou a sua casa com seus próprios pés, pois os médicos dizem que é impossível os homens andarem sem os nervos. Vou te contar, rapaz: cuidado com a paralisia. Nunca vi um doente em tão grande perigo. Juro! Você já morreu. Porque, se o mesmo frio pegar em teus joelhos e nas tuas mãos, pode ir mandando para os trompeteiros. Mas e daí? Mesmo que eu tenha recebido uma grave afronta, não nego remédio a um pobre-diabo. Se quiser ficar bom, pede ao Gitão. Vou te dizer: você receberá teus nervos de volta se dormir três dias sem o teu irmãozinho. Quanto a mim, na verdade, não tenho medo de encontrar alguém a quem agrade menos. Nem espelho, nem fama mentem. Passe bem, se puder”. (PETRÔNIO, 2021, p. 172).

Depois de mais uma nova tentativa, também frustrada, e depois de diversas humilhações, Encólpio enfim é auxiliado por Proselenos, que faz inclusive uma menção verbal à impotência do protagonista, quando ela tenta recomendá-lo aos cuidados de mais uma sacerdotisa de Priapo, como se lê em

Você nunca viu um homem tão infeliz: o que ele tem é uma correia na água, não um sexo. Em suma, o que você acha de alguém que se levantou da cama de Circe sem experimentar o gozo? Depois de ouvir essas coisas, Enotéia sentou-se entre nós, fazendo um demorado movimento de cabeça: – Essa doença – disse ela –, sou a única que sei curar. (PETRÔNIO, 2021, p. 181).

Ademais, nem quando se depara com uma oportunidade afetiva mais casual e pontual, como por exemplo, ao espiar a relação sexual entre Eumolpo e filha de Filomena, Encólpio parece ficar livre da maldição divina, como se nota em

E assim eu também, para que não perdesse o costume por ficar sem fazer nada, enquanto o irmão espiava os repetidos movimentos de sua irmã pelo buraco da fechadura, acerquei-me dele, na tentativa de ver se ele aceitava uma investida. E o rapaz, já bem traquejado, nem se incomodava com as carícias. Mas também ali a divindade, minha inimiga, foi me encontrar... (PETRÔNIO, 2021, p. 191).

Por fim, as dores e as angústias de Encólpio não resultam somente de práticas sexuais frustradas e de comentários humilhantes que ele é obrigado a ouvir. A fim de tentar solucionar sua disfunção erétil, o protagonista é submetido a uma série de práticas, verdadeiras torturas, durante rituais ministrados por sacerdotisas de Priapo, como aquelas de Quartila que já analisamos neste estudo, mas sobretudo as de Proselenos e Enoteia, como se nota em

E, sem que eu oferecesse qualquer resistência, levou-me de novo para a cela da sacerdotisa e me empurrou para cima da cama. Arrancou uma vara da porta e, sem qualquer reação da minha parte, maltratou-me de novo. E se ao primeiro golpe, por ter se quebrado, a vara não fizesse com que a mulher diminuísse o ímpeto do castigo, talvez até os meus braços e a minha cabeça ela quebrasse. Mas eu gemi principalmente por causa de uma masturbação e, com as lágrimas brotando abundantemente, deitei sobre o travesseiro com a cabeça protegida pelo braço direito. (PETRÔNIO, 2021, p. 180).

6.2.5. Encólpio e Priapo: semelhanças

Conforme verificamos, por um lado, tanto a habilidade virtuosa quanto a beleza primorosa de um ser mortal são motivos que causam, sim, inveja e sensação de desafeto em uma divindade, porém, por outro lado, esses mesmos sentimentos são sustentados justamente porque a divindade em questão se reconhece no mortal ou consegue identificar semelhanças entre eles, evidentemente na habilidade e na beleza. Diante dessa conjectura, fica claro considerarmos esses traços que assemelham Encólpio a Priapo, pois ambos ostentam uma habilidade virtuosa, promovendo satisfação sexual a seus parceiros, e gozam de uma beleza primorosa, um falo avantajado e pungente.

Mas, para além dessas características, e uma vez que Encólpio parece agir e comportar-se de maneira semelhante a de Priapo, este escolhe revidar violentamente a agressão iniciada pelo protagonista lá nos trechos perdidos do romance, pois entendemos que o deus parece se enxergar

parcialmente em Encólpio, uma vez que este seria um reflexo humano e rebaixado daquele ser divino. Diante dessa imbricada relação, mais comportamentos e traços semelhantes podem ser apontados entre o ser mortal e o ser divino.

6.2.5.1. A orientação sexual

Ainda no campo da sexualidade, mais especificamente o da orientação sexual, observamos um terceiro elemento em comum entre Encólpio e Priapo, pois ambos apresentam comportamentos sexuais que nos possibilitam interpretá-los como personagens bissexuais.

Reconhecemos a provável bissexualidade de Encólpio à vista das várias relações que ele pratica, tanto com homens, como é o caso de um dos filhos de Filomena, conforme se lê em

E assim eu também, para que não perdesse o costume por ficar sem fazer nada, enquanto o irmão espiava os repetidos movimentos de sua irmã pelo buraco da fechadura, acerquei-me dele, na tentativa de ver se ele aceitava uma investida. E o rapaz, já bem traquejado, nem se incomodava com as carícias. Mas também ali a divindade, minha inimiga, foi me encontrar... (PETRÔNIO, 2021, p. 191).

quanto com mulheres, como é o caso da Matrona Circe, de Crotona, conforme se verifica em

E, logo em seguida, a escrava traz a patroa de onde estava escondida e põe ao meu lado uma mulher mais perfeita que todas as obras de arte. Não há uma palavra que possa apreender sua beleza; na verdade, qualquer coisa que eu disser será pouco. Seus cabelos naturalmente ondulados se derramavam por sobre os ombros, a fronte pequenina, que fazia as raízes dos cabelos voltarem-se para trás, as sobrancelhas, que iam quase até a marca das maçãs do rosto e quase se misturavam do outro lado, no encontro das vistas, os olhos mais brilhantes que estrelas resplandecentes em noite sem luar, as narinas um pouquinho ressaltadas, e a boca, pequenina, qual Praxíteles acreditou tê-la Diana. Sem falar do queixo, da nuca, das mãos, da candura dos pés colocada numa grácil rede de ouro: tudo teria ofuscado o mármore de Paros. Assim, então, foi a primeira vez que eu, velho enamorado, pude esquecer Dóris. (PETRÔNIO, 2021, p. 168).

e, finalmente, a um só tempo, com homens e mulheres, com Licas e sua amante Trifena, como se percebe em

Eu estava triste, não podia admitir aquele novo acordo, e não comia nem bebia, mas, com olhares oblíquos e carrancudos, observava aqueles dois. Aqueles beijos todos me feriam, as carícias todas, aquela invenção de mulher dissoluta. E no entanto eu não sabia ainda se me zangava mais com o rapaz, porque me tirara a amante, ou com a amante, porque corrompera o rapaz. Ambas as coisas aos meus olhos me pareciam

absolutamente danosas, e mais tristes que minha antiga escravidão. Além disso, Trifena não falava comigo como o amigo e o querido amante que eu fora até há pouco. (PETRÔNIO, 2021, p. 140).

Por sua vez, o deus Priapo também revela traços que remetem à bissexualidade e, até mesmo, à condição hermafrodita — que posteriormente é relacionada ao aspecto andrógino do próprio deus —, como se verifica em

Tem particular significância o fato de que, em nítido contraste com o caráter supermasculino de representações em que se destaca apenas o falo, o Priapo do espaço público, quando não era herma fálica [...], era muitas vezes intensamente efeminado ou mesmo bissexuado, hermafrodita. [...] A bissexualidade de certas imagens do deus, pensamos, prende-se à deliberada escolha, por parte do artífice e, por certo, da respectiva comunidade, de apresentá-lo hermafrodita, caráter esse existente já em certas crenças, como a órfica, ou em práticas religiosas por ela influenciadas, o que não exclui que outros artífices, em outros lugares e outros tempos, o esculpissem só masculino. (OLIVA NETO, 2006, p. 18).

Acerca dessa orientação sexual em específico, vale notar brevemente que, uma vez mais, Encólpio e, conseqüentemente o próprio deus distancia-se de Ascilto, pois este não apresenta comportamentos bissexuais como os daqueles, uma vez que essa personagem não mostrava atração direta por personagens femininas, mantendo interesse somente por Gitão e Encólpio.

De fato, durante os rituais praticados por Quartila, e entre torturas e assédios, Encólpio e Gitão parecem se divertir em determinados momentos, quando recebem a atenção afetiva de mulheres. No entanto, Ascilto rejeita justamente esse tipo de atenção, o que vai ao encontro de nossa sugestão pela homossexualidade de Ascilto, mas não bissexualidade, como se nota em

Ascilto, exausto de tantas aflições, caiu no sono. E aquela escrava, que fora rejeitada por ele à base do palavrão, aproveitou para esfregar-lhe o rosto todo com uma espessa camada de fuligem e desenhar falos em seus lábios e ombros, já que o sonolento rapaz nada sentia. (PETRÔNIO, 2021, p. 33).

6.2.5.2. O aspecto andrógino

O aspecto andrógino — e por relativa extensão hermafrodita — pode ser elencado como um quarto traço em comum compartilhado entre a divindade e o mortal.

Em relação particularmente ao aspecto hermafrodita, e potencialmente andrógino do deus, Oliva Neto (2006, 18) aponta que

A androginia de Priapo não é produto de metamorfose em sua figuração, que de masculina ao longo do tempo veio a ser delicadamente bissexuada; é, sim, a eventual preferência de apresentá-lo hermafrodita, tomando-se como prescrição formal o caráter andrógino que ele possuía em práticas e textos contemporâneos, como os órficos, e em outros textos e práticas provavelmente pro eles influenciados, dos quais são apenas reminiscências os testemunhos vistos. Postulamos, assim, na apresentação de Priapo, icônica ou textual que seja, a existência de dois princípios independentes, um fálico, outro hermafrodita, análogos respectivamente aos dois procedimentos de presentificar a totalidade, quer pela menção de um dos sexos indicando o movimento à união sexual, quer pela condição mágica da unidade deles num só ser.

Em relação ao aspecto andrógino, e potencialmente hermafrodita de Encólpio, podemos levantar algumas passagens textuais que sugerem esse estilo físico e visual do rapaz.

Logo após o rompante emocional de Quartila, quando ela invade o dormitório onde estavam alojados Encólpio, Gitão e Ascilto, a sacerdotisa toca no protagonista em um movimento pelo qual se possibilita a descrição parcial dessa personagem, como se nota em “mais risonha depois dessa promessa, a mulher beijou-me com vivo ardor e, impelida das lágrimas para o riso, lentamente passou a mão em meus longos cabelos, que caíam até a orelha” (PETRÔNIO, 2021, p. 29-30).

Por meio desse trecho, somos informados de que Encólpio ostenta cabelos longos, característica atípica, ou pouco comum, para tradicionais e viris homens na Roma antiga. Como Mary Harlow (2019, p. 170)¹²² cita, o astuto leitor deste volume terá percebido que o cabelo feminino e masculino e o comportamento capilar de ambos geralmente colocavam-se em oposição um ao outro na Antiguidade e essa oposição constitui parte da performance de gênero praticada naquele período.¹²³

Ademais, enquanto estava no barco de Licas tentando passar despercebido, Encólpio tem seus longos cabelos raspados e, em razão disso, se sente constrangido, feio e inseguro acerca de sua aparência, como se nota em “além disso, eu estava horrível, com vergonha de minha cabeça sem sobranceiras e de uma careca comparável a essa da frente. Enfim, não havia nada que fosse digno para fazer, nem para dizer. Então eu chorava [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 132).

Ao vê-lo naquela situação desfavorecida, uma das servas de Licas se compadece do sofrimento do protagonista, oferecendo-lhe uma bonita peruca loira, como ela havia feito anteriormente com Gitão, segundo se verifica em

Embora estivesse contente de que o rapaz [Gitão] houvesse recuperado o antigo aspecto, a cada momento eu escondia o rosto, e compreendia que minha horrível aparência não se devia a uma deformidade corriqueira, a ponto de Licas nem sequer

¹²² *Gender and Sexuality.*

¹²³ *The astute reader of this volume will have noted that male and female hair and hair behavior often stand in opposition to each other in antiquity, and this opposition forms part of the wider gender play of the period.*

julgar-me digno de conversar. Mas aquela mesma escrava socorreu-me nessa triste situação e, depois de me chamar de lado, enfeitou-me com cabelos não menos belos; ao contrário, meu rosto ganhou um brilho ainda mais encantador, porque era uma peruca de cachos loiros. (PETRÔNIO, 2021, p. 136).

Como percebemos pelos trechos elencados, aparentemente os cabelos de Encólpio são uma parte fundamental não somente de sua aparência, mas de sua essência, pois o protagonista se identifica com eles de maneira intensa, a ponto de se sentir desfigurado — tanto no corpo quanto na alma — quando se vê sem um dos seus aspectos físicos para ele mais valiosos.

De acordo com os preceitos estéticos da Antiguidade, homens de cabelos compridos eram conhecidos como vaidosos e belos — em um paralelismo direto com o ser feminino —, cuja presença era requisitada para agradar, acompanhar e estimular os senhores das casas romanas. Em certo sentido, esse *entrelugar* visual do masculino e do feminino, simbolizado pelo ser andrógino, era desejado sobretudo como um objeto sexual para o patriarca. Em uma das passagens do *Satíricon*, que evidencia essa percepção, quando vão aos banhos a fim de tentar se recuperar dos maus tratos sofridos durante o ritual de Quartilha, Encólpio, acompanhado por Ascilto e Gitão, vê Trimalquião, seu futuro anfitrião do banquete, acompanhado por escravizados de cabelos compridos, como se lê em,

Durante algum tempo, ainda vestidos, fomos dar umas voltas, ou melhor, pusemo-nos a brincar, aproximando-nos de uns grupinhos que estavam jogando, quando de repente vimos um velho careca, vestido com uma túnica vermelho-escura, jogando bola entre escravos de cabelos compridos. (PETRÔNIO, 2021, p. 38-39).

Trimalquião distancia-se estética e inversamente de seus escravizados, uma vez que os cabelos do patrão eram raspados, como haveriam de ser os cabelos de homens supostamente respeitáveis e, sobretudo, viris de Roma, muito embora o anfitrião mesmo não tenha aberto mão da companhia de figuras, de cabelos compridos, que eram tão agradáveis para o olhar e para o prazer.

Contudo, sabemos que o anfitrião também já teve seus cabelos compridos, como se nota em

[...] no entanto, com o ânimo refeito, não deixei de examinar cuidadosamente a parede toda. Ali havia sido pintado um lote de escravos à venda com suas tabuletas; e Trimalquião em pessoa, de cabelos compridos, levava um caduceu e entrava em Roma pelas mãos de Minerva. — o que reforça nossa tese de que os longos cabelos, de estilo aparentemente feminino, seriam importantes para ele. (PETRÔNIO, 2021, p. 40).

Ou seja, assim que se tornou liberto e bem sucedido, Trimalquião quis deixar para trás seu passado de miséria, servidão e submissão, por meio do corte real e simbólico de seus cabelos de estilo femininos.

Ademais, e para além da temática capilar, Encólpio também parece expressar sua androginia, sua aparência feminina (RICHLIN, 1992), por meio da pintura no rosto e trejeitos característicos de um comportamento não esperado de um indivíduo masculino.

Quando Crísida encontra Encólpio em Crotona, descreve-o parcialmente, possibilitando então a visualização de uma pessoa com características relativas ao aspecto feminino, como se nota em

Para que servem, afinal, esses cabelos ondulados com o pente? Para que esse rosto todo maquiado? E para que, além disso, esses olhares insinuantes e lânguidos? Para que o andar ensaiado com arte, e também os passos, a ponto de nem sequer uma vez divergirem da medida dos pés, se não for para exibir a sua beleza, a fim de vendê-la? (PETRÔNIO, 2021, p. 167).

Diante dessa descrição detalhada, que inclusive destaca a beleza de seus cabelos, parece-nos que não há mais dúvidas acerca do visual específico e andrógino de Encólpio, que de certa maneira é similar com que os escritos relatavam sobre a androginia do deus Priapo.

Entretanto, poder-se-ia pensar que, nesse traço visual, Ascilto estaria próximo de Encólpio, e também de Priapo, uma vez que aquele rapaz é descrito com características femininas, quando o protagonista enfurecido reclama da traição de seu antigo amante, como se nota em

E quem é o culpado desta minha solidão? Um rapaz corrompido por todo tipo de luxúria e, como ele próprio confessa, que merece o exílio. Porque se deixou estuprar, eximiu-se da escravidão; porque se deixou estuprar, consideram-no livre já de nascimento. Ao jogo de dados ele deve os anos que viveu; ele, que até quem o julgava homem o tomou por uma garota. (PETRÔNIO, 2021, p. 99).

A fim de melhor compreendermos o motivo pelo qual Ascilto não se assemelha a Priapo, precisamos fazer uma ressalva sobre o aspecto andrógino em si. De modo geral, não podemos confundir a androginia com o comportamento sexual de uma pessoa, uma vez que o ser andrógino se revela por meio de sua aparência, a partir de seu confronto e sentimento de revolução contra o estabelecido pelo *status quo*, que pode ou não estar relacionado com sua sexualidade ou preferências sexuais.

Com a leitura do trecho anterior, percebemos que Ascilto se coloca, por um lado, na posição da passividade, deixando-se violar; ora por necessidade, ora por satisfação. Porém, esse comportamento sexual seria inimaginável ao assumido pelo deus Priapo, pois a divindade se coloca, por outro lado, na posição da atividade, simbolizada sempre pela força e pelo ataque do ser masculino (RICHLIN, 1992).

Diante dessas considerações, podemos apontar que tanto Encólpio quanto Priapo se assemelham não somente no aspecto visual, sendo vistos como uma figura de aparência andrógina,

mas também no comportamento sexual ativo, pois não são violados como foi Ascilto frequentemente, mas eles são os violadores; simbolicamente compulsivos e agressivos.

Ademais, ao considerar o aspecto andrógino de Priapo, Oliva Neto (2006, p. 25) menciona que

Se a androginia assemelha Priapo a Hermafrodita, o falicismo e a rusticidade associam-no a Sileno, aos Sátiros, ao próprio Dioniso, a Pã/Fauno, aos itálicos Tutino Mutino e Silvano e a Hermes/Mercúrio, com o qual de certo modo já fora identificado, dado que, nas encruzilhadas, a imagem de Priapo com frequência era uma herma [...].

Possivelmente dessa rusticidade, dessa característica terrena, alucinógena e visceral que influenciam Priapo ou com as quais ele é associado, podemos medir mais um aspecto singular desse deus, que também está presente no protagonista Encólpio, qual seja, a sua agressividade, violência e, em certo sentido, periculosidade intrínsecas.

6.2.5.3. A personalidade agressiva

De fato, ao analisarmos a própria ancestralidade de Priapo, percebemos que ele apresenta características marcantes de seu progenitor, sobretudo a de apresentar-se como um ser violento. Muito embora essa violência não seja gratuita e faça parte do imbricado equilíbrio sociorreligioso proposto por Girard (2008, p. 169-170), podemos perceber que o deus pai, Dioniso, é extremamente agressivo, conforme se nota em

O deus não tem essência própria fora da violência. Não há nenhum de seus atributos que não se ligue diretamente a ela. [...] Se ele aparece como a divindade da vinha e do vinho, é sem dúvida por uma atenuação do sentido original, que fazia dele o deus de uma embriaguez mais temível, o furor homicida. Não há nada na antiga tradição dionisíaca que se relacione à cultura da vinha ou à fabricação do vinho. [...] Se Dioniso encarna a mais abominável violência, pode parecer surpreendente e mesmo escandaloso que ele constitua tanto um objeto de veneração quanto de terror. Não são ingênuos aqueles que se interrogam a este respeito, mas sim aqueles que não se interrogam.

Se o pai parece ser assim tão agressivo, não mais nos pode surpreender o comportamento semelhante de seu filho divino. De acordo com Richlin (1992), a própria concepção visual de Priapo é assustadora e ameaçadora em razão de seu formato em falo cujo significado é o da representação da violência e da potência masculinas, pois não só “a postura geral desta figura [deus Priapo] é a de

um homem ameaçador. Ele está ansioso para se defender, utilizando como evidência sua força, virilidade e (em geral) todos os traços que são considerados normais”¹²⁴ (RICHLIN, 1992, p. 58), mas também “a imagem do falo como arma é comum, e o verbo *fuck* tem um correspondente exato em *futuo*, que geralmente é usado com um homem como sujeito e uma mulher como objeto”¹²⁵ (RICHLIN, 1992, p. 59).

Ainda seguindo sua linha de raciocínio, a estudiosa aponta mais qualidades violentas perceptíveis nesse deus, refletindo sobre elas, como se nota em

Características de Priapo: masculino, agressivo, controlador de limites. No nível simbólico, um falo falante situado no meio de um jardim murado certamente é um bom sinal de falocentrismo. Em suma, enquanto Roma é definitivamente ela mesma, com características definíveis, a alteridade da antiguidade foi muito exagerada: Priapo é peculiarmente romano; as atitudes de Priapo não são¹²⁶. (RICHLIN, 1992, p. XVII).

Por fim, podemos destacar ainda que mesmo na posição de defesa, de guardião de um jardim, Priapo não se coloca de maneira passiva, aguardando estratégica e defensivamente o avanço de um potencial inimigo ou agindo com temperança e sensatez, mas, pelo contrário, a divindade utiliza-se da agressão e da atividade — tanto sexual quanto extremamente dolorosa e invasiva —, como um meio de avanço ofensivo, de ataque mesmo, como se nota em “[...] Priapo ameaça estupro, uma punição sexual, contra ladrões, autores de um crime não sexual que ainda infringe a propriedade de Priapo”¹²⁷ (RICHLIN, 1992, p. 140).

Por sua vez, percebemos que esse mesmo temperamento agressivo e atitudes claramente turbulentas também se manifestam e podem ser percebidas em Encólpio. E constatamos essas qualidades por meio de comentários de outras personagens, de atitudes praticadas por Encólpio e de testemunhos de confissão do próprio protagonista.

Logo na abertura do romance, enquanto Ascilto, um dos vários amantes de Encólpio, discute com o protagonista, aquele observa que este é bastante agressivo, como se verifica em “— Ora, por que você não cala a boca — falou ele —, seu gladiador obsceno, que a arena expulsou por causa da

¹²⁴ *The general stance of this figure is that of a threatening male. He is anxious to defend himself by adducing his strength, virility, and (in general) all traits that are considered normal.*

¹²⁵ *The image of the phallus as weapon is a common one, and the verb "fuck" has an exact correspondent in futuo, which is usually used with a man as subject and a woman as object.*

¹²⁶ *Priapus' characteristics: male, aggressive, controlling boundaries. On the symbolic level, a talking phallus situated in the middle of a walled garden surely makes a good sign for phallogocentrism. In short, while Rome is definitively itself, with definable characteristics, the otherness of antiquity has been greatly overstated: Priapus is peculiarly Roman; Priapic attitudes are not.*

¹²⁷ *[...] Priapus threatens rape, a sexual punishment, against thieves, committers of a nonsexual crime that yet infringes on Priapus' property.*

ruína em que você se encontra? Você não cala a boca, não é, seu assassino noturno?” (PETRÔNIO, 2021, p. 21).

Depois de retornar do banquete oferecido por Trimalquião, Encólpio dorme com Gitão. Entretanto, ao acordar, ele percebe ter sido traído, pois o garoto passou à noite, na verdade, com Ascilto. Diante desse fato, ele resolve espancar Gitão e expulsar Ascilto, depois de ter refletido mesmo se não deveria matá-los, como se observa em

Logo que acordei, tateei todo o leito despojado da minha alegria e – se merecem fé os amantes – hesitei em atravessar os dois com o gládio e fazer do sono e da morte uma coisa só. Depois, tomei uma decisão mais sensata e acordei Gitão a bofetadas. Mas quanto a Ascilto, encarando-o com um olhar ameaçador, eu disse: – Uma vez que você, com esse crime, violou a confiança e nossa amizade mútua, pegue as suas coisas o mais depressa possível e procure outro lugar para cometer suas infâmias. (PETRÔNIO, 2021, p. 97).

Adiante na narrativa, e depois de ter sido abandonado por Gitão, seu amante atual, e Ascilto, seu amante anterior, o protagonista se demonstra extremamente enfurecido, agredindo a si mesmo e prometendo uma vingança mortal ao seu inimigo em potencial, como se nota em

Ali fechado durante três dias, a solidão e o abandono voltando-me ao espírito, com o pranto eu fustigava o meu peito doente e, em meio a tantos e tão fortes gemidos, muitas vezes eu chegava a gritar: – Não teve a terra o poder de aniquilar-me, sugando-me para o seu seio? Nem o mar, impiedoso até mesmo para com os inocentes? Escapei à justiça, salvei-me da arena, matei aquele que me hospedou, tudo isso para que, apesar desses títulos de audácia, eu jazesse mendigo, exilado, abandonado num albergue de uma cidade grega? [...] Agora os amantes passam a noite inteira abraçados e, talvez exaustos pelos prazeres que trocam entre si, zombam de minha solidão. Mas isso não fica assim. Ora, ou eu não sou homem e livre, ou vingarei com seu sangue malfazejo essa ofensa contra mim. (PETRÔNIO, 2021, p. 99).

Por fim, o próprio protagonista assume ser uma pessoa agressiva, não só quando ele discute com o poeta Eumolpo, como se verifica em

– Eumolpo, fale em versos, mas não faça propostas desse tipo, eu prefiro. Se eu sou um sujeito nervoso, você é um lascivo: veja como nossos gênios não combinam. Então, imagine que eu tenha enlouquecido: cede à minha demência, isto é, dê o fora o mais rápido que puder. (PETRÔNIO, 2021, p. 115).

como quando ele tenta conquistar a benevolência de Circe, como se lê em

Confesso que falhei várias vezes, senhora. Na verdade, sou homem, sim, e ainda jovem. Até hoje, no entanto, nunca cometi um delito que merecesse a pena capital.

Você tem um réu confesso: tudo o que ordenar, hei de tê-lo merecido. Cometi uma traição, matei um homem, violei um templo: indique um suplício contra esses crimes. (PETRÔNIO, 2021, p. 173).

Há vários trechos narrativos que comprovam nossas suspeitas acerca do comportamento abertamente agressivo de Encólpio, que, conseqüentemente, o assemelham diretamente ao comportamento divino.

No entanto, como não se percebe tal traço psicológico em Ascilto, entendemos que, conseqüentemente, esse critério o afasta da personalidade da divindade.

Muito embora Ascilto apresentasse atitudes agressivas pontuais sobretudo em razão do desejo de sexualmente possuir Gitão, como se verifica em

Após ter dado uma olhada por toda a cidade, voltei para o quarto. Tendo cobrado os beijos, graças à boa fé finalmente enlaço o garoto com estreitíssimos abraços, e desfruto dos meus desejos de felicidade a ponto de causarem inveja. E com certeza tudo aquilo não tinha ainda acabado, quando Ascilto furtivamente chega de fora e, tendo forçado violentamente as trancas da porta, encontrou-me brincando com meu irmãozinho. Então, encheu o quarto de risos e aplausos e despojou-me do manto que me cobria, dizendo: – O que estava fazendo, hein, santinho? E então? Estava só dividindo as mesmas cobertas? E ele não se limitou apenas a palavras, mas soltou da sacola uma correia e se pôs a me açoitar – e não de leve –, ainda acrescentando palavras desaforadas: – Não vai ser assim que você há de dividir as coisas com seu irmãozinho! (PETRÔNIO, 2021, p. 23).

não podemos considerá-lo agressivo propriamente, ao menos não na mesma medida exagerada de Encólpio.

Temos essa impressão, pois a raiva de Ascilto parece ser, por vezes, simulada, como notamos por meio da fala do próprio Encólpio narrador, quando ambos discutem, como se observa em “– O que me diz, seu puto, manso que nem uma mulher, de quem nem sequer o hálito se salva? Ascilto fingiu irritar-se e, agitando as mãos com muito mais firmeza, berrou ainda mais alto” (PETRÔNIO, 2021, p. 21), e porque o Ascilto mesmo anuncia que não é uma pessoa agressiva — em uma declaração inversamente proporcional a de Encólpio, que assumira ser agressivo, como discutimos anteriormente —, como se lê em

– Ascilto, sei que você veio para me matar. Afinal, para que trouxeste o machado? Vai, satisfaz a sua raiva, que eu te ofereço meu pescoço: derrama o sangue que você procurou a pretexto dessa busca. Ascilto rebateu aquela ideia de rancor, garantindo que não estava à procura de outra coisa senão do garoto que fugira dele. Ele nunca desejara a morte de um homem, nem de um súplice como eu, de quem, sobretudo, ele conservara tanta afeição, mesmo depois daquela discussão que acabara com tudo entre nós. (PETRÔNIO, 2021, p. 119).

Assim, entendemos haver cinco características do mortal Encólpio — **(i)** habilidade virtuosa, **(ii)** beleza primorosa, **(iii)** orientação sexual, **(iv)** aspecto andrógino e **(v)** agressividade excessiva e constante, ainda que, por vezes, fingida — que o associam, aproximando, ao deus Priapo, motivos¹²⁸ pelos quais este se enfurece com aquele, castigando-o severamente.

Por meio dessa composição crítico-analítica, não podemos deixar de observar a instauração de um paralelismo recorrente entre Encólpio e Priapo, figuras que se refletem e se rejeitam, mas nunca deixam de interagir simbolicamente e de confrontar-se espiritualmente. Do *phallus* mágico que se descola de seu todo e caminha solitariamente pela península itálica, Petrônio garante a existência desse elemento perturbador e alicerce de sua trama, seja em sua forma sacra ou seja em sua composição maldita. O *phallus* petroniano ganha, muitas vezes, vida e forma, comandando aqueles que seriam hipoteticamente os seus superiores, mas que são prostrados de joelhos e são governados e desgovernados no desenrolar da narrativa pelos seus únicos senhores e suseranos. No universo de Petrônio, não há nada mais poderoso do que o *phallus* divino e nada mais vulnerável do que o *phallus* humanizado. Em relação ao traço paralelístico que une Encólpio e Priapo, como detalhadamente se verá adiante, surgem o fruto do desejo e da ambição e a fonte do poder e da violência, os quais giram em torno de um mastro apotropaico e maldito compartilhado por essas mesmas personagens.

6.3. PHALLUS: ESSÊNCIA E APARÊNCIA

Por meio daqueles excertos elencados, constatamos que a agressividade da punição divina converge para Encólpio, pois, além de sofrer com torturas ritualísticas e com as frustrações de âmbito sexual, perdeu o protagonista uma parte de si que integra a sua essência e a sua aparência, simbolizadas aqui pela figura unicamente do falo.

A fim de compreendermos melhor a essência divina e a aparência mortal perdidas em Encólpio, ou seja, respectivamente seu caráter de humano e seu caráter de masculino, devemos considerar alguns dos significados representativos do deus Priapo na Antiguidade.

Em relação à essência divina,

[...] evidencia-se que Priapo, presente, por meio de sua imagem, num ambiente agrário, detentor ali de função religiosa, era modelo para as plantas que lá deveriam crescer. Do benefício, de cunho mágico, que exerce sobre o crescimento vegetal desenvolve-se, em sentido inverso, outro atributo característico do deus, que é o poder apotropaico, ou seja, o poder de afastar qualquer malefício que prejudicasse as colheitas, fosse ele religioso ou profano. A capacidade fecundante decorrente da

¹²⁸ Para além evidentemente da invasão do culto em si.

saturação e do transbordamento das potências vitais era percebida pelos antigos como exuberância e, por isso mesmo, era assumida como capacidade positiva, que renega em si e repele tudo o que se supunha negativo. Segundo essa concepção, a própria capacidade de fecundar, que inclui, no caso dos seres humanos, a disposição para o ato sexual, implicava a percepção de um estado favorável, porque lhes comunicava que viviam consoantes com o ritmo cósmico e regenerativo da natureza inteira. Na figura de Priapo, a associação dos poderes fecundante e apotropaico materializa-se no caráter fálico. O falo, o membro em estado de ereção, exhibe a imediata disponibilidade para o ato sexual, para o ato a partir do qual se engendra outra vida [...]. (OLIVA NETO, 2006, p. 20).

A partir dessas considerações, entendemos como foi suprimida, de maneira impiedosa, a essência de Encólpio, pois, do ponto de vista de um homem antigo, ele passa a estar em desacordo com a natureza, não somente humana, mas também espiritual de seu ser. Em certo sentido, a integralidade intrínseca humana passa a não se completar em Encólpio, que, em razão dessa mesma incompletude, intensifica os desajustes já manifestos em sua personalidade rebaixada, inconformada e revolucionária. Se a figura de Priapo é a materialização da fecundidade e da prosperidade, a agressão divina, que age pela falta, impede o próspero enrijecimento físico sexual — e consequentemente essencial e humano — de Encólpio, que se prostra diante de uma impotência material e espiritual.

Parte fundamental do sucesso de Priapo e do fracasso de Encólpio se revela justamente tanto pela conexão que assemelha a divindade e o mortal quanto pelo elemento escolhido como punição divina, qual seja, a beleza primorosa representada por um órgão sexual imenso.

Em certo sentido, ambas as personagens, por um lado, conhecem o mundo por meio de seus falos, uma vez que eles são seres sensoriais que descobrem o outro — a partir de uma relação sexual ou espiritual — pelo contato concreto e pela troca líquida, introduzindo-se e ocupando espaços vagos, para somente então se descobrirem e completarem a si mesmos.

Ademais, a divindade e o mortal, por outro lado, são conhecidos no mundo sobretudo e essencialmente por meio de seus falos singulares e excepcionais, não somente Priapo, como se nota em

A figura de Priapo originou-se das imagens fálicas diante das quais se desenvolviam as orgias dionisíacas. Nas festividades de Dioniso, ocorria a falofória, procissão em que um enorme falo era transportado pelo falóforo, sacerdote ‘que porta o falo’. No reinado do Ptolomeu II Filadelfo, houve em Alexandria monumental procissão cívica, composta de procissões menores em honra dos deuses, de mortais divinizados e de personalizações da natureza. Uma das procissões era de Dioniso, imensa ela mesma, da qual participavam Silenos, Sátiros, Hermes. Num dos carros havia as estátuas de Alexandre, Ptolomeu I Sóter, Arete (a Excelência), da cidade de Corinto personalizada e do deus Priapo, cuja mais antiga presença ali se atesta, seguidos de mulheres a personificar cidades gregas; em outro carro figurava-se Priapo em painel em homenagem a Réia [...]. Conjectura-se que, em certo momento do culto de Dioniso, personificou-se o membro ereto, que, assim reconhecido, obteve certa

autonomia em relação ao culto principal. O falo recebera vários nomes [...] mas no período helenístico da história grega vingou o de Priapo: fenômeno helenístico e alexandrino, Priapo jamais é mencionado como divindade no período arcaico e no período dito clássico da história e das letras gregas. (OLIVA NETO, 2006, p. 16).

mas também Encólpio, como se lê em

Licas, que me conhecia muito bem, como se ele próprio ouvisse minha voz, chegou perto de mim e não examinou nem minhas mãos, nem meu rosto, mas, os olhos baixos, sem hesitar, levou a mão diligente até as minhas partes e disse: – Oi, Encólpio. Admire-se agora alguém de que a ama de Ulisses, depois de vinte anos, tivesse encontrado a cicatriz que revelava as origens dele... Pois se um homem assim esperto, mesmo confundidos todos os traços do meu corpo e do meu rosto, chegou com tanta eficiência ao único indício que delatava o fugitivo... (PETRÔNIO, 2021, p. 129).

Não por acaso, a divindade foi bem sucedida em sua intenção de atingir violentamente Encólpio, pois ela avançou implacável e justamente contra a identidade, o ponto a partir do qual vemos o mundo e por meio do qual nós somos vistos nele, do protagonista, ou seja, seu órgão sexual. E Priapo soube precisamente o que fazer, não somente porque é um ser superior e divino, mas também porque escolheu atacar um ponto que ele reconhece, em si mesmo, como o mais protuberante e vulnerável, que consequentemente seria o mesmo em Encólpio — pois o protagonista se assemelha à divindade e ela usa essa correspondência a seu favor no momento de ataque e vingança.

Em relação à aparência mortal, destacamos que

A postura geral desta figura [deus Priapo] é a de um homem ameaçador. Ele está ansioso para se defender, utilizando como evidência sua força, virilidade e (em geral) todos os traços que são considerados normais [...] a imagem do falo como arma é comum, e o verbo *fuck* tem um correspondente exato em *futuo*, que geralmente é usado com um homem como sujeito e uma mulher como objeto¹²⁹. (RICHLIN, 1992, p. 58-59).

Diante dessa consideração, conferimos como a aparência mortal de Encólpio está intimamente ligada com seu ser masculino e dele não pode se descolar sem consequências negativas e prejudiciais. Se o humano se perfaz na integralidade, o masculino o é pela parcialidade, muito embora o parcial no protagonista tenha sido mutilado e, portanto, esteja limitado e insuficiente.

Por um lado, e por meio de sua aparência debilitada pela divindade, Encólpio encontra-se indefeso, vulnerável e simbolicamente desarmado no ambiente do *Satíricon*, sobretudo quando

¹²⁹ *The general stance of this figure is that of a threatening male. He is anxious to defend himself by adducing his strength, virility, and (in general) all traits that are considered normal [...] The image of the phallus as weapon is a common one, and the verb "fuck" has an exact correspondent infutuo, which is usually used with a man as subject and a woman as object.*

consideramos que a transgressão violenta é um elemento chave no romance. Como aponta Garraffoni (1999, p. 80), *latro* é o termo mais utilizado na narrativa de Petrónio, que

[...] deu origem ao termo ‘ladrão’ em português, [que] aparece em uma série de situações e pode assumir diferentes significados: às vezes é empregada com intuito de ofender a alguém, como na cena cômica em que Gitão acusa Ascilto de ser um ladrão cruel para comover Encólpio, mas o sentido mais comum é para designar um bandido, seja ele violento ou um simples assaltante. Sua origem etimológica também está ligada a um sentido militar: seu significado mais antigo está relacionado ao soldado mercenário grego, infante ou desertor e, por consequência, passou a designar bandido, salteador, ladrão de estrada.

A pesquisadora ainda salienta que

Além de encontrarmos diversos tipos de roubos, outros tipos de transgressões também aparecem e estão ligadas a profanação de templos, a mentira, a farsa e a quebra da tradição ou da palavra empenhada, isto é, da fides. [...] Paralelamente aos episódios que narram crimes ou pequenas infrações, Petrónio retrata com irreverência a deserção de soldados, as dificuldades da vida do infrator, a ação da autoridade, o medo das ambiguidades das leis, os divertimentos dos delinquentes, a pobreza em que viviam, os lugares que preferiam atacar (casa dos ricos e banhos públicos) e as punições a que estavam sujeitos, como a tortura, crucificação, arena ou morte. (GARRAFFONI, 1999, p. 72-73).

Por outro lado, precisamos lembrar que Priapo é a constituição da violência em si, e por meio unicamente dela ele age em defesa dos jardins romanos, como se nota em

O deus ameaça por meio do estupro, e o satirista consegue um tipo semelhante de exposição sexual enquanto afirma seu domínio. O deus também tem ocasião de ameaçar aqueles que vêm ao jardim conhecendo sua natureza e esperando ser estuprados — aqueles que são ‘passivos’, tanto homens quanto mulheres [...]. O deus não tem nada além de desprezo por essas pessoas; assim o satirista despreza o passivo.¹³⁰ (RICHLIN, 1992, p. 66).

e como se lê em “na vida real, a ameaça de estupro de Priapo foi a punição decretada por um marido traído ao amante de sua esposa pego em flagrante delito, enquanto ele tinha o direito de matar sua

¹³⁰ *If the garden of Priapus is a metaphor for the area of the obscene, then the figure of Priapus that stands at the center of the garden is an exact parallel for the figure of the satirist. Both dominate (without owning) special areas, and both threaten those within these areas. The god threatens thieves and sometimes (as does Catullus) the poet does the same, threatening potential adulterers, interlopers, arrivistes. The god threatens rape, and the satirist achieves a similar kind of sexual exposure while asserting his dominance. The god also has occasion to threaten those who come to the garden knowing his nature and hoping to be raped—those who are "pathic," both male and female [...]. The god has nothing but scorn for these people; so the satirist scorns the pathic.*

esposa [...] em uma sociedade que valorizava a castidade e a virilidade, a ameaça de Priapo é uma fantasia adequada”¹³¹ (RICHILIN, 1992, p. 128).

Portanto, podemos considerar que, muito embora saiba da força de seu enrijecimento característico, Priapo abandona Encólpio à própria sorte, deixando-o propositalmente inábil naquele ambiente violento e sexualizado de Roma, pois “o falo é a fonte tanto do domínio interpessoal quanto do domínio sexual, [...] onde os servos punem o adúltero urinando nele; o pênis contém e ejeta urina e sêmen, mancha e semente”¹³² (RICHILIN, 1992, p. 140).

A castração simbólica de Encólpio revela-se sobretudo quando observamos que o falo, para além de um órgão sexual evidente, é uma arma aparente utilizada no turbulento jogo interpessoal e sexual romano, evidenciada por meios não só de punição e lixamento, mas também de sensualidade libidinosa.

Em relação a esse jogo interpessoal, e ao estudar a sátira desenvolvida por elementos rebaixados, Richlin (1992, p. 62) aponta que

[...] a cobertura da vítima com sujeira ou excremento; e o prazer do público nisso é uma alegria definitiva na maldade, em imaginar seu inimigo mais pomposo ou a beleza mais cobiçada submetida à punição mais repugnante ou ao estupro mais sumário, e em lidar com a sujeira ou se imaginar como os estupradores.¹³³

Em relação ao jogo sexual, Encólpio coloca-se como um soldado valente, mas desprovido de arma potente, como se verifica em

Se o apropriado é matar, apresento-me com a minha própria espada; se o açoite a satisfaz, corro nu até minha senhora. Mas lembre-se de apenas uma coisa: os instrumentos falharam, não eu. Soldado preparado, não tive armas. O responsável por esse distúrbio, não sei. Talvez o espírito tenha se antecipado à demora do corpo; talvez porque meu desejo de ter tudo era muito forte, eu consumi o prazer num instante. Não atino com os motivos do que fiz. Entretanto você manda que eu tome cuidado com a paralisia, como se ela pudesse ficar maior que aquela que me tirou a chance de te possuir. O melhor que posso fazer para me desculpar, contudo, é o seguinte: eu te deixarei satisfeita se me permitir reparar o erro. (PETRÔNIO, 2021, p. 173).

¹³¹ *In real life Priapus' threat of rape was the punishment enacted by a cuckolded husband on his wife's lover caught in flagrante delicto, while he had the right to kill his wife [...] in a society that valued chastity and virility, Priapus' threat is a suitable fantasy.*

¹³² *The phallus is the source of both interpersonal dominance and sexual mastery, [...] where the servants punish the adulterer by urinating upon him; the penis contains and ejects both urine and semen, stain and seed.*

¹³³ *[...] the covering of the victim with filth or excrement; and the audience's pleasure in this is a definite glee in wickedness, in imagining their most pompous enemy or the most coveted beauty subjected to the most disgusting punishment or the most summary rape, and in handling the filth themselves or imagining themselves as the rapists.*

De acordo com Richlin (1992), a materialização do masculino era medida em razão de sua força e energia naquele ambiente insólito romano, no qual, por um lado, os mais fortes tinham acesso a uma vida sexual plena e satisfeita, enquanto, por outro lado, os mais fracos eram castigados pela traição conjugal ou pela impotência sexual.

Como percebemos, desarmado intencionalmente pela divindade, Encólpio não tem meios eficientes para sobreviver no caos que o cerca, sobretudo em um ambiente sociocultural no qual o falo é o centro e o topo. A impotência do protagonista não restringiu somente seu prazer intrínseco à aparência masculina, mas também o deixou alheio aos perigos, sendo um potencial alvo do avanço das adversidades, sem poder revidar propositadamente, uma vez que sua flecha anatômica fora saqueada e deturpada por Priapo.

Em razão de uma sequência de frustrações físicas e castrações sexuais e emocionais, Encólpio encontra-se enfim em um lugar sombrio, desiludido e sem expectativas de recuperação a curto prazo. Nesse ínterim, ocorre um evento desastroso para o protagonista que parece influenciá-lo a tomar uma medida derradeira a fim de solucionar seu sofrimento.

6.3.1. O rebaixamento de Encólpio

Em uma determinada altura da narrativa, da qual não temos muitos detalhes e somente podemos realizar conjecturas interpretativas, pois o trecho narrativo se encontra no intervalo entre duas lacunas textuais, Encólpio parece ter enfurecido involuntariamente Circe, embora não possamos confirmar o motivo pelo qual ela se torna vingativa e impiedosa, como se nota em

A matrona, vexada pelas patentes ultrajes, recorre enfim à vingança: chama os criados de quarto e manda que me surrem. Não contente com injuriar-me tão gravemente, a mulher chama as fiandeiras todas e a corja mais repulsiva de toda a escravaria, e manda que escarrem sobre mim. Ponho as mãos sobre os olhos, sem lançar nenhum pedido de perdão, porque sabia o que eu tinha merecido, e com pancadas e escarros fui arremessado pela porta. Também Proselenos é expulsa, Crísíde apanha, e toda a escravaria, acabrunhada, resmunga entre si e procura descobrir quem perturbara o bom humor da patroa. (PETRÔNIO, 2021, p. 175-176).

Dado que Circe avança agressivamente também contra outras personagens, tais como Crísíde, a serva, e Proselenos, a velha feiticeira, que contribuíram, direta ou indiretamente, para a possibilidade de instauração de um relacionamento sexual-afetivo entre a própria matrona e o protagonista do *Satíricon*, especulamos que a matrona se sentira no direito de maltratar Encólpio

fisicamente e humilhá-lo por meio de agressões repugnantes, uma vez que ele não conseguira exercer plenamente sua atividade sexual e saciar a libido e o desejo sexual dela.

Ao atingir a mais baixa condição sexual, Encólpio é rebaixado como um ser humano e rejeitado como um ser masculino. Iniciando, então, um longo e laborioso processo de súplica, reflete por meio tanto da prosa quanto do verso, acerca de sua situação momentânea e de seus percalços sexualmente vivenciados,

Em princípio, Encólpio parece refletir sobre seu fracasso particular com Circe, declamando que ele teve três oportunidades de relacionar-se com ela, mas não pode vencer a maldição de Priapo, como se nota em

Três vezes tive nas mãos a terrível bipene;
três vezes eu, mais lasso que o caule de uma couve,
temi repentinamente o ferro que,
em razão de meu tremor, mal podia usar.
Nem poderia realizar aquilo de que há pouco eu tinha vontade
porque com medo, mais gelada que o inverno petrificante, aquela parte se refugiara
em minhas entranhas,
coberta por mil rugas.
Assim, não pude descobrir-lhe a cabeça para o suplício,
Mas logrado pelo temor mortal do patife,
recorri às palavras: elas teriam uma capacidade maior de feri-lo. (PETRÔNIO, 2021, p. 176).

Na sequência, o protagonista parece voltar suas atenções para si, ou mais especificamente para a causa de seu sofrimento, revoltando-se, como se lê em

Assim, apoiando-me num dos cotovelos, com este cruel discurso ataquei o obstinado:
– O que dizes – falei eu –, ó opróbrio de todos os homens e deuses? Na verdade,
apenas nomear-te entre as coisas sérias já seria nefando. Eu mereci isso de ti, que do
céu em que eu estava me arrastasses para os infernos? Que roubasses os meus
florescentes anos de primeiro vigor, e me obrigasse ao cansaço da velhice mais
profecta? Entrega-me, por favor, meu atestado de óbito. (PETRÔNIO, 2021, p. 176).

Depois de responsabilizar seu próprio órgão sexual, talvez na esperança de ser respondido simbolicamente ou na expectativa de sentir alguma alteração em seu estado físico, Encólpio observa

Logo que, irado, falei essas coisas,
Aquele parte, cabisbaixa, mantinha os olhos fixos no solo,
e nem por força daquele sermão que recebera
seu rosto se movia mais que os flexíveis salgueiros
ou as papoulas de frouxo caule. (PETRÔNIO, 2021, p. 177).

Entretanto, diante do estado meditabundo de seu falo, o rapaz começa a se constranger, ainda que refletisse acerca de sua decisão retórica, tanto em prosa, como se observa em

Concluída tão deplorável censura, comecei a sentir remorso por minhas palavras e fui tomado de um rubor em meu íntimo, pois esqueci da vergonha de manter conversa com aquela parte do corpo da qual os homens de índole mais severa nem sequer costumam tomar conhecimento. Em seguida, depois de coçar a testa durante muito tempo, eu disse: – Mas que mal fiz eu, se desabafei minha dor por meio de uma queixa natural? Por que é que costumamos, quanto ao corpo humano, falar mal do ventre, ou da garganta, ou da cabeça, quando muitas vezes doem? E então? Ulisses não se bate com o próprio coração? E certas personagens da tragédia não castigam os seus olhos como se eles fossem capazes de ouvir? Os podagrentos dizem mal de seus pés; os quirálgicos, das mãos; os remelentos, dos olhos; os que ofenderam várias vezes os dedos, a qualquer dor que têm, desferem contra os pés: (PETRÔNIO, 2021, p. 177).

quanto em verso, como se lê em

Por que me olham com o cenho franzido, ó Catões,
e condenam uma obra dotada de uma simplicidade inaudita?
Nela sorri a graça não austera da linguagem cristalina,
e o que o povo faz, uma linguagem franca traduz.
Pois quem não sabe o que é uma relação sexual,
quem desconhece os prazeres de Vênus?
Quem proíbe aquecer os membros num leito tépido?
O próprio pai da verdade, o douto Epicuro,
Recomendou essas coisas em sua doutrina
e disse que essa é a finalidade da vida. (PETRÔNIO, 2021, p. 177).

A partir desse ponto bastante fragmentado, o texto petroniano não informa o quão mais profundo e distante Encólpio avançou com suas observações e julgamentos. No estado material em que se encontra, o texto petroniano parece finalizar com uma constatação relativamente prudente, apontando que “nada é mais falso que um estúpido preconceito dos homens, nem mais tolo que uma hipócrita severidade” (PETRÔNIO, 2021, p. 178).

6.3.2. A interconexão pelo *phallus*

Parece-nos que a decisão de Petrônio de mostrar o protagonista prostrado diante de suas adversidades evidencia uma tentativa satírica de conexão, por um lado, de Encólpio com Priapo — o sagrado e superior —, e, por outro lado, de Encólpio consigo mesmo — o profano e rebaixado —, por meio única e destacadamente do falo.

Se, à primeira vista, nossas conjecturas podem parecer inadequadas, quando conferimos conceitos da tradição épica e determinadas características de Priapo, um olhar mais apurado evidencia e confirma nossa hipótese científica.

De modo geral, destacamos que aquelas passagens de pedidos de clemência e solicitações de auxílio de Encólpio sugerem uma retomada de ações semelhantes praticadas por heróis da tradição épica clássica. Nesse sentido, de acordo com Richlin (1992, p. 191),

Encólpio é claramente a personagem principal [do *Satíricon*], ocupando o lugar central no romance, como Eneias na *Eneida*, Odisseu na *Odisseia* e assim por diante. Ele é um tipo de herói, mas como herói de uma sátira ele tem qualidades peculiares. Acima de tudo estão seus defeitos — covardia, uma espécie de afável cabeça-dura, sua afeição enlouquecida pelo desleixado Gitão, suas patéticas tentativas de ser inteligente. O próprio fato de o leitor ser forçado a se identificar com ele, a figura-protagonista, é uma piada de mau gosto para o leitor, que está dividido entre identificar-se com Encólpio e rir dele.¹³⁴

Se, de acordo com a fortuna petroniana, já vislumbramos a relação intertextual desse romance antigo romano com a epopeia clássica grega, ao olharmos especificamente o papel dos deuses neste gênero textual, concordamos com o que aponta Benjamin Sammons (2017, p. 177)¹³⁵:

Os deuses da epopeia também são personagens e, portanto, podem concebivelmente ser discutidos sob a rubrica do sistema de personagens. Os poemas épicos apresentam uma espécie de personagem-espaco divinos, ou “aparato” de acordo com a terminologia antiga, distinto, mas também misturado com a dos personagens mortais. Mas o papel dos deuses na epopeia é uma questão difícil de ser solucionada por várias outras razões. [...] Ao carregar o papel dos deuses com grande significado histórico ou cultural, tendemos a negar (ou condenar como redutiva) a visão perfeitamente legítima de que os deuses são, dentre outras coisas, um dispositivo narrativo usado em determinadas narrativas convencionais pelo contador de histórias épicas.¹³⁶

Ou seja, Encólpio parece reproduzir o comportamento dos heróis clássicos na tentativa de livrar-se de sua punição por meio da clemência ao ser divino que, assim como ocorre nas epopeias,

¹³⁴ *Encolpius is clearly the main character, holding the central place in the novel as Aeneas did in the Aeneid, Odysseus in the Odyssey, and so on. He is a hero of sorts, but as the hero of a satire he has peculiar qualities. Foremost are his faults—cowardice, a sort of affable woolly-headedness, his besotted affection for the scruffy Giton, his pathetic attempts to be clever. The very fact that the reader is forced to identify with him, the I-figure, is a staining joke on the reader, who is torn between identifying with Encolpius and laughing at him.*

¹³⁵ *The Role of the Gods and the Divine.*

¹³⁶ *The gods of epic are characters too, and so could conceivably have been discussed under the rubric of character-system. Epic poems feature a kind of divine character-space, or “apparatus” according to the old terminology, distinct from but also intermingled with that of the mortal characters. But the role of the gods in epic is a difficult question for a number of other reasons. [...] In freighting the role of the gods with great historical or cultural significance, we have tended to deny (or condemn as reductive) the perfectly legitimate view that the gods are, among other things, a narrative device used in certain conventional ways by the epic storyteller.*

exerce papel significativo no *Satíricon*. De fato, a participação de Priapo proporciona movimentos narrativos específicos no romance, pois, ainda segundo Richlin (1992, p. 192),

O tema do humor acerca da ira de Priapo traz um atributo secundário ao romance, [qual seja] seu uso para ridicularizar a epopeia. Secundário, porque é pelo menos em parte um esforço autoconsciente do autor para manchar, não figuras humanas, mas um gênero de literatura. Assim, embora uma comparação implícita entre Encólpio e Odisseu seja uma boa maneira de ridicularizar Encólpio, ela também adiciona uma linha de paródia ao *Satíricon* que o autor pode abandonar ou retomar à vontade. (O mesmo pode ser dito da relação desse romance com o romance grego, no qual Encólpio corresponde ao jovem herói robusto e Gitão à heroína inocente.). As falhas de Encólpio fazem dele um oposto adequado ao inteligente e viril Odisseu, — e, se ambos tinham um deus zangado contra eles, a falta de um protetor divino de oposição para Encólpio é evidente.¹³⁷

De modo específico, apontamos que a conversa de Encólpio com Priapo, viabilizada pelo órgão sexual do protagonista, é efetivada e cumpre seu objetivo, pois, segundo a tradição da divindade, Priapo se manifestava pelo falo e nele se materializava.

Ao considerarmos a presença do falo *per si* na cultura em geral, entendemos com Oliva Neto (2006, p. 30) que

Priapo pode assumir membro enorme, não necessariamente fálico [...]; depois, é dotado de falo, que se torna tão grande quanto o próprio deus e até maior do que ele, para enfim tomar de assalto seu corpo inteiro de modo tal que os demais traços antropomórficos lhe ficam subordinados: aqui a parte se faz todo, o falo, parte do ser, falo cuja condição anatômica de estar ereto no homem é ainda situação passageira e circunstancial, passa a ser no deus a parte principal, perene e até todo o ser, isto é, o passageiro torna-se duradouro, a contingência torna-se a necessidade [...]. A amplificação do falo, que parece desvelar a virtude de uma superlativa masculinidade [...] pode trair na verdade só a redução viciosa da inteira condição humana, da qual o sexo masculino é parte, e parte da metade, o que era claro aos antigos [...]. Entende-se assim, fora da esfera ética mas já em campo médico-patológico, que a doença da ereção excessivamente prolongada, destituída de prazer — priapismo — tenha desde a Antiguidade recebido designação a partir do nome de Priapo.

Ao considerar a participação produtiva do falo *per si* na literatura em específico, Richlin (1992, p. 116) destaca que

¹³⁷ *The joke of the wrath of Priapus brings in a secondary attribute of the novel, its use of mock epic. Secondary, because it is at least in part a self-conscious effort by the author to stain, not human figures, but a genre of literature. Thus, although an implied comparison between Encolpius and Odysseus is a good way to ridicule Encolpius, it also adds a strain of parody to the Satyricon that the author can drop or take up again at will. (The same can be said of the novel's relation to the Greek romance, in which Encolpius corresponds to the stalwart young hero and Giton to the blushing heroine.) Encolpius' failings make him a suitable opposite to the clever and virile Odysseus—and, if both had one god angry with them, Encolpius' lack of a countering divine protector is conspicuous.*

O discurso ao falo impotente é uma espécie de *topos* na literatura latina. Petronio faz deste tema uma oportunidade de ridicularizar a epopeia [...], com o miserável Encólpio repreendendo apaixonadamente seu pênis, invadindo um *cento* vergiliano [...], e comparando-se a Odisseu em conferência com seu coração [...].¹³⁸

Ademais, aprofundando-se acerca dessa discussão, a pesquisadora continua:

De fato, a personificação do falo, como a do poema do Apêndice virgiliano, é encontrada em vários contextos. Horácio dá ao *muto* uma voz [...] onde tem uma conversa indignada com o homem a quem pertence; da mesma forma, Marcial diz que seu pênis protesta quando ele se recusa a comprar um *puer* por um preço alto [...]. O próprio deus Priapo pode ser interpretado como um falo falante; inversamente, alguns poemas comparam o falo de um homem, ou o próprio homem, a Priapo [...]. O falo exposto pode ser motivo de aplausos, como o de Ascilto nos banhos.¹³⁹ (RICHLIN, 1992, p. 116).

Afinal, com suas análises pelas quais pontuara a presença do humor e da sátira na literatura antiga, a pesquisadora entendia que

É como se o próprio falo fosse mágico, capaz de existir no centro da área do obsceno sem mácula ou injúria (e é tentador vincular essa ideia ao uso de falos apotropaicos em Roma, em tudo, desde amuletos infantis até pedras de pavimentação). O próprio Priapo, afinal, é um falo falante, divinizado, e os poemas colocados em sua boca não passam de elaborações do motivo das conversas do poeta com seu falo [...].¹⁴⁰ (RICHLIN, 1992, p. 67).

Consonante, Oliva Neto (2006, p. 83) complementa que

De modo preliminar, priapeu é o poema em que a presença de Priapo é manifesta ou de tal modo presumida que não nomeá-lo não impede de reconhecê-lo. Tal presença é sempre estabelecida pela existência, no poema, de uma efígie do deus, explícita ou implícita, com a qual sempre se relaciona uma fala, que assume uma das três possibilidades: ou provém do deus, ou a ele é dirigida, ou a ele se refere.

Diante dessas considerações, nossa sugestão acerca da conexão de Encólpio com Priapo por intermédio do órgão sexual da personagem encontra esteio na própria fundamentação teórica acerca

¹³⁸ *The address to the impotent phallus is something of a topos in Latin literature. Petronius makes of this theme an opportunity for mock epic [...], with the wretched Encolpius passionately upbraiding his penis, breaking into a Vergilian cento [...], and comparing himself to Odysseus in conference with his heart [...].*

¹³⁹ *Indeed, personification of the phallus, like that in the poem from the Virgilian Appendix, is found in various contexts. Horace gives the muto a voice [...] where it has an indignant conversation with the man to whom it belongs; likewise, Martial says his penis protests when he refuses to buy a puer at a high price: [...] The god Priapus can himself be construed as a talking phallus; conversely, some poems compare a man's phallus, or the man himself, to Priapus [...].*

¹⁴⁰ *It is as if the phallus itself were magic, able to exist at the center of the area of the obscene without taint or injury (and it is tempting to link this idea with the use of apotropaic phalli at Rome, in everything from children's amulets to paving stones). Priapus himself, after all, is a talking, deified phallus, and poems put in his mouth are no more than elaborations of the motif of the poet's conversations with his phallus [...].*

da materialização e, por assim dizer, personificação da divindade na forma de um falo — profano ou sagrado.

Em nosso entender, à medida que Encólpio vai retornando aos poucos para si com um furor enérgico, ele assume¹⁴¹ pela primeira vez na narrativa o erro cometido contra Priapo. Destaca-se que assim ele procede sobretudo e essencialmente na presença da própria divindade. Ao reconhecer sincera e honestamente o malfeito, qual seja, a profanação ao culto divino, Encólpio abre-se para a possibilidade vindoura, por um lado, de aprender com seu próprio equívoco, e, por outro lado, de iniciar um processo pessoal pelo qual possibilitará oferecer a si mesmo o perdão, para somente então ser ouvido e possivelmente perdoado pela divindade, como se verá adiante.

Em sua tentativa desesperada e inédita de encontrar meios para solucionar seu delito transgressor e desrespeitoso, Encólpio mira o olhar para baixo, no que há de mais pessoal e impuro, para então se conectar com o que há acima, o ser impessoal e puro — que, em última instância, em sua essência sagrada e divina, habita nele mesmo.

Entretanto, ao aguardar algum retorno ou disposição da divindade, que se mantém inalterável e insensível, com seus “[...] olhos fixos no solo [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 177), apesar dos clamores lamuriosamente declarados, Encólpio sente-se humilhado, mas não somente porque ele manteve “[...] conversa com aquela parte do corpo da qual os homens de índole mais severa nem sequer costumam tomar conhecimento [...]” (PETRÔNIO, 2021, p. 177), mas também porque Encólpio, ao falar com deus, percebeu intimamente seu próprio estado humano inferior e profano.

O mau desempenho momentâneo e intermitente de seu órgão sexual faz Encólpio lembrar de seu próprio fracasso perene, marcado por uma vida repleta de desilusões, violências e sofrimentos, anunciados tanto por outras personagens, como se verifica em

– Ora, por que você não cala a boca – falou ele –, seu gladiador obsceno, que a arena expulsou por causa da ruína em que você se encontra? Você não cala a boca, não é, seu assassino noturno? Você, que nem quando contava com as forças se bateu com uma mulher decente... (PETRÔNIO, 2021, p. 21).

quanto pelo protagonista mesmo, como se lê em

– Não teve a terra o poder de aniquilar-me, sugando-me para o seu seio? Nem o mar, impiedoso até mesmo para com os inocentes? Escapei à justiça, salvei-me da arena, matei aquele que me hospedou, tudo isso para que, apesar desses títulos de audácia, eu jazesse mendigo, exilado, abandonado num albergue de uma cidade grega? (PETRÔNIO, 2021, p. 99).

¹⁴¹ Entendemos que assumir seja diferente de confessar; neste ato, o protagonista menciona publicamente seu erro; naquele, o protagonista pessoalmente se arrepende.

A condição própria de Encólpio é seu infortúnio característico que, levando-o sempre a fracassar, fez com que ele mesmo fracassasse com a divindade. E mesmo em seu estado mais impuro e profano, com seu órgão sexual enfraquecido e vencido constantemente, Encólpio assemelha-se com a divindade, sendo um reflexo humanizado dela, uma vez que Priapo apresenta também um lado negativo, rebaixado e imperfeito por meio de seu falo, pois não só

[...] ironicamente, o falicismo acaba por ser sinal de sua inferioridade, de sua humildade, conforme a origem bastarda que as narrativas mitológicas vieram a conferir-lhe. A Priapo a própria fartura é perdição: Priapo padece de sua mesma intensidade e não tem jamais estatuto igual ao dos deuses olímpicos, apesar de possuir alguns de seus atributos. (OLIVA NETO, 2006, p. 30).

mas também a “torpidade na figuração revela vício de caráter, segundo a analogia, tão comum nas figurações antigas, que vincula a beleza na imagem à beleza moral, e seus opostos: o vício nesse caso incide no excesso e exibi-lo pode ética e retoricamente significar censura contra ele”. (OLIVA NETO, 2006, p. 29).

Entretanto, assim como ocorreu tanto no mito de Psiquê, quando a jovem foi auxiliada pelo deus Júpiter, embora em razão das súplicas de Cupido, quanto no mito de Aracne, pois a deusa Atena sentiu pena do sofrimento da garota e foi resgatá-la literalmente de seu último minuto de vida, apontamos que o deus Priapo¹⁴² também parece se compadecer do sofrimento de Encólpio — e de sua eventual autocomiseração —, ouvindo suas lamúrias e indo ao encontro dele¹⁴³, pois Encólpio decide ir a um templo¹⁴⁴, que parece ser o de Priapo, e por lá implora pelo perdão divino, em forma de verso, como se nota em

De joelhos no limiar da porta, assim implorei ao nume que me era adverso:
Ó companheiro das Ninfas e de Baco,
tu que a bela Dione fez deus das ricas florestas,
a quem se submetem a ilustre Lesbos e a verde Tassos,
tu que Lídia dos sete rios adora
– ela que ergue um templo na tua Hipepa querida:
tu vens aqui, ó tutor de Baco e volúpia das Dríades,
acolhe minhas tímidas preces.
Não venho banhado em triste sangue,
não ergui, inimigo ímpio, a destra contra os templos,

¹⁴² Em um momento anterior à ajuda que Mercúrio parece ter oferecido em um dos trechos fragmentados, discutido anteriormente.

¹⁴³ Vale ressaltar que esse trecho petroniano está bastante fragmentado, não havendo uma sequência direta de acontecimentos. Entretanto, ao nosso ver, as lamúrias de Encólpio parecem manter uma progressão temática, pois, logo após muito sofrer e recriminar a punição divina, o protagonista vai a um templo pedir purificação espiritual e piedade religiosa.

¹⁴⁴ Muito embora essa passagem seja antecédida por uma lacuna textual.

mas um crime eu cometi, pobre e sem recursos, arruinado;
 não com o corpo todo, porém.
 Réu menor é aquele que erra desprovido de recursos.
 Por esta súplica, eu te imploro, tira a culpa de minha consciência
 e perdoa um erro menor,
 e ao sorrir para mim a hora da fortuna, não sem honradez,
 baluarte serei de tua dignidade.
 Ó, Sagrado, irá aos teus altares um bode, maior do rebanho,
 Irão aos altares um animal de chifres e, vítima aleitada ainda,
 a cria de uma porca estridente.
 Nas páteras espumará o vinho da safra, e,
 embriagada, a juventude dará três voltas triunfantes em torno do templo.
 (PETRÔNIO, 2021, p. 178-179).

Muito embora após a declamação desse pedido-poema do protagonista haja mais uma lacuna textual no *Satírica*, observamos que, no desenrolar do romance, há uma sequência de causa-e-efeito das atividades que se seguem, pois Encólpio menciona que uma personagem entra naquele exato templo onde ele estava, ao mesmo tempo que ele fazia suas orações, e o retira de lá, como se lê em “enquanto eu faço essa prece e, todo cheio de cuidados, velo o meu finado, entrou no templo aquela velha, que os cabelos desgrehados e a roupa preta tornavam horrorosa. Tomando-me pela mão, levou-me para fora do vestibulo” (PETRÔNIO, 2021, p. 180). Se, por um lado, a narrativa não esclarece que essa velha, chamada Proselenos, que já participou da trama em outras oportunidades, seja uma sacerdotisa de Priapo, por outro lado, essa personagem tanto demonstra ter conhecimentos acerca dos rituais da divindade quanto aparenta ter acesso livre às dependências de seu templo, como se verá a seguir.

6.3.3. A oportunidade de redenção de Encólpio

Diante da coincidência espaço-temporal e temática, entendemos que o deus Priapo tenha acalmado sua ira após ouvir não somente aquele pedido de socorro realizado diante do altar, mas também todas as explicações e as confidências de Encólpio nos trechos elencados anteriormente, decidindo aparentemente oferecer uma nova oportunidade para o rapaz a fim de conferir se ele é digno ou não de piedade e compaixão divinas.

Marcado por novas lacunas, o romance desenrola-se na sequência com a retirada de Encólpio do templo por Proselenos, que primeiramente o recrimina, como se nota em

– Que bruxas devoraram teus nervos? Em que porcariada você pisou durante a noite na encruzilhada? Ou foi num cadáver? Nem sequer do menino você obteve sua desforra, porém mole, fraco, cansado, feito pangaré em ladeira, foi suor e trabalho

perdidos. E, não contente em você próprio pecar, provocou os deuses irados contra mim. (PETRÔNIO, 2021, p. 180).

posteriormente depois estende-lhe a mão e tenta curá-lo, embora por meio de novas torturas físicas, como se lê em

E, sem que eu oferecesse qualquer resistência, levou-me de novo para a cela da sacerdotisa e me empurrou para cima da cama. Arrancou uma vara da porta e, sem qualquer reação da minha parte, maltratou-me de novo. E se ao primeiro golpe, por ter se quebrado, a vara não fizesse com que a mulher diminuísse o ímpeto do castigo, talvez até os meus braços e a minha cabeça ela quebrasse. Mas eu gemi principalmente por causa de uma masturbação e, com as lágrimas brotando abundantemente, deitei sobre o travesseiro com a cabeça protegida pelo braço direito. Ela sentou-se em outra parte do pequeno leito e, não menos desfeita em prantos, passou a acusar-se com voz trêmula da duração de sua longa vida. Foi quando entrou a sacerdotisa. (PETRÔNIO, 2021, p. 180).

Com a chegada de Enoteia, a sacerdotisa de Priapo, Encólpio parece enfim ter sido aceito no seio divino, pois Proselenos parece convencê-lo a ajudar — possivelmente em razão da influência exercida pelo próprio deus, que tinha ouvido os lamentos do protagonista —, como se verifica em

– Ó, Enotéia – disse ela –, esse adolescente que você está vendo nasceu sem estrela; na verdade não pode vender seus talentos nem a um menino nem a uma menina. Você nunca viu um homem tão infeliz: o que ele tem é uma correia na água, não um sexo. Em suma, o que você acha de alguém que se levantou da cama de Circe sem experimentar o gozo? (PETRÔNIO, 2021, p. 181).

Diante dos fatos mencionados, Enoteia decide por acolhê-lo, iniciando então um ritual, como se nota em

Depois de ouvir essas coisas, Enotéia sentou-se entre nós, fazendo um demorado movimento de cabeça: – Essa doença – disse ela –, sou a única que sei curar. E para que não pensem que eu estou agindo que nem maluca, peço para que o teu jovenzinho durma uma noite comigo: ora, se eu não devolverei aquilo tão duro quanto um chifre... (PETRÔNIO, 2021, p. 181).

Com base nessa enunciação de Enoteia, entendemos que, a partir desse ponto narrativo, Encólpio ganha de Priapo uma nova oportunidade. Desse novo ensejo, por um lado, verificamos mudanças em determinadas condições em torno do rito, embora, por outro lado, algumas ações escolhidas e o resultado não tenham se alterado quando se coteja aquele primeiro encontro entre o mortal e a divindade — referimo-nos àquela invasão ocorrida nos trechos iniciais e desde muito tempo perdidos do *Satíricon* — com o encontro atual.

Em primeiro lugar, destacamos que, diferentemente da primeira oportunidade, Encólpio não assume um papel de invasor do ritual de Priapo, mas, pelo contrário, ele agora é um convidado essencial do rito, sendo solicitado inclusive a participar ativamente de seu processo, contribuindo mesmo com ele, não somente observando passiva e sorrateiramente como antes, conforme se nota em

Enoteia colocou uma velha mesa no meio do altar, cobriu-a de brasas vivas e consertou com resina quente uma vasilha já gasta pelo tempo. Então tornou a fincar na parede marcada pelo fumo um prego em que estivera pendurada a vasilha de madeira, e que viera junto quando ela a puxara. Em seguida, envolta num avental quadrado, pôs um enorme caldeirão no fogo e, ao mesmo tempo, com um gancho, tirou do armário que usava para guardar carne um saco no qual ficava a fava para o consumo, e uma velhíssima cabeça de porco, cortada por mil talhos. Então soltou o laço do saco, espalhou parte dos feijões sobre a mesa e mandou-me escolher com esmero. Obedeci a essa ordem, e com cuidado separei com a mão os grãos cobertos por uma casca absolutamente imunda. Mas ela, acusando-me de preguiçoso, apanhou os grãos estragados, e descascou as sementes com os dentes de maneira uniforme, cuspiendo as cascas no chão, onde ficaram parecendo moscas. (PETRÔNIO, 2021, p. 182).

De modo geral, esse tratamento de cura ritualístico desenvolve-se da maneira esperada e adequada até ser interrompido com a queda da sacerdotisa Enoteia, que acabou quebrando com seu peso a cadeira na qual havia subido. A fim de continuar com seus encantos, Enoteia necessita de um pouco mais de fogo que se apagara com aquela queda, do que sai da residência para buscá-lo, deixando o protagonista sozinho no local.

Nesse sentido, percebemos o quanto o elemento fogo é sagrado no interior dos cultos religiosos, pois Enoteia não pode simplesmente acender uma nova chama para dar continuidade ao ritual, como possivelmente as pessoas da Antiguidade faziam com relativa destreza e facilidade a fim de tratar de tarefas cotidianas, mas, pelo contrário, a sacerdotisa teve que se retirar e ir colher uma labareda de dentro de um fogo perene e divino.

Por meio desse movimento sinuoso e irônico, parece-nos que, de maneira proposital, Priapo se retira duplamente desse ambiente, representado quer fisicamente pela sacerdotisa, quer simbolicamente pelo fogo. Sua finalidade era a de observar e avaliar o comportamento de Encólpio para então decidir se o protagonista, de fato, se arrependera verdadeiramente daquele seu equívoco inicial. É nesse espaço ausente da luz do fogo divino e da sabedoria da sacerdotisa que Encólpio terá que mostrar seu verdadeiro valor e arrependimento à divindade, que conforme se verá, não se concretiza, criando-se uma composição ridicularizada do que se espera de um ambiente no qual se manifesta um rito divino.

Enquanto aguardava o retorno da sacerdotisa, andando pela casa, o protagonista é atacado por gansos, como se lê em

Assim, avancei para a estreita porta do casebre. Foi quando os três gansos sagrados que, como penso, bem ao meio-dia costumavam exigir da velha sua ração diária, investiram contra mim com um feio e raivoso estridor e me cercaram. Eu tremia. E um me rasgou a túnica, outro soltou os laços dos sapatos e puxou; um outro, chefe e comandante daquela violência, não hesitou em até mesmo ferrar uma bicada na minha perna, com sua mordida serrilhada. Percebendo que eles não estavam para brincadeira, arranquei o pé de uma mesinha e, com a mão armada, comecei por abater o belicosíssimo animal. Não satisfeito com um golpe estonteante, vinguei-me do ganso com sua morte: (PETRÔNIO, 2021, p. 184).

À primeira vista, parece-nos que o ato agressivo de Encólpio foi realizado de maneira defensiva, em legítima defesa. Contudo, descobrimos, após a chegada de Enoteia, que o protagonista cometera enganado um crime gravíssimo, tendo matado o ganso de Priapo — ato que passa a ser considerado, portanto, um avanço ofensivo —, que, por extensão lógica e sagrada, é a representação do próprio deus, conforme se observa em

Eu, que pensara ter feito uma coisa até mesmo digna de elogio, expus-lhe todo o combate, minuciosamente e, para que não ficasse triste por mais tempo, ofereci o ganso como compensação da perda. Assim que a velha o viu, ergueu igualmente um clamor tão grande como se fossem os gansos que tivessem entrado na casa de novo. Assim, confundido e atônito com aquele crime sem precedentes, queria saber por que ela fizera aquele escândalo. Ou: por que ela se compadecia mais do ganso do que de mim? Mas ela, batendo as mãos, disse: – Seu assassino! Ainda fala? Você não sabe a extensão da ação vergonhosa que você está admitindo: você matou as delícias de Priapo, o ganso preferido de todas as matronas. E assim, nem pense que não fez nada; se os magistrados souberem disso, você vai parar na cruz. Você conspurcou de sangue a minha casa, que até hoje era irrepreensível. Você fez com que qualquer inimigo que queira me expulse do sacerdócio. (PETRÔNIO, 2021, p. 185).

Uma vez mais, Encólpio teve a oportunidade excepcional de estar diante do deus, assim como ocorreu lá nos trechos iniciais perdidos do *Satíricon*, embora dessa vez não tenha sido em sua concepção religiosa, mas em sua forma animal sagrada. No entanto, e como não haveria de ser diferente, o rapaz volta a profanar a divindade por meio de uma atitude equivocada.

Por meio de uma agressão física e concreta, desta feita o protagonista provoca literalmente o derramamento do sangue divino, o que é bem diferente do que ocorreu naquela primeira vez, quando Encólpio simbolicamente agrediu Priapo, conforme analisaremos pormenorizadamente no próximo tópico deste estudo.

É evidente que a nova oportunidade, tão desesperadamente solicitada por Encólpio fracassou porque ele matou aquela ave sagrada de Priapo (AQUATI, 1997). No entanto, parece-nos que por meio dessa atitude, Encólpio não somente decepcionou a divindade, perdendo a chance de redenção

que tanto almejava, mas também provocou ainda mais sua ira, pois foi o responsável direto por desvirtuar e comprometer as próprias sacerdotisas do deus em sua teia de equívocos, provocações e atrevimentos contra a divindade.

Quando retorna para casa e atualiza-se acerca da atitude agressiva de Encólpio, Enoteia aterroriza-se ao pensar nas prováveis consequências que serão praticadas contra ambos. Na sequência, temos o regresso de Proselenos — que em algum momento dos trechos perdidos deveria ter se retirado da residência —, que traz consigo uma oferenda para o sacrifício de purificação de Encólpio, como se nota em

Enquanto eu me admirava com essas coisas, ela se sentou na cama, lamentando o destino do ganso. Nesse ínterim, Proselenos chegou com a encomenda do sacrifício e, tendo visto o ganso morto, e sabido o motivo da tristeza, ela própria pôs-se a chorar ainda mais forte. E ela teve dó de mim, como se eu tivesse matado o meu próprio pai, não um ganso comum. (PETRÔNIO, 2021, p. 186).

Diante do desespero das sacerdotisas e seguindo sua esperteza característica de sempre tentar sair impune de seus equívocos e de suas responsabilidades, Encólpio faz o impensável naquela ocasião, isto é, sugere comprar uma nova ave e trocar o animal sagrado como se ele não tivesse sido violentamente morto, como se lê em

Assim, cansado daquele aborrecimento, eu disse: – Será que não posso pagar o meu pecado com dinheiro? Ainda se eu as tivesse provocado, se tivesse cometido um homicídio... Eis aí duas peças de ouro: com elas vocês poderiam comprar não só gansos, mas também deuses. (PETRÔNIO, 2021, p. 186).

Em certo sentido, essa tentativa de suborno de Encólpio não nos surpreende, pois ela representa os valores que guiam essa personagem. Contudo, Enoteia aceitar uma ofensa tão direta e desprezível ao deus mostra-se inesperada; primeiramente ao receber o suborno em si, como se verifica em

Assim que viu as moedas, Enotéia disse: – Esquece, rapaz, estou preocupada por tua causa: isso é uma prova de amor, não de maldade. Assim, daremos um jeito de ninguém saber. Você apenas peça aos deuses que eles perdoem o que você fez. (PETRÔNIO, 2021, p. 186).

segundamente por utilizar a carne sagrada do ganso divino — que simboliza o corpo morto de Priapo — para o ritual de seu assassino, muito embora Proselenos já tivesse trazido uma outra oferenda, aquela que seria, de fato, utilizada nessa ocasião, como se nota em

Tendo aberto o peito do ganso, extraiu um fígado colossal, e por ele me predisse o futuro. Mais ainda, para que não sobrasse vestígio do meu crime, ela picou o ganso todo e o enfiou em espetos. Preparou também um lauto banquete para quem, como ela própria dizia, pouco antes estava à beira da morte. Enquanto isso, ia correndo vinho puro. (PETRÔNIO, 2021, p. 187).

Ora, mas como uma sugestão tão lastimável como essa poderia ser aceita? O protagonista não havia cometido um crime cuja punição seria pregar o assassino na própria cruz? Como, então, se utiliza, profanando, o corpo animalizado de Priapo para um ritual? E como esse ritual prossegue como se nada tivesse de equivocado naquelas circunstâncias?

Possivelmente, temos nessa passagem mais uma crítica realizada por Petrónio, que sugere o alto nível de corrupção dos cidadãos do império, mesmo daqueles escolhidos para trabalhar em prol da religiosidade, pois Enoteia parece abrir mão do corpo sagrado do ganso e da condição virtuosa de líder religiosa a fim de aceitar um suborno de Encólpio.

Se o protagonista tinha sido levado aos cuidados da sacerdotisa a fim de expurgar aquele seu primeiro crime cometido contra Priapo, temos a impressão de que ele passou a vivenciar então uma punição tripla, quais sejam, não somente ter sido torturado mais intensamente pelo primeiro crime, mas também foi castigado pelo assassinato do ganso sagrado e pelo desvirtuamento das sacerdotisas, como se lê em

Enoteia sacou um falo de couro que untou com óleo e pimenta moída com semente de urtiga triturada. Devagar, começou a introduzir em meu ânus. Com esse molho, a cruelíssima velha depois espargiu minhas coxas. [...] Misturou suco de mastrução com abrótno e, com meu sexo todo borrifado, apanhou um maço de urtigas verdes e começou à lentamente a fustigar com a mão tudo o que ficava abaixo do umbigo. [...] Embora atordoadas pelo vinho e pela lascívia, as velhas foram pelo mesmo caminho por onde eu fugia e por alguns becos seguiam-me gritando: – Pega ladrão! Escapei, embora com todos os dedos sangrando pela desabalada descida. (PETRÔNIO, 2021. p. 187).

Aparentemente, e uma vez mais, o ritual praticado pelas sacerdotisas não aplacou a ira de Priapo, que, aliás, em nosso entender, a divindade está ainda mais furiosa com Encólpio, pois, muito embora o texto siga em mais fragmentações textuais, na sequência o protagonista do *Satíricon* ainda se lamenta de sua impotência punitiva, quando tenta se relacionar sexualmente com Crísida, aquela escravizada da matrona Circe, como se verifica em

Que beleza tiveram Ariadne ou Leda que seja comparável à desta aqui? Contra ela, que poderia Helena? E Vênus? Se com seus olhos tão atrevidos o próprio Páris, juiz de deusas lascivas, a tivesse visto naquela comparação, teria preterido Helena e as deusas em favor dela. Se me fosse permitido pelo menos roubar um beijo, abraçar aquele celeste e divino peito, talvez meu corpo recuperasse as forças, e talvez

acordassem minhas partes, adormecidas – acho – por um sortilégio. E as humilhações não me cansam: por que fui surrado, não sei; por que fui atirado à rua, penso ter sido uma brincadeira. Seja-me apenas permitido voltar às boas graças! (PETRÔNIO, 2021, p. 188).

Em seguida, e ainda possivelmente na presença de Crísida ou próximo a ela, pois os fragmentos textuais não permitem uma confirmação exata, mas certamente em razão dela, Encólpio declama mais um poema com a temática da impotência, embora esse se diferencie dos demais, uma vez que é a primeira e única oportunidade na qual o protagonista assume verbal e nomeadamente, durante todo o romance, que está sendo perseguido pelo deus Priapo, como se nota em

Não é só a mim que a divindade e o implacável destino perseguem.
Anteriormente, o deus de Tirinto, acossado
pela ira da deusa do Ínaco, suportou o peso do céu.
Diante de Juno, Pélias padeceu.
Sem saber, Laomedonte suportou as armas.
Télefo saciou a ira de duas divindades.
Ulisses teme o poderio de Netuno.
Também me acompanha,
pelas terras e pelas planícies do encanecido Nereu,
a intensa ira de Priapo do Helesponto. (PETRÔNIO, 2021, p. 188-189).

Pouquíssimas páginas, de conteúdo amplamente fragmentado, separam essa enunciação de Encólpio e a conclusão das partes remanescentes do romance petroniano. E é essa declamação final do protagonista, que faz uma referência direta ao conflito com a divindade ocorrido nos trechos perdidos do *Satíricon*, que nos leva a conectar com aquele primeiro tópico elencado neste estudo, após um longo parêntese descritivo-interpretativo, a fim de que possamos adequadamente retomá-lo e analisá-lo.

6.4. CONHECIMENTO É PODER

Nesta Dissertação, propomos uma reflexão sobre a violência não somente como uma força de transgressão (OLIVEIRA; SILVA; BARBOSA, 2014) em si, mas como o fenômeno de progresso que impulsiona e alimenta, em certo sentido e embora paradoxalmente, a própria vida.

Conforme mencionamos, o culto a Priapo, deus da fertilidade representado por meio de um falo avantajado e sempre ereto, cuja simbologia máxima é o da força, da virilidade e do orgulho masculinos, é profanado na abertura do romance. Se se considera que a finalidade biológica principal do *phallus* é justamente o provimento da vida, parece, pois, que é exata e justamente por meio das

ações violentas contra esse símbolo que se origina, de fato, a vida — a trajetória mesma — do protagonista e de sua história.

Se a crítica petroniana aponta que esse encontro inicial seria provavelmente retomado ao final perdido do romance, isto é, Encólpio iria até a cidade natal do deus, em Lâmpsaco, a fim de resolver sua [de Encólpio] situação debilitada, nós sugerimos que desse novo encontro um novo ato violento se desencadearia, assim como aquele fora o embate inicial, este seria o embate final, derradeiro.

6.4.1. A busca pelo conhecimento

Se, por um lado, ocupamo-nos acerca da reação agressiva de Priapo e suas consequências diretas e indiretas contra Encólpio a seguir, por outro lado, faz-se necessária uma reflexão acerca dos eventuais motivos que incentivaram ou influenciaram o movimento de encetamento da violência em nosso corpus. Muito embora nossa leitura seja especulativa dada estarem as condições da integralidade do romance comprometidas, esperamos sugerir uma indicação interpretativa que encontre esteio tanto na narrativa em si quanto em nossas investigações.

De modo amplo, apontamos que, muito embora estivesse acompanhado de Ascilto, Encólpio é o principal responsável por tomar a decisão de invadir o culto de Priapo, influenciando seu amante, não só em razão do motivo da semelhança entre a divindade e o mortal, mas também em razão do interesse ambicioso do protagonista, seu desejo mais íntimo, que está conectado relativamente com aquele motivo, conforme analisamos adiante, isto é, Encólpio profana o ritual uma vez que ele está em busca de um elemento essencial, a saber, o conhecimento.

Aqui tratamos de duas problemáticas que complicam a leitura do *Satíricon*, pois tanto o desejo de Encólpio quanto o conhecimento que se expressa na sociedade romana são catalizadores da violência. Exploreemos primeiro aquele para então refletirmos sobre este.

6.4.2. O desejo como violência

De acordo com Girard (2008), parece não haver fenômeno mais íntimo do desejo humano do que a própria violência. Segundo o pesquisador,

Em um certo sentido, não há nada de mais banal que esta primazia da violência no desejo. Quando é possível observá-la, nós a nomeamos sadismo, masoquismo etc. Vemos aí um fenômeno patológico, um desvio em relação a uma norma alheia à

violência, acreditando que exista um desejo normal e natural, um desejo não violento do qual a maioria dos homens não se afasta em demasia. [...] No paroxismo desta crise, a violência é ao mesmo tempo o instrumento, o objeto e o sujeito universal de todos os desejos. (GIRARD, 2008, p. 182-183).

A fim de justificar nossa hipótese científica da falta do conhecimento, ressaltamos que, por um lado, essa temática é lida no *Satíricon* em múltiplas maneiras, quais sejam, os conhecimentos **(i)** acadêmico-secular, **(ii)** cultural-secular, **(iii)** acadêmico-cultural-secular e **(iv)** deífico-sagrada. Entretanto, por outro lado, a ausência dessa temática é reveladora e causa de um mundo sombrio, superficial e, sobretudo, violento sobre o qual Petrónio tece suas críticas no decorrer de seu romance. Diante da multiplicidade, extensão e relevância do tema, não nos surpreende que a personagem principal do *Satíricon* tenha arriscado sua própria vida a fim de acessar o conhecimento singular de Priapo.

Em seus estudos sobre as sociedades primitivas e a tragédia grega, Girard (2008) aponta que a ausência da diferença é um elemento que dispara a violência no interior das comunidades, como se nota em

Encontramos, tanto na religião primitiva quanto na tragédia, um mesmo princípio em funcionamento, sempre implícito, mas fundamental. A ordem, a paz e a fecundidade baseiam-se nas diferenças culturais. Não são as diferenças, mas sim o seu desaparecimento que provoca a rivalidade demente, a luta extrema entre os homens de uma mesma família ou de uma mesma sociedade. [...] Portanto, como na tragédia grega e na religião primitiva, não é a diferença, mas sim a sua perda que causa a confusão violenta. A coisa arremessa os homens em um confronto perpétuo, privando-os de qualquer característica distintiva, de qualquer 'identidade'. (GIRARD, 2008, p. 68 e 70).

É interessante observar a reflexão do pesquisador, pois percebemos um movimento semelhante no *Satíricon*. Se a falta do conhecimento promove, no plano real, os conflitos geradores das sociedades romana que são representadas e criticadas por Petrónio, eles podem ser compreendidos como em um estado de suspensão que somente ganham vida e forma a partir do avanço, no plano ficcional, dos acontecimentos agressivos em torno de Priapo na narrativa, como descrevemos detalhadamente a seguir.

Uma vez mais, destacamos que o romance é marcado por fragmentações textuais, cujas partes remanescentes seriam provenientes unicamente de trechos centrais da narrativa, ou seja, não dispomos de seu começo nem de seu final. Contudo, podemos observar que o romance — em sua versão atual — tanto se inicia quanto se encerra abordando, concreta e simbolicamente, a temática do conhecimento.

6.4.3. O conhecimento acadêmico-secular

A narrativa começa no e por meio de uma crítica declarada pelo protagonista Encólpio, durante uma das aulas de Agamêmnon, como se lê em

Por acaso é por outro gênero de Fúrias que os declamadores se inquietam, eles que clamam: ‘Estas feridas eu as recebi pela liberdade do povo! Este olho foi por vós que perdi: dai-me um guia que me guie para junto dos meus filhos, pois meus jarretes cortados não sustentam meus membros’? Coisas como essas seriam toleráveis se mostrassem aos estudantes o caminho para a eloquência. Hoje, não só por causa do inchaço dos temas, como também da forma sem qualquer conteúdo dos discursos, eles se aproveitam exatamente desse fato para, ainda que estejam no fórum, pensar que estão num outro mundo. E por isso sou da opinião de que, nas escolas, os jovens se transformam nuns grandíssimos idiotas, porque nada disso que temos nos exercícios eles ouvem ou veem: são piratas acorrentados na costa, são tiranos baixando decretos que levam os filhos a decapitar os próprios pais, são recomendações de que, contra uma epidemia, três ou mais virgens sejam imoladas. Um mel, esses trechos de frases, e tudo isso dito e feito como se estivesse salpicado de papoula e sésamo. (PETRÔNIO, 2021, p. 15).

Em seu discurso, podemos observar o início de uma reflexão na narrativa acerca da temática acadêmico-secular, uma vez que o conhecimento parece ter se esvaído em nome de uma forma saliente, de uma aparência edificante, mas que é desprovida de um conteúdo significativo. Em razão de confirmar suas impressões, Encólpio continua tecendo seus comentários, como se verifica em

Aqueles que se nutrem de tais elementos, um bom saber não podem ter, da mesma forma como não podem cheirar bem os que moram numa cozinha. Não vos aborreçais se eu me permito dizer essas coisas, mas vós mesmos fostes os primeiros a pôr a eloquência a perder. É que, levando a cabo certos jogos de palavras com sonoridade fácil e frívola, fizestes com que o corpo da oração se enlanguescesse e entrasse em decadência. Os jovens ainda não eram contidos pelo exercício de declamação quando Sófocles ou Eurípides encontraram as palavras com que deveriam falar. Ainda não destruíra os talentos um desses professores alienados, quando Píndaro e os nove líricos se recusaram a cantar segundo os versos de Homero. E para não ficar só no testemunho dos poetas, advirto para o fato de que, com certeza, nem Platão nem Demóstenes dedicaram-se a esse tipo de exercício. Uma grandiosa e, como diria, impecável oração não vem toda borrada nem é inflexível, mas impõe-se por sua beleza natural. Não faz muito tempo, essa inflada e copiosa loquacidade migrou da Ásia para Atenas e, tal como estivesse sob a influência de um certo astro pestilento, tomou os jovens e encheu-lhes o ânimo nascente, destinado para grandes fins. E uma vez corrompida a regra, a eloquência paralisou-se e emudeceu. Em suma, depois disso, quem alcançou fama como a de um Tucídides ou a de um Hipérides? E ainda mais: não brilha sequer um poema de estilo sóbrio, mas não puderam alcançar a velhice todos os que de algum modo foram alentados por esse mesmo alimento. A pintura também não teve outro fim, depois que os egípcios ousaram reduzir a meras fórmulas uma arte tão grandiosa. (PETRÔNIO, 2021, p. 15-16).

Muito embora Agamêmnon realce o bom senso do rapaz, o professor sente-se incomodado com sua petulância e rouba-lhe o turno, como se nota em

– Jovem, como tens um discurso de sabor invulgar e, o que é raríssimo, amas o bom senso, não te esconderei os segredos da arte. Nesses exercícios os professores não são, de modo algum, passíveis de críticas, eles que necessariamente têm de parecer loucos entre os loucos. Na verdade, se não disserem o que os jovens aprovem, como diz Cícero, “serão abandonados, sós, nas escolas”. Assim como os adulares da comédia, quando partilham dos jantares dos ricos, não pensam em nada além daquilo que julgam ser bem agradável àqueles que os ouvem – e nada obteriam do que buscam se não preparassem essas armadilhas para os ouvidos –, assim é o professor de eloquência: a não ser que, como o pescador, coloque no anzol uma isca tal que saiba apetecer aos peixinhos, ele permanecerá no rochedo sem a esperança de uma presa. E qual é o problema? Os pais é que merecem repreensão, eles que não querem que seus filhos progridam sob severa disciplina. Em primeiro lugar, como sempre, abrem mão de suas esperanças em favor da ambição. Depois, em sua ânsia de ver os desejos realizados, lançam no fórum essas inclinações ainda imaturas, atribuindo aos jovens, desde recém-nascidos, uma eloquência que eles proclamam ser maior que tudo. Se os pais aceitassem que os estudos fossem se sucedendo gradativamente, de forma que os jovens formassem seus espíritos segundo os ensinamentos da filosofia, de forma que, à custa de um estilo rigoroso, extraíssem as palavras, de forma que eles ouvissem longamente aquilo que quisessem imitar, de forma que se convencessem de que nada há de magnífico no que agrada aos jovens, logo aquela grande oratória retomaria o peso de sua majestade. Agora as crianças brincam nas escolas; no fórum, os jovens zombam, e – a coisa mais indecente de todas – na velhice ninguém quer confessar que estudou à força quando criança. (PETRÔNIO, 2021, p. 16-17).

Diante dessas discussões, podemos perceber uma provável crítica de Petrónio, pois o conhecimento acadêmico-científico romano, representado sobretudo pela eloquência, mas também pela pintura e pela filosofia, parece fadado ao fracasso e segue sem expectativas de melhoras a médio e longo prazos. De certa maneira, Petrónio parece clamar por uma Roma idealizada e superior, bem distante daquela realidade concreta e decepcionante que ele observava em seu dia a dia. Embora vivesse na corte de Nero, ou em razão disso, Petrónio parece obstinado pelos tempos áureos, pela fartura econômica e pela plena expansão cultural e territorial do império romano. Ao lamentar a decadência na qual se encontrava Roma, o autor descreve uma crítica não somente social e política, mas também, e sobretudo, moral dos cidadãos de seu tempo.

Se, por um lado, Encólpio destaca a péssima formação oferecida pela instituição escolar, por outro lado, Agamêmnon ressalva os equívocos dos pais, embora ambos concordem que a geração atual se revela ignorante, superficial e arrogante.

Contudo, parece-nos que a problematização em torno do conhecimento não se restringe somente para aqueles considerados o *futuro da sociedade*, vislumbrando-se a possibilidade de que a

situação atual se tornaria ainda pior no futuro, mas também para os adultos em geral, evidenciando-se que o presente e o passado seguem em completa decadência.

6.4.4. O conhecimento cultural-secular

Depois de ter sido abandonado por Ascilto e Gitão, o lamurioso Encólpio decide passar alguns dias em uma cidade perto do litoral. Por lá, em um determinado momento, ele acaba indo parar dentro de uma pinacoteca, local onde ele conhece Eumolpo, a próxima personagem que comporá o triângulo principal do *Satíricon*, juntamente com Encólpio e Gitão, como se observa em

Acontece, porém, que, enquanto eu falava aos quatro ventos, entrou na pinacoteca um velho de cabelos brancos e de aparência atormentada. Adivinhava-se nele um ar de grandeza, não sei bem, mas pela maneira de se vestir ele não era exatamente elegante, a ponto de passar-se com facilidade por um desses homens da categoria dos intelectuais, desses que costumam odiar os ricos. Ele então parou ao meu lado. (PETRÔNIO, 2021, p. 102).

Em decorrência de mais uma fragmentação textual, não sabemos ao certo como se inicia essa relação, ainda que possamos verificar que Eumolpo logo se apresentará para Encólpio, embora não saibamos se ele teria sido convidado para agir dessa maneira ou não, como se lê em

– Eu sou poeta – ele disse –, e acho que não dos piores, se é que se pode confiar um pouco nas coroas, que, como acontece, também são dadas como prêmio aos medíocres. Mas, então, por que estou tão malvestido, você me pergunta. Por causa disso mesmo: o amor pelo talento nunca deu riqueza a ninguém. (PETRÔNIO, 2021, p. 102).

Com essa análise sobre Eumolpo, não podemos deixar de destacar que o *Satíricon* também é constituído a partir da inserção de poemas que promovem um hibridismo genérico muito significativo na produção ficcional da Antiguidade.

De acordo com Setaioli (2014), um total de trinta poemas teriam composto o romance petroniano integralmente. Ainda segundo o estudioso,

Os poemas transmitidos juntamente com a prosa pela tradição direta de Petrónio são, na verdade, uma parte integral do romance [...] e adquirem pleno significado e importância apenas em relação ao quadro da prosa em que aparecem. Por um lado, acenos literários e as ilusões frequentemente se interpenetram tanto no poema quanto na prosa circundante; e por outro lado, como veremos, vários dos poemas que podem ser atribuídos a Encólpio definem e demarcam um nível distinto daquele da narrativa

em prosa, mas inseparável dela, em que prosa e verso se alternam na expressão dos humores da personagem, conforme ela passa por suas múltiplas aventuras, ou do narrador, quando ele relata e relembra suas vicissitudes passadas mais tarde no tempo¹⁴⁵.

Ainda para o pesquisador, as conexões entre verso e a prosa estão presentes em vários momentos do romance, quase sempre na forma de paródia e profanação, sobretudo nos poemas ao estilo de Sótades; uma forma obscena e paródica da épica.

Além disso, para Connors (2005), os versos empregados no romance podem ser considerados como um elemento de representação linguística das posições sociais das personagens. Por vezes, esse uso é feito de maneira trivial, como na declamação de Quartila. Por outras vezes, é uma expressão linguística bem marcada, evidenciando a falta de uma educação sistematizada, como ocorre com Trimalquião, cujos poemas são definitivamente de uma personagem que não faz parte da elite cultural daquele meio social. “No caso de Encólpio, os epigramas nítidos e eficientes que ele produz como um adorno espirituoso para sua narrativa são um elemento que representa de forma realista sua educação literária e sua posição social de nascimento livre”¹⁴⁶ (CONNORS, 2005, p. 60).

Continuando com suas elucubrações, Eumolpo sugere uma opinião acerca da arte e seu estado de miséria, tanto em verso, como se verifica em

Quem confia no oceano colhe grandes proveitos.
Quem busca as batalhas e os acampamentos militares
cobre-se de ouro.
O vil adulator dorme bêbado em púrpura bordada,
e quem procura mulheres casadas
tem seu erro transformado em recompensa.
Somente a eloquência passa frio sob panos rotos
e, com seu pobre discurso, invoca as artes abandonadas. (PETRÔNIO, 2021, p. 102).

quanto em prosa, como se nota em

Não resta dúvida, é assim mesmo: se alguém que é inimigo de todos os vícios teima em caminhar corretamente na vida, a primeira coisa que obtém é o ódio, por causa da disparidade de hábitos. Quem, afinal, pode aprovar princípios opostos aos seus? Depois, aqueles que se preocupam apenas em acumular riquezas não querem que ninguém julgue que existam coisas melhores do que aquilo que eles próprios

¹⁴⁵ *The poems transmitted together with the prose by Petronius' direct tradition are in fact an integral part of the novel [...] and acquire full meaning and import only in relationship to the prose frame in which they appear. On the one hand, literary nods and allusions often interpenetrate both the poem and the surrounding prose; and on the other, as we shall see, several of the poems that can be attributed to Encolpius define and demarcate a level distinct from that of the prose narrative, but inseparable from it, in that prose and verse alternate in expressing the moods of the character, as he goes through his multifarious adventures, or of the narrator, as he reports and recalls his past vicissitudes later in time.*

¹⁴⁶ *In the case of Encolpius, the crisp and capable epigrams he produces as a witty adornment to his narrative are one element of realistically representing his literary education and his freeborn social position.*

possuem. Assim, atiram-se da maneira que podem contra os amantes da literatura, para mostrar que também estes se submetem ao dinheiro. [...] Não sei como, mas a irmã de um grande talento é a pobreza. (PETRÔNIO, 2021, p. 103).

Impressionado pelas palavras de Eumolpo, Encólpio procura confirmar se aquele pode lhe revelar um motivo nobre, qual seja, o fracasso daquela sociedade em específico, como se lê em

Fiquei animado com essas palavras e pus-me a conversar com aquele homem, que se mostrava muito entendido. Consultei-o a respeito de quando aqueles quadros haviam sido pintados e de uns outros assuntos pouco claros para mim. Ao mesmo tempo, tratei de tirar dele a causa da decadência de nossos dias, numa época em que as belas-artes pereciam, entre as quais a pintura, que não havia deixado o menor vestígio. (PETRÔNIO, 2021, p. 106).

De fato, segundo Hofmann (2014), no longo poema sobre A Guerra Civil, inspirado em Lucano, Eumolpo declama a perda de valores dos romanos, a podridão do povo e do senado, que já dominava o mundo, mas continuava a realizar mais guerras a fim de conquistar novos territórios.

Se Eumolpo já demonstra gostar de compartilhar suas opiniões e seus poemas quando não é solicitado, essa oportunidade oferecida pelo protagonista possibilitou-lhe um discurso ainda mais crítico, como se verifica em

– Foi a cobiça do dinheiro que provocou essas mudanças. Nos tempos antigos, quando a virtude pela virtude ainda agradava, vigoravam as artes liberais, e a maior emulação entre os homens era a de desvendar o que seria proveitoso para a posteridade. Assim, Demócrito extraiu o sumo de todas as plantas e, para demonstrar a propriedade dos minerais e das ervas, gastou a vida inteira em experiências. Eudoxo certamente envelheceu no topo das mais altas montanhas para estudar o movimento dos astros e do céu, e Crisipo, a fim de se preparar para a pesquisa, dopou-se três vezes com heléboro. Contudo, voltando às artes plásticas, Lisipo morreu de fome, obcecado pelas linhas de uma única estátua, e Mirão não encontrou um sucessor, ele que praticamente fizera em bronze almas de homens e de animais. Mergulhados em vinho e mulheres, porém, nós nem sequer ousamos conhecer artes já estabelecidas, mas, detratores das coisas dos antigos, apenas aprendemos e ensinamos vícios. Onde está a dialética? Onde a astronomia? Onde o caminho cultíssimo da sabedoria? Quem foi alguma vez a um templo e fez promessa para alcançar a eloquência? Quem fez promessa para atingir a fonte da filosofia? Não se pede sequer boa saúde, física ou mental, mas antes mesmo de tocar o limiar do Capitólio um promete uma oferenda se enterrar um parente rico; outro, se cavar um tesouro; outro, se até o fim da vida acumular trinta milhões de sestércios. É comum o próprio Senado, condutor do bem e da justiça, prometer mil libras de ouro ao Capitólio. E para tornar patente a todos a cobiça por dinheiro, é justamente por meio do dinheiro que faz súplicas a Júpiter. Portanto, não é de admirar que a pintura esteja em crise, quando todos, deuses e homens, julgam uma barra de ouro mais bela que qualquer obra de Apeles e Fídias, esses gregos fora do comum. (PETRÔNIO, 2021, p. 106-107).

Diante daquele primeiro longo discurso do poeta, podemos evidenciar alguns pontos referentes à problematização acerca do conhecimento cultural-secular. Em suas análises, Eumolpo compara o prestígio do lirismo ao da mediocridade, refletindo como o talento não produz riqueza, mas, pelo contrário, é o fator predominante para o estabelecimento da pobreza. Ademais, ele testemunha acerca da imoralidade que parece se perpetuar pelas sociedades, essas mesmas que consideram o valor material infinitamente superior ao valor cultural, isto é, possuir o dinheiro é mais valioso e precioso do que fruir a arte.

Já em seu segundo rompante argumentativo, Eumolpo é categórico: a miséria social e cultural é manifesta pela ganância financeira, pelo acúmulo de bens e pela exploração humana — em um aparente movimento do autor Petrônio que parece rejeitar a norma político-social vigente de seu tempo. Nesse sentido, o poeta não só vai buscar em um passado glorioso a fórmula que falta para reverter o fiasco da sociedade, qual seja, a valorização do conhecimento em sua vertente cultural-secular, mas também vai culpabilizar os fatores responsáveis por desvirtuar os seres humanos, quais sejam, o vício e a luxúria.

Embora certamente Eumolpo foi constituído por meio de traços irônicos e como uma crítica social contra a ignorância do autodidata, o artista não deixa de ser uma representação da maneira como parte da sociedade via a cultura.

De acordo com Murgatroyd (2013, p. 253),

Eumolpo quase pode garantir a si mesmo essa recepção toda vez que ele recita poesia em um espaço público. No entanto, em vez de aprender a lição de evitar apresentações públicas, o poeta a busca em todas as oportunidades, vendo a reação violenta como uma confirmação de sua genialidade (*plausus ingenii*). Os ataques, tanto paródicos como físicos, são sinais seguros de que ele é um bom poeta — alguém que não cativa o gosto do público¹⁴⁷.

Ainda segundo Dinter (2013), o período neroniano foi bastante profícuo para as artes e a literatura em razão da paixão e do interesse de Nero pelo bom gosto estético — Sigrid Mratschek (2013)¹⁴⁸ ainda salienta que Nero promoveu o surgimento de diversos festivais de influência grega no intuito de estreitar laços entre o *princeps* e o povo —, embora esse ambiente efervescente, e consequentemente os autores do período, não tenham sobrevivido após o final de seu reinado.

¹⁴⁷ *Eumolpus can almost guarantee himself this reception whenever he recites poetry in a public space. Yet rather than learning the lesson of avoiding public performance, the poet seeks it out at every opportunity, viewing the violent reaction as a confirmation of his genius (plausus ingenii). The attacks, both parodic and physical, are sure signs that he is a good poet — someone who does not pander to public tastes.*

¹⁴⁸ *Nero the Imperial Misfit: Philhellenism in a Rich Man's World.*

De fato, uma das personagens mais famigeradas e emblemáticas do *Satíricon* (Trimalquião) é caracterizada justamente como um indivíduo, por um lado, extremamente rico, e, por outro lado, absurdamente ignorante. Por meio dele simbolicamente se revela o desprezo e a falta de interesse pelo conhecimento que demonstra parte das classes dominantes e dos poderosos.

Durante o ostensivo banquete oferecido por Trimalquião, um de seus convivas descreve parte do valioso patrimônio desse anfitrião para Encólpio, como se observa em

E o Trimalquião, então? O mesmo tanto que os milhafres podem voar é o quanto ele tem de terras! Dinheiro e mais dinheiro! Tem mais prata na guarita do porteiro dele do que qualquer um tem no patrimônio. E os escravos então – barbaridade! – por Hércules, calculo que nem a décima parte deles conheça o patrão. Enfim, pode juntar debaixo de uma folha de arruda quantos desses babacas ele quiser. E não vá pensar que ele compra alguma coisa. Tudo nasce nos seus domínios: lã, limões, pimenta. Leite de galinha, se você procurar, vai encontrar. Em suma, suas propriedades não produzem lã de muito boa qualidade; comprou então carneiros de Tarento e os cruzou com seu rebanho. Para produzir mel ático em seus domínios, mandou trazer abelhas de Atenas; nesse meio-tempo, as abelhas que haviam nascido em sua propriedade ficaram melhorzinhas, graças às gregas. Olhe que ainda esses dias ele escreveu para que lhe enviassem da Índia sementes de cogumelos. E é bem verdade que ele não tem sequer uma mula que não tenha nascido de um onagro. (PETRÔNIO, 2021, p. 48).

Contudo, Trimalquião mostra-se carente de conhecimento, seja ele acadêmico ou cultural. Segundo Aquati (1997), a personagem confunde-se com conceitos aritméticos básicos, não tem compreensão de aspectos geográficos caros aos romanos, não entende de mitologia, outra ciência essencial para a sociedade, equivoca-se ao falar da produção de vinhos, não entende fatos narrativos manifestos na grande obra clássica primordial para os cidadãos instruídos e politizados, a *Odisseia*, de Homero, pratica inadequações na linguagem, misturando registros formais e informais, dentre outros exemplos.

Entretanto, é evidente que a discussão da desvalorização do conhecimento, seja acadêmico-secular ou seja cultural-secular, não é planificada, como tudo o mais não é no *Satíricon*, mas, pelo contrário, está aberta a múltiplas interpretações. Por um lado, Petrónio critica a desvalorização cultural de seus contemporâneos, que buscam se enriquecer com moedas, mas não com ideias, não só desprezando a arte, mas também atacando o seu artesanato, como se nota em

Quem passava pelos pórticos atirou pedras em Eumolpo enquanto ele recitava. Mas ele, que já conhecia a homenagem ao seu talento, cobriu a cabeça e fugiu do templo. Eu, de minha parte, receei que ele me chamasse de poeta. Assim, fugindo atrás dele, cheguei ao litoral [...] (PETRÔNIO, 2021, p. 110).

Por outro lado, o autor coloca um dos trechos mais críticos socialmente e sensíveis culturalmente do romance na boca justamente de uma das personagens que se coloca como poeta e culto para dominar o outro ou tirar vantagens dele, seja de maneira corrupta, como se nota em

Eumolpo, que não era nenhum tolo, concentrou-se na novidade da situação e confessou que aquela forma de enriquecimento não o desagradava. Como os poetas têm fama de inconsequentes, eu pensava que o velho estava brincando. Então ele disse: – Ah, se eu tivesse um cenário com mais recursos, isto é, um figurino de gente, um aparato mais apropriado, que desse crédito à encenação! Por Hércules, não perderia essa oportunidade, mas, ao contrário, sem demora eu os tornaria muito ricos. (PETRÔNIO, 2021, p. 146-147).

seja de maneira promíscua, como se observa em

– Certa vez, estive na Ásia a serviço de um questor. Alojei-me em Pérgamo. Lá eu me arrumei muito bem: a casa em que morei era confortável, e o filho do dono, então, era uma beleza fora de série. Logo pensei numa maneira de me tornar namorado dele sem levantar as suspeitas do pai. Então, durante o jantar, todas as vezes que se mencionava algo a respeito de casos com rapazes bonitos, eu me inflamava de uma forma tão veemente, eu me negava a violentar meus ouvidos com palavras obscenas, mostrando uma tristeza tão profunda que principalmente a mãe do moço via-me como se fosse eu um dos antigos filósofos. Logo, a fim de que nenhum sedutor se infiltrasse em casa, eu já havia passado a levar o adolescente ao ginásio, a organizar os estudos dele, a ensiná-lo e orientá-lo. [...] Por acaso, certa vez nos deitamos no triclinio, porque as festividades daquele dia haviam reduzido a aula e as brincadeiras mais fortes nos deram preguiça de nos recolhermos. Foi quando, perto da meia-noite, percebi que o menino ainda estava acordado. Então, murmurando bem baixinho, fiz uma promessa: – Ó Senhora Vênus – disse eu –, se eu beijar este menino sem que ele perceba, amanhã eu lhe darei um casal de pombos. Bastou ouvir o preço dos meus desejos, o menino começou a roncar. Então, aproximei-me do manhoso e o enchi de beijos. (PETRÔNIO, 2021, p. 103-104).

Ademais, o próprio Encólpio, que antes parecia interessado em conhecer melhor o mundo a sua volta, ameaça agredir o poeta, pois o protagonista irrita-se com a prolixidade, e o tom de quem fala como se estivesse em uma posição acima e melhor do que o restante da humanidade, de Eumolpo, que, por sua vez, responde que está acostumado em receber esse tipo de tratamento dos transeuntes, como se verifica em

– Mas o que é que você quer com essa doença? Em menos de duas horas comigo, e você falou mais como poeta do que como gente. Assim, não me admira que o povo te persiga a pedradas. Eu também vou encher meus bolsos de pedras, para te tirar sangue da testa todas as vezes que você começar a ficar saliente. Ele virou-se e falou: – Ó meu jovem, não é hoje a primeira vez que isso acontece. Na verdade, sempre que entro num teatro para recitar algo, o público me recebe desse jeito. Em todo caso, para não ter motivo de briga também com você, o dia inteiro vou me privar desse alimento. (PETRÔNIO, 2021, p. 110).

Em certo sentido, parece-nos que Petrônio também critica, por meio da ironia, cidadãos como Eumolpo, que entendem a gravidade da situação da sociedade e reconhecem os meios pelos quais ela poderia ser recuperada, mas preferem ativamente, ou se deixam passivamente, fazer parte do problema posto, mas não buscam essencialmente uma solução e ação para esse caos social.

6.4.5. O conhecimento acadêmico-cultural-secular

Por fim, no terceiro e último espaço percorrido por Encólpio¹⁴⁹ e seus cúmplices, há a indicação de Crotona, uma cidade onde a manifestação do conhecimento acadêmico-cultural-secular é nula, ou seja, não por acaso, Encólpio, Gitão e Eumolpo parecem se dar muito bem nessa cidade, e a presença da ignorância, ambição e corrupção alastram-se diariamente, como se verifica em

– Ó, meus caros forasteiros, se vocês são negociantes, mudem de plano e arrumem outro meio de vida. Contudo, se são homens de fina distinção e sustentam indefinidamente uma mentira, estão correndo direto para o lucro. Pois nesta cidade não se festejam as atividades literárias, a eloquência aqui não tem espaço, a sobriedade e os bons costumes, por falta de estima, não chegam a dar frutos. Ao contrário: quantos homens vejam nesta cidade, saibam vocês que estão divididos em dois grupos: ou caçam, ou são caçados, eis a verdade. Nesta cidade, ninguém tem filhos, pois qualquer um que tiver seus próprios herdeiros não é convidado nem para os banquetes nem para os espetáculos; longe disso, é cercado de todas as antipatias. Esse passa a figurar entre os mal-afamados. Mas os que não se casaram, nem têm parentes próximos, esses chegam aos postos mais altos, isto é, são os únicos preparados para a guerra, os mais corajosos, e são tidos até mesmo como íntegros. Vocês vão entrar numa cidade semelhante a campos pestilentos nos quais não existe mais nada além de cadáveres que são dilacerados, ou corvos que os dilaceram. (PETRÔNIO, 2021, p. 146-147).

Em certo sentido, a crítica de Petrônio sobre a falta de conhecimento, ou sua recusa e depreciação, parece se desenrolar em uma crescente na narrativa, pois, se antes ela era percebida por determinadas personagens letradas, como Encólpio e sobretudo Eumolpo, dessa vez um agricultor, possivelmente de origem humilde, sem formação acadêmica e conhecimento cultural clássico, reconhece o estado de miséria acadêmico-cultural-secular de toda uma cidade, como se verifica em

Estávamos tão perdidos que não sabíamos que cidade era aquela, até que recebemos de um agricultor – um capataz ali das proximidades – a informação de que se tratava

¹⁴⁹ Vale ressaltar que Encólpio, embora compreendido como um provável proto-herói picaresco, movimenta-se pelos territórios da península itálica motivado mais pelo desejo e interesse sexual do que por uma possível necessidade de obter mantimentos para sobreviver.

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 homens habitava aquele solo insigne, ou que tipo principal de negócios exerciam depois que escassearam os recursos em decorrência de guerras frequentes. (PETRÔNIO, 2021, p. 146).

A partir dos comentários do agricultor, Eumolpo tem a ideia de disseminar ainda mais a ignorância na cidade, travestindo seu largo conhecimento cultural de ampla reserva financeira, como se verifica em

Eumolpo, que não era nenhum tolo, concentrou-se na novidade da situação e confessou que aquela forma de enriquecimento não o desagradava. Como os poetas têm fama de inconsequentes, eu pensava que o velho estava brincando. Então ele disse: – Ah, se eu tivesse um cenário com mais recursos, isto é, um figurino de gente, um aparato mais apropriado, que desse crédito à encenação! Por Hércules, não perderia essa oportunidade, mas, ao contrário, sem demora eu os tornaria muito ricos. (PETRÔNIO, 2021, p. 147).

Não deixa de ser irônico ser justamente o pretenso culto e orgulhoso Eumolpo que sugira uma farsa que engana todos os habitantes de Crotona. O artista sempre recusado, apedrejado por onde passasse declamando seus poemas, passa a ser aceito e apreciado por meio de um simulacro social organizado pela personagem.

De fato, se o desconhecimento, em todas as suas vertentes, agrava-se no *Satíricon*, esse estado simbólico de putrefação da sociedade parece ser somente mitigado por meio da ingestão orgânica de um cadáver, ou seja, é por meio de um canibalismo invertido que essas pessoas consomem figurativamente o conhecimento.

Muito embora Eumolpo seja corrupto, lascivo, assediador e interesseiro, ele é uma das personagens que aparentemente mais detém conhecimento no *Satíricon*, ao menos em sua vertente acadêmico-cultural-secular. E mais do que exatamente inteligente, ele é astuto — velhaco mesmo —, de maneira que esse poeta é o responsável por uma das transgressões violentas mais cruéis no romance por meio da manipulação da sociedade de Crotona para que eles literalmente o comessem.

Em um trecho marcado por lacunas textuais, não temos certeza do motivo pelo qual o poeta se oferece como um alimento a ser digerido, sobretudo porque, em um trecho imediatamente anterior, parece que Eumolpo começava a ser cobrado e a ser perseguido pelos caçadores de fortuna da cidade, como se nota em

– Aquele navio da África, com teu dinheiro e a escravaria, como havia você prometido, não chega. Os caçadores de herança já estão quebrados e reduziram a liberalidade. Assim, ou eu estou enganado, ou a nossa sorte está querendo se arrepender. [...] “– Todos os que em meu testamento têm algum direito, à exceção

de meus libertos, receberão o que leguei com a seguinte condição: se dividirem meu corpo em pedaços e o comerem diante do povo”. (PETRÔNIO, 2021, p. 193).

De todo modo, se a prática do canibalismo pode ser justificada no interior de um contexto sociocultural específico (GIRARD, 2008), ela certamente se desfigura por completo quando descolada de um movimento sacro-religioso. E essa é a tortura excruciante selecionada e imposta pelo culto poeta por meio de um canibalismo invertido, cuja vítima não é o morto, mas os que o comeram.

Nossa hipótese se configura a partir da própria fala do poeta, que sugere uma oposição entre o espírito — interpretado por nós como sua essência, o seu conhecimento que deveria ter sido valorizado — e o corpo — sua materialidade sempre recusada —, como se lê em “– Por isso, advirto meus amigos para que não se recusem àquilo que disponho, mas que, com a mesma vontade com que maldisseram meu espírito, consumam o meu corpo” (PETRÔNIO, 2021, p. 194). Além do mais, o poeta faz uma menção à tradição de se viver pelo corpo de seus conhecidos, como se verifica em “– Junto a certos povos sabemos conservar-se até hoje o preceito de que os defuntos sejam consumidos por seus familiares, e isso vai a tal ponto que frequentemente se censuram os doentes por estragarem sua própria carne” (PETRÔNIO, 2021, p. 193-194).

Se, no plano concreto da narrativa, Eumolpo sempre foi espezinhado e recusado por todos à sua volta, no plano simbólico da temática, temos a impressão de que ele encontrou um meio para, enfim, ser aceito e reverberar seu conhecimento, de maneira figurativa evidentemente, no interior de todos aqueles que o consumiram literalmente por pedaços, devorando-o, como se observa em

A imensa fama da fortuna de Eumolpo cegava os olhos e as almas daqueles infelizes. [...] Górgias estava pronto a sujeitar-se. [...] – Não tenho nada que temer com a relutância do teu estômago. Ele seguirá as tuas ordens se você lhe prometer, pelo fastio de uma única hora, a compensação de muitos bens. Cerre um pouco os olhos e pense que não está comendo vísceras humanas, mas dez milhões de sestércios. E além de tudo, encontraremos alguns temperos para mudar o sabor dele. É que, na verdade, nenhuma carne agrada só por si, mas por uma certa arte ela se transforma e se amolda a um estômago nauseado. Porque se você quer também comprovar essa ideia por meio de exemplos, os saguntinos, oprimidos por Aníbal, comeram carne humana, e não tinham uma herança em vista. Enfrentando fome extrema, os petelinos fizeram o mesmo, e coisa alguma buscavam nessa comilança, a não ser não morrer de fome. Tendo Numância sido capturada por Cipião, encontraram-se mães que mantinham no colo os corpos semidevorados dos próprios filhos. (PETRÔNIO, 2021, p. 194).

Se para Girard (2008, p. 319), desde as comunidades primitivas os mortos sempre tiveram que ser isolados dos vivos, como se verifica em

A morte é a pior violência que se pode sofrer; é portanto extremamente maléfica. Com a morte, a violência contagiosa penetra na comunidade e os vivos devem proteger-se. Eles isolam o morto, tomam precauções de todos os tipos e sobretudo praticam ritos fúnebres, análogos a todos os outros ritos, visando à purificação e à expulsão da violência maléfica.

Petrônio, sabiamente, polui os corpos daqueles habitantes que tiveram contato direto com o defunto Eumolpo, como se o único antídoto para aqueles mortos em vida fosse a cultura morta representada pelo poeta.

Muito embora possa parecer que a crítica do autor resvale por meio de uma consideração relativamente comum, a posição apreciativa de Petrônio sobre parte da sociedade romana não deixa de ser menos verdadeira. Não há uma solução evidente para o profundo estado de decadência da comunidade romana em razão de sua falta de interesse pelo conhecimento, a não ser se ela decidir se reconstruir a partir do zero. A escolha canibal drástica e trágica de Petrônio evidencia esse direcionamento conclusivo, evidenciando como a discussão sobre a relevância do conhecimento encerra as partes remanescentes do *Satíricon*.

6.4.6. O conhecimento deífico-sagrado

Diante desse mundo invertido simbolicamente e sem solução aparente, não nos parece improvável a busca do conhecimento por Encólpio, afinal não somente essa é uma temática cara à própria narrativa em si, mas também o protagonista parece se interessar por uma realidade melhor ou compreender o motivo de tamanha decadência social em variados momentos do romance.

Ao caminhar pelos ermos da *Graeca urbs*, Encólpio parece ter sido atraído pelo movimento e pelos sons produzidos durante um ritual e, provavelmente, teria convencido seu amante Ascilto a invadir aquele local sagrado com ele. Embora não saibamos o que de fato os rapazes fizeram enquanto estavam por lá, somos informados de que esses amantes agrediram o deus Priapo, pois a sacerdotisa Quartila menciona verbalmente que eles tiveram acesso, sem consentimento ou autorização, a um conhecimento deífico-sagrado, como se lê em

– Mas que ousadia é essa? É extraordinário como vocês são velhacos! Onde aprenderam? Pelo amor dos deuses! Estou com pena de vocês: ninguém jamais assistiu impunemente àquilo que não lhe era permitido. Além disso, a nossa terra está tão atulhada com a abundância de divindades que é mais fácil encontrar um deus do que um homem. E não vão pensar que eu tenha vindo aqui por vingança: espantame mais a idade de vocês que a ofensa contra mim cometida. Por imprudência – é o que estou achando até agora – vocês cometeram um crime sem perdão. Eu mesma,

naquela mesma noite em que fui ultrajada, tive uns calafrios tão maléficos que temi até um acesso de febre terça. Por isso, procurei o remédio no sono: recebi a recomendação de procurar vocês e aliviar o acesso da doença por meio de um pequeno cuidado que me foi revelado. Mas eu não me preocupo tanto com o remédio. Uma dor maior está partindo o meu coração, é verdade. Tanto que chego a pensar em morrer: será que vocês, levados pelo ardor típico da idade, não vão divulgar o que viram na ermida de Priapo e espalhar para o ovo os desígnios dos deuses? Olhem, eu estou aos seus pés, lhes estendendo as minhas mãos suplicantes, e peço e imploro que não façam troças e brincadeiras de nossas cerimônias noturnas, e não tragam à luz segredos de tantos anos, que nem mil homens conhecem. (PETRÔNIO, 2021, p. 29).

À medida em que Quartila se desespera gradativamente, começamos a vislumbrar o quanto aquele ato transgressivo parece ter sido particularmente violento. Diante de uma situação arriscada e embaraçosa, Encólpio promete a Quartila que não divulgaria o conhecimento deífico-sagrado, deixando-a mais calma e contente, conforme se lê em

Depois desses insistentes pedidos, ela deitou lágrimas novamente e, soltando grandes gemidos, desabou toda abalada sobre meu colchão, no qual ocultou seu peito e sua face. Meio confuso pela piedade e pelo medo ao mesmo tempo, mandei-a ficar tranquila e que estivesse segura de tudo quanto pedia. Eu não divulgaria os seus segredos sagrados. Além disso, se o deus lhe revelasse algum remédio para a terça, nós ajudaríamos a divina providência, mesmo correndo riscos. Mais risonha depois dessa promessa, a mulher beijou-me com vivo ardor e, impelida das lágrimas para o riso, lentamente passou a mão em meus longos cabelos, que caíam até a orelha: (PETRÔNIO, 2021, p. 29-30).

Muito embora o conhecimento seja essencial e talvez a principal solução para aquele mundo sombrio, violento e desajustado desse romance, Petrónio paradoxalmente revela que seu acesso, quando não é consentido, também se revela destruidor e desagregador. Não basta somente compreender que uma situação social está devastada, como compreendia Eumolpo, se a busca pelo conhecimento se evidencia pela ambição particular, pois seu contato não somente não favorecerá a sociedade, mas também será o motivo de perdição pessoal, como ocorre com Encólpio.

Em primeiro lugar, o protagonista do *Satíricon* não é um tipo de Prometeu humanizado que pretende acessar o conhecimento a fim de compartilhá-lo com a humanidade, mas, pelo contrário, Encólpio decide profanar o rito de modo que ele detivesse o conhecimento para si.

Se, por um lado, entendemos que Priapo se reconhece em Encólpio, pois este seria a versão mortal e rebaixada daquele — diante das características que os assemelham e aproximam, quais sejam, **(i)** habilidade virtuosa, **(ii)** beleza primorosa, **(iii)** orientação sexual, **(iv)** aspecto andrógino e **(v)** agressividade excessiva e constante —, por outro lado, Encólpio parece ter a compreensão dessa

semelhança e, em razão disso, busca o elemento que o afasta e o coloca em posição inferior e subalterna à divindade.

Ora, se Ascilto não tem meios nem aparente interesse, Encólpio tem meios e ambição de se tornar uma versão mortal apropriada do deus Priapo, pois figurativamente ele já se apresenta assim. Enquanto Quartila tem receio de que o jovem divulgue os conhecimentos vislumbrados, nós sugerimos que Encólpio tem a intenção de assumir a posição da divindade, que busca retardar a intenção do protagonista aplicando-lhe uma punição justamente no elemento que permitiria a ascensão retumbante do mortal, qual seja, em seu pungente falo.

Se nossas conjecturas estiverem corretas, nossa hipótese científica se fecha de maneira plena, pois entendemos Priapo e Encólpio como partes distintas de uma mesma integralidade existencial, que se assemelham e se distanciam enquanto versões da divindade e da mortalidade de um *phallus unicus*.

6.5. *Phallus unicus*: o reencontro final

A violência de Encólpio exacerba-se porque ele decidiu colher o fruto do conhecimento por meio de um assalto duplo a Priapo, tanto porque a divindade era a guardiã do território invadido quanto porque a divindade era justamente o ser superior que teve o conhecimento usurpado.

Dessa maneira, destacamos que a fortuna crítica petroniana defende um eventual retorno de Encólpio ao culto de Priapo, que provavelmente ocorreria na cidade natal do deus, em Lâmpsaco. No capítulo imediatamente anterior ao canibalismo proposto por Eumolpo, somos informados de que Encólpio, aparentemente, teve sua impotência curada, por meio do auxílio de uma divindade, assim como Júpiter socorrera Psiquê em *O asno de ouro*, conforme se verifica em

– Maiores são os deuses, que me devolveram integralmente. Ah, foi Mercúrio. Ele, que costuma levar e trazer as almas, devolveu-me por sua bondade aquilo que uma colérica mão havia cortado, para que você saiba que eu fui mais agraciado que Protesilau ou qualquer outro dos antigos. Tendo falado isso, ergui a roupa, e me deixei examinar todo por Eumolpo. Mas ele primeiro se assustou, depois, para não haver dúvidas, apalpou com ambas as mãos a dádiva dos deuses. (PETRÔNIO, 2021, p. 192).

Não há como verificarmos se a sugestão de cura mencionada por Encólpio está adequada ou mesmo se ela será duradoura ou não. Tampouco sabemos se o protagonista voltará a sofrer novas ocorrências de sua incômoda disfunção sexual. Do provável futuro encontro entre Encólpio e Priapo,

uma de duas possibilidades mais nos parece prováveis; ou protagonista, uma vez mais, solicitará perdão e auxílio da divindade, a fim de retomar definitivamente a forma pungente de seu órgão sexual; ou Encólpio partirá para um embate final contra a divindade, buscando ser o único indivíduo, mortal ou divino, a possuir a coroa do rei falo; ou sendo oficialmente sua versão na e entre a humanidade.

Em sua ambição pessoal e armado de um falo excepcional, Encólpio parece partir em guerra, representando a ousadia e ganância característicos do ser humano, na busca daquilo que não lhe pertence, mas que ele inveja e o corrompe. Como um fruto precioso, o conhecimento não pode ser violado ou colhido antes do tempo permitido, pois pode provocar maus resultados para quem o consome. Em um mundo sem a valorização do conhecimento, a violência propaga-se em guerras, confrontos, armas e tiros.

Se Encólpio foi movido pelo desejo, que tem em si um cerne sempre violento, de obter o conhecimento sagrado da divindade a fim de destroná-la e ocupar em absoluto sua posição no plano terrestre, não podemos nos esquecer de que a sexualidade aflorada do protagonista integra aquele interesse ambicioso. Não por acaso, como cita Girard (2008, p. 49), “a sexualidade faz parte do conjunto de forças que dominam o homem com uma facilidade ainda mais soberana pelo fato de que ele pretende dominá-las”.

Além do mais, podemos destacar que

As formas mais extremas da violência não poderiam ser diretamente sexuais, exatamente por serem coletivas. A multidão pode muito bem exercer uma única violência, desmesuradamente amplificada, já que todas as violências individuais podem ser somadas. Mas não existe, ao contrário, sexualidade verdadeiramente coletiva. Esta única razão bastaria para explicar por que uma interpretação do sagrado baseada na sexualidade sempre elimina ou minimiza o essencial da violência, ao passo que uma interpretação fundada na violência concederá sem dificuldade alguma ao sexual o lugar considerável que ele ocupa em qualquer pensamento religioso primitivo. Seria tentador acreditar que a violência é impura por relacionar-se com a sexualidade. Mas apenas a proposição inversa mostra-se eficaz no plano das leituras concretas. A sexualidade é impura por relacionar-se com a violência. (GIRARD, 2008, p. 49).

Ou seja, podemos compreender que os atos de Encólpio, antes mesmo de serem efetuados, já estavam imbuídos da violência, tanto no desejo quanto no interesse sexual preexistente.

O protagonista do *Satíricon* invade um território alheio, sagrado e puro, forçando sua permanência em ambiente no qual ele não fora convidado, violando deliberadamente o desejo do outro e penetrando em seus conhecimentos, tornando aquele espaço profano e impuro.

Os paradoxos dessa situação se avolumam intensamente, pois Encólpio agride o deus máximo da defesa e guarnição dos jardins romanos, ele viola simbolicamente o violador sexual e espiritual

concretizados na imagem fálica do deus Priapo, o protagonista burla a divindade e seu ritual sagrado para conhecer mais sobre seu sexo por meio de uma sexualidade em si, que já se constrói pela violência, como se observa em

A estreita relação entre sexualidade e violência, herança comum de todas as religiões, apoia-se em um conjunto bastante impressionante de convergências. A sexualidade alia-se frequentemente à violência, seja em suas manifestações imediatas — raptos, violação, defloração, sadismo — seja em suas mais longínquas consequências. Ela causa diversas doenças, reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo. Até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e as outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência; quando se escapa deste quadro — nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto — esta violência e a impureza dela resultante tornam-se extremas. A sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem, mesmo nas mais harmoniosas comunidades. (GIRARD, 2008, p. 50).

Não podemos nos esquecer de que é o falo mágico e potente de Priapo que Encólpio persegue e quer dominar lá nos trechos perdidos do romance, pois é armado com ele que o protagonista dominará o mundo à sua volta. Com o deus saqueado e tombado, Encólpio tinha planos de assumir o papel principal antes pertencente a seu duplo superior e deífico. Em um ato potencialmente desesperado e impensável, Encólpio é dominado por aquilo que o edifica e corrompe, sua beleza primorosa, explodindo em violência ou desejo sexual, pois esse é um fato presente na própria condição humana. Nesse sentido, Girard (2008, p. 51) aponta que

Recusando admitir a associação, no entanto tão pouco problemática, que há milênios os homens sempre reconheceram entre a sexualidade e a violência, os modernos tentam provar sua ‘largueza de espírito’; esta é uma fonte de desconhecimento que deveria ser levada em conta. Assim como a violência, o desejo sexual tende a deslocar-se para objetos substitutivos quando o objeto que o atrai permanece inacessível, acolhendo de bom grado qualquer tipo de substituição. Assim como a violência, o desejo sexual assemelha-se a uma energia que se acumula e que acaba por causar mil transtornos se for contida por um tempo demasiadamente longo. Por outro lado, deve-se observar que o deslizamento da violência para a sexualidade e da sexualidade para a violência ocorre com muita facilidade, tanto em um sentido quanto em outro, mesmo nas pessoas mais ‘normais’, e sem que seja preciso invocar a menor ‘perversão’. A sexualidade contrariada conduz à violência. As brigas de amantes, ao contrário, terminam em abraços. Recentes pesquisas científicas confirmam em muitos aspectos o ponto de vista dos primitivos. A excitação sexual e a violência anunciam-se um pouco da mesma forma. A maior parte das reações corporais mensuráveis são as mesmas em ambos os casos.

Em seu desejo violento, ou violência voluptuosa, parece-nos que Encólpio quis estender a mão em direção ao templo de Priapo para tocar a si mesmo, pois ele vê parte de si na divindade e

vice-versa. Se pensarmos nas características narcisistas e prepotentes do protagonista, não nos parece um absurdo reconhecer que Encólpio se via como um ser superior, embora os acontecimentos da realidade o destruíssem, simbólica e concretamente, todos os dias. Na tentativa de alcançar seu gozo eterno por meio da fricção ao falo sagrado, Encólpio falseia ao tocar em Priapo, que não gosta da invasão de seu reflexo rebaixado e limitado e o agride ferozmente, como já mencionado e estudado neste trabalho.

De modo geral, a violência e o sagrado se confundem e se misturam desde o princípio dos tempos, tanto etimologicamente¹⁵⁰ quanto semanticamente. Nesse sentido, Girard (2008, p. 322-323) aponta que

De um lado, esta palavra qualifica todas as transgressões reais, todas as práticas sexuais proibidas e mesmo lícitas, todas as formas de violência e de brutalidade, as coisas sujas, a podridão, qualquer forma monstruosa, assim como a disputa entre próximos, os rancores, a inveja, os ciúmes... e, de outro, qualifica o vigor criador e ordenador, a estabilidade e a serenidade. [...] Acabamos de dizer: a violência e o sagrado. Podemos dizer igualmente: a violência ou o sagrado. O jogo do sagrado e o jogo da violência são apenas um. Sem dúvida, o pensamento etnológico dispõe-se a reconhecer, no seio do sagrado, a presença de tudo o que pode ser recoberto pelo termo violência. Mas ele acrescentará imediatamente que há também, no sagrado, algo de diferente e mesmo contrário à violência. Há tanto a ordem quanto a desordem, tanto a paz quanto a guerra, tanto a criação quanto a destruição. Parece haver no sagrado tantas coisas heterogêneas, opostas e contraditórias, que os especialistas desistiram de compreender a confusão: desistiram de dar uma definição relativamente simples do sagrado. A identificação da violência fundadora conduz a uma definição extremamente simples e esta definição não é ilusória; ela revela a unidade sem escamotear a complexidade, permitindo organizar todos os elementos do sagrado em uma totalidade inteligível.

Se a violência e o sagrado estão conectados de maneira ampla, especificamente apontamos que Priapo, essa divindade violenta e lasciva, que promove o ataque sangrento e o prazer libidinoso por meio de um único instrumento, o falo, também é reconhecido, paradoxalmente, por meio da produção da vida. Diante dessa concepção da divindade, apontamos que

Priapo é deus atuante no poder procriador da Natureza. Do qual são dotados todos os seres vivos, homens, animais, plantas [...]. Por trazer fecundidade e abundância, a imagem de Priapo era colocada em locais diversos, conforme a atividade desenvolvida: nos portos, nas encostas e nas praias das cidades gregas, oferecia proteção e boa sorte a navegantes e pescadores; no espaço rural, nas encruzilhadas, Priapo protegia as plantações. É importante notar que Priapo, ainda no período helenístico, mais precisamente entre os séculos III e II a.C., nas representações gregas habitava o espaço público. (OLIVA NETO, 2006, p. 18).

¹⁵⁰ Por meio da expressão latina *sacer*.

Não por acaso, para o estudioso,

A capacidade fecundante decorrente da saturação e do transbordamento das potências vitais era percebida pelos antigos como exuberância e, por isso mesmo, era assumida como capacidade positiva, que renega em si e repele tudo o que se supunha negativo. Segundo essa concepção, a própria capacidade de fecundar, que inclui, no caso dos seres humanos, a disposição para o ato sexual, implicava a percepção de um estado favorável, porque lhes comunicava que viviam consoantes com o ritmo cósmico e regenerativo da natureza inteira. Na figura de Priapo, a associação dos poderes fecundante e apotropaico materializa-se no caráter fálico. O falo, o membro em estado de ereção, exibe a imediata disponibilidade para o ato sexual, para o ato a partir do qual se engendra outra vida [...]. (OLIVA NETO, 2006, p. 20).

Ademais, Oliva Neto (2006, p. 26) entende que

Naqueles jardins que Priapo protege, a mesma terra germina e depois acolhe o que já não vive, sendo por isso percebida como origem e destino da vida vegetal, que se renova eternamente. O limiar entre vida animal e espiritual, celebrada sempre como passagem e guiamento, atributos de Hermes psicopompo, nesse culto pitagórico foi assimilada à proteção do local onde ocorrem, função precípua de Priapo. Por associação com sua função profilática, o local de sepultamento, passagem para o subterrâneo, é entendido como jardim sagrado onde se deposita o corpo para o renascimento divino. Tal como Priapo propiciara o nascimento da vida humana no plano animal, não estranha que proteja agora o renascimento para a vida eterna no plano espiritual, motivo ali de júbilo [...].

Dessa maneira, percebemos como o ato transgressivo de Encólpio — influenciado tanto por seu desejo, que é marcado pela violência, quanto por sua sexualidade, que se conecta também com a temática violenta — contra a figura de Priapo¹⁵¹ somente poderia proporcionar, sem mistérios e sem ressalvas, o elemento da vida no *Satíricon*.

¹⁵¹ A própria violência em forma deífica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, investigamos a expressão da violência como força propulsora de vida no *Satíricon*, de Petrônio. Para tanto, refletimos sobre a invasão ao culto do deus Priapo perpetrada por Encólpio e Ascilto, momento singular e emblemático que resgatamos dos trechos perdidos desse romance, mas cuja alusão se dá direta e indiretamente no decorrer de diversos trechos remanescentes dessa narrativa. A fim de reconstituir simbolicamente esse confronto entre o ser humano Encólpio e a divindade Priapo, examinamos rigorosa e intensivamente as pistas de encetamento da violência contidas nas alusões às partes perdidas do *Satíricon*.

A partir desse ato violento inaugural e primordial tanto para a trama petroniana quanto para o desenvolvimento desta investigação, desdobraram-se transgressões variadas e produtivas, quais sejam: **(i)** uma violência dissimulada, isto é, o furto de um traje precioso e sagrado; e **(ii)** uma violência aparente, isto é, a profanação da celebração divina em si.

Sobre a violência dissimulada, isto é, o roubo do traje precioso, pudemos revelar alguns aspectos narrativos relevantes para a compreensão desse romance como um todo, a saber **(i)** a localização do ritual realizado em homenagem a Priapo, na propriedade do caipira, nas fronteiras entre o espaço urbano e o rural; **(ii)** o responsável por solicitar sua realização e seu principal beneficiário, a personagem caipira; **(iii)** a finalidade de sua realização, ou seja, a busca por proteção divina e bênção para prosperidade; e **(iv)** a origem ou estreitamento da relação entre esse caipira e Psiquê.

Além disso, pudemos averiguar o quadrilátero performático composto por Encólpio, Ascilto, Psiquê e o caipira, no melhor estilo satírico do *ladrão que rouba ladrão*, ao comprovarmos que, enquanto os amantes surrupiaram um traje sagrado, simultaneamente a dupla de oportunistas furtou uma túnica forrada de moedas. Durante esse jogo narrativo, observamos a constituição de um procedimento literário característico no *Satíricon* constituído pela retomada de episódios/situações por meio dos quais o narrador pode inverter relações e resultados ocorridos durante o primeiro embate, promovendo não somente uma sensação de humor, mas também uma crítica sociopolítica.

Já sobre a violência aparente, isto é, a profanação da celebração divina em si, certificamo-nos de que, embora Encólpio e Ascilto tivessem realizado esse ato, somente o protagonista pode ser reconhecido como o verdadeiro culpado e, então, ter sido violentamente castigado pelo deus Priapo.

Uma vez que Encólpio é a versão humana (mas rebaixada e efêmera) da divindade, justifica-se que dele seja a culpa exclusiva pela invasão ao recinto dedicado a Priapo. Acresce que, em direção inversa, também o próprio deus Priapo se vê materializado e reduzido na inferioridade humana do protagonista. Toda essa identificação revela-se não só em traços físicos, tais como **(i)** a beleza

primorosa e **(ii)** o aspecto andrógino, mas, também, em traços psíquico-cognitivos, tais como **(iii)** a personalidade excessivamente agressiva, **(iv)** a habilidade virtuosa e **(v)** a orientação sexual.

Entendemos Priapo e Encólpio como partes distintas de uma mesma integralidade existencial, que se assemelham e se distanciam como uma versão dicotômica da divindade e da mortalidade de um mesmo *phallus unicus*.

Por um lado, Encólpio tem a ambição de tomar de assalto a posição do deus da ofensiva e da violência, cujo falo é sua ameaçadora arma principal; por outro lado, Priapo rejeita e busca eliminar o ser humano que pode severa e gravemente subjugá-lo, cortando figuradamente o falo deste — órgão por meio do qual ambos experimentam e conhecem o mundo à sua volta e são conhecidos e experimentados por ele.

Por meio tanto dos relatos verbais e dos fatos vivenciados pelas personagens quanto dos rastros narrativo-discursivos do texto petroniano, apontamos que a falta do conhecimento, seja por ignorância ou por ambição, provoca o ambiente propício para a implosão da sociedade representada pelo universo romanesco de Petrônio, que se corrompe, deturpa e se desmancha por meio da violência.

Embora nossa leitura seja inevitavelmente especulativa, percorrer os fragmentos do *Satíricon* possibilitaram a seleção, a organização e a orientação das partes incompletas textualmente, mas certamente nunca alheias ao texto de Petrônio, quais sejam, as do momento inicial, violento, dessa narrativa. Da cena hipoteticamente reconstituída, apontamos como o ato transgressor inaugural promove o desenrolar da trama, como assegura as bases textuais pelas quais a produção narrativa se assenta e como tece a estrutura literária.

Do *phallus* entumecido e ameaçador de um Priapo humanizado — ou seria de um Encólpio divinizado? — escorre o rico sêmen que aduba violentamente o campo romanesco de Petrônio; florescendo Trimalquiões, Gitões, *Graecae urbes*, Quartilas, Crotonas, Asciltos, enfim, a força de toda a vida em sua dimensão, pulsão e expansão.

REFERÊNCIAS

- AIJMER, G. Introduction: The Idiom of Violence in Imagery and Discourse. In: AIJMER, G.; ABBINK, J. *Meanings of Violence: A Cross Cultural Perspective*. Oxford; New York: Berg, 2000, p. 1-21.
- ALBRECHT, M. V. *A History of Roman Literature* – volume one. Trad. Frances Newman e Kevin Newman. Leiden: E. J. Brill, 1997.
- APULEIO. *As metamorfoses de um burro de ouro*. Trad. Sandra Braga Bianchet. Curitiba: Appris, 2020.
- AQUATI, C. *O Grotesco no Satíricon*. 1997. 400 f. Tese (doutorado em Letras Clássicas) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 1997.
- AQUATI, C. Posfácio. In: *Satíricon: Petrônio*. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2021.
- AQUATI, C. O riso e o grotesco no Satíricon, de Petrônio: o tratamento de Quartila. *Revista Letras Clássicas*, n. 7, p. 171-200, 2003.
- ARANTES, A. C. *O estatuto do anti-herói: estudo da origem e representação, em análise crítica do Satyricon, de Petrônio, e Dom Quixote, de Cervantes*. 2008, 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.
- ARISTÓTELES. Poética. In: Aristóteles, Horácio, Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-46.
- AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BARKER, F. *The culture of violence: Tragedy and history*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- BESTE, H. J; HESBERG, H. Buildings of an Emperor – How Nero Transformed Rome. In: BUCKLEY, Emma; DINTER, Martin T. *A Companion to the Neronian Age*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 314-331.
- BIANCHET, S. M. G. Irregularidades métricas e rebaixamento do poético no *Satyricon*, de Petrônio. *Revista Aletria*, v. 22, n. 1, jan./abr., p. 111-118, 2012.
- BIANCHET, S. M. G. Entre o prazer da punição e a dor da expiação: episódios de ultraje ao deus Priapo no *Satyricon*, de Petrônio. In: LEITE, L. R.; SILVA, G. V.; CARVALHO, R. N. B.; FRANCALANCI, C. (Org.). *II Jornada dos Estudos Clássicos: Rito e Celebração na Antiguidade* 2012, p. 297-303.
- BLACK, D. Violent Structures. In: ZAHN, M. A.; BROWNSTEIN, H. H.; JACKSON, S. L. *Violence. From Theory to Research*. London and New York: Routledge, 2015, p. 145-158.

- BLOK, A. The Enigma of Senseless Violence. In: AIJMER, G.; ABBINK, J. *Meanings of Violence: A Cross Cultural Perspective*. Oxford; New York: Berg, 2000, p. 23-38.
- BOWIE, E. The Readership of Greek Novel in the Ancient World. In: TATUM, J. *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 435-459.
- BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BRANHAM, R. Bracht. *Inventing the Novel: Bakhtin and Petronius face to face*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- CARCOPINO, J. *La vida cotidiana en Roma: en el apogeo del império*. Trad. Ricardo A. Caminos. Buenos Aires: Hachette, 1984.
- CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- CARMIGNANI, M. La apropiación de una leyenda: Sat. 9.1-5 y su relación con Tito Livio y la elegía ovidiana de Fasti. In: CARMIGNANI, M.; GRAVERINI, L.; LEE, B. T. *Collected Studies on the Roman Novel: Ensayos sobre la novela romana*. Córdoba: Editorial Brujas, 2013, p. 7-23.
- CARVER, R. H. F. The rediscovery of the latin novels. In: HOFMANN, H. *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. London and New York: Routledge, 2005, p. 214-228.
- CAYGILL, H. Violence, civility and the predicaments of philosophy. In: CAMPBELL, D.; DILLON, M. *The political subject of violence*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1993, p. 48-72.
- COMPAGNON, A. *O demonio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. De Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CONNORS, C. Rereading the Arbiter: arbitrium and verse in the Satyricon and in 'Petronius redivivus'. In: HOFMANN, H. *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. London and New York: Routledge, 2005, p. 54-65.
- DINTER, Martin T. Introduction: The Neronian (Literary) "Renaissance". In: BUCKLEY, Emma; DINTER, Martin T. *A Companion to the Neronian Age*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 1-14.
- ERKER, D. S. Religion. In: BUCKLEY, Emma; DINTER, Martin T. *A Companion to the Neronian Age*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 118-133.
- FERRERA, A. A. C. *Simbolismo y recurrencia em la obra de Petronio: nuevas coodenadas de análisis literario del Satyricon*. 2015, 492 f. Tese (Doutorado em Filologia Clássica) – Faculdade de Filologia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2015.
- FERREIRA, P. S. M. *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e seu significado*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura. In: Bonnici, T.; Zolin, L. *Teoria literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 33-56.

FUSILLO, M. Modernity and post-modernity. In: WHITMARSH, T. *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 321-339.

GARRAFFONI, Renata Senna. Marginalidade e exclusão: o caso do *Satyricon* de Petrônio. *Revista Dimensões*, vol. 23, p. 89-104, 2009.

GARRAFFONI, R. S. *Bandidos e salteadores: concepções da elite romana sobre a transgressão social*. 1999. 113 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1999.

GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 2008.

GRIFFIN, M. N. Nero from Zero to Hero. In: BUCKLEY, E.; DINTER, M. T. *A Companion to the Neronian Age*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 467-480.

GRILLO, J. G. C.; FUNARI, P. P. A. Poder e religião na Ásia Menor: o culto imperial. In: CERQUEIRA, F. V.; GONÇALVES, A. T. M.; MEDEIROS, E. B.; LEÃO, D. F (Org.). *Saberes e poderes no Mundo Antigo*. Estudos ibero-latino-americanos. Volume II - Dos poderes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 183-193.

GRIMALD, P. *A concise dictionary of classical mythology*. Trad. A. R. Maxwell-Hyslop. In: KERSHAW, S. Oxford: Basil Blackwell, 1990, p. 51.

GUARINELLO, N. L. Violência como espetáculo: o pão, o sangue e o circo. *História*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 107-114, 2007.

HARLOW, M. Gender and Sexuality. In: _____. *A cultural history of hair in Antiquity*. London, New York: Bloomsbury, 2021, p. 167-188.

HARRISON, S. J. Introduction: Twentieth-Century Scholarship on the Roman Novel. In: _____. *Oxford Readings in The Roman Novel*. New York: Oxford, 1999, p. xi-xxxix.

HARRISON, S. J. Introduction. In: PAPANGHELIS, T. D.; HARRISON, S. J.; FRANGOULIDIS, S. *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 1-15.

HOFMANN, H. Introduction. In: HOFMANN, H. *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. London and New York: Routledge, 2005, p.1-16.

HOFMANN, H. Petronius, Satyricon. In: CUEVA, Edmund P.; BYRNE, Shannon N. *A Companion to the Ancient Novel*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2014, p. 96-118.

HOLZBERG, N. *The Ancient Novel: an introduction*. London: Routledge, 1995.

HUNTER, R. Ancient readers. In: WHITMARSH, T. *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 261-271.

LALANNE, S. Education as Construction of Gender Roles in the Greek Novels. In: CUEVA, E. P.; BYRNE, S. N. *The Companion to the Ancient Novel*. The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014, p. 473-489.

LEÃO, D. F. *As Ironias da Fortuna: Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*. Coimbra: Edições Colibri, 1998.

LEÃO, D. Tipologia da violência em Petrónio: crime, punição e autopunição. In: (Org.) OLIVEIRA, F.; SILVA, M. F.; BARBOSA, T. V. R. *Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade*. 2014, p. 241-264.

LEÃO, D. F.; BRANDÃO, J. L. Macro espaço e micro espaço no Satyricon de Petrónio: a narrativa de viagens e a tensão entre espaço aberto e fechado. In: CORNELLI, G.; FIALHO, M. C.; LEÃO, D. F. *Cosmópolis: mobilidades culturais às origens do pensamento antigo*. Coimbra: Pombalina – Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, p. 161-181.

MARTINS, C. M. *Post Mortem Uiuere: fronteiras sociais e arte funerária na cena Trimalchionis (Satyricon, 29-78)*. 2018, 158 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

MICHAUD, Y. *A Violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MORA, C. M. Obscenidade e humor no Corpus Priapeorum. In: RAMOS, J. A.; FIALHO, M. C.; RODRIGUES, N. S. (Org.). *A sexualidade no mundo antigo*. Porto: Clássicas – Artes Gráficas, 2009, p. 489-503.

MORGAN, J.; STONEMAN, R. *Greek Fiction: the greek novel in context*. London: Routledge, 2004,

MRATSCHEK, S. Nero the Imperial Misfit: Philhellenism in a Rich Man's World. In: BUCKLEY, Emma; DINTER, Martin T. *A Companion to the Neronian Age*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 45-62.

MURGATROYD, T. Petronius' Satyricon. In: BUCKLEY, Emma; DINTER, Martin T. *A Companion to the Neronian Age*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 241-257.

OLIVA NETO, J. A. *Falo no Jardim: Priapéia Grega, Priapéia Latina*. Unicamp: Editora Unicamp, 2006.

PARRA, A. G. Algumas manifestações religiosas orientais em Roma no Principado: Petrónio e Marcial. In: SILVA, Z. L.; ANHEZINI, K. (Org.). *A escrita histórica e suas múltiplas faces*. Assis: UNESP Publicações, 2011, 21-41.

PINHEIRO, M. P. F. Origens Gregas do Gênero. In: OLIVEIRA, F.; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.). *O Romance Antigo. Origens de um Gênero Literário*. Coimbra; Bari: Imprensa de Coimbra, Lda. 2005, p. 9-32.

PINHEIRO, M. P. F. The Genre of the Novel: A Theoretical Approach. In: CUEVA, E. P.; BYRNE, S. N. *The Companion to the Ancient Novel*. The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014, p. 201-216.

RAY, L. *Violence & Society*. California; Singapore: Sage Publications Ltd., 2018.

RICHLIN, A. *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.

ROSE, K. F. C. *The date and author of the Satyricon*. Leiden: Brill, 1971.

ROSE, H. J. *A handbook of Greek mythology*. London and New York: Routledge, 1958, p. 23.

SAMMONS, B. The Role of the Gods and the Divine. In: _____. *Device and Composition in the Greek Epic Cycle*. New York: Oxford University Press, 2017, p. 177-209.

SANDY, G. N. Petronius and the tradition of the interpolated narrative. Baltimore, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 101, p. 463-476, 1970.

SANDY, G.; HARRISON, S. Novels ancient and modern. In: WHITMARSH, T. *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 299-320.

SANTOS, V. M. Entre laetaberis e violentia: algumas reflexões sobre o Prólogo apuleiano. *Revista Macabéa, Crato*, v. 9, nº 4, 2020, p. 867-879.

SANTOS, V. M. Violência em O asno de ouro, de Apuleio: a revelação discursivo-literária da figura do escravo de Lúcio. *Revista Versalete, Curitiba*, V. 8, nº 15, 2020b, p. 119-136.

SANTOS, V. M. A instância da violência em O asno de ouro: compreendendo a celebração do deus Riso. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 9, n. 3, 2020c, p. 696-718.

SANTOS, V. M.; AQUATI, C. A violência nas histórias intercaladas de O asno de ouro: o conto de Aristômenes. *Fólio – Revista de Letras, Vitória da Conquista*, v. 13, n. 2 jul./dez. 2021, p. 719-734.

SANTOS, V. M.; AQUATI, C. A organização da violência em O asno de ouro, de Apuleio. *Ágora, Aveiro, Estudos Clássicos em Debate*, n. 24, 2022, p. 189-203.

SANTOS, V. M.; AQUATI, C. Da violência-entidade à violência-identidade: um estudo de O asno de ouro, de Apuleio. *Revista Olho d'água, São José do Rio Preto*, v. 14, n. 1, jan.-jun., 2022b, p. 324-335.

SCARCELLA, A. M. The Social and Economic Structures in the Ancient Novels. Trad. Aldo Setaioli. In: SCHMELING, G. *The novel in the ancient world*. Leiden: E. J. Brill, 1996, p. 221-275.

SCHMELING, G. Petronius and the Satyricon. In: HOFMANN, H. *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. London and New York: Routledge, 2005, p. 19-31.

SCHMELING, Gareth. *A Commentary on the Satyricon of Petronius*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SCHMELING, G. Size Matters: It is the little things that count in the Satyricon of Petronius. In: Marcos CARMIGNANI, M.; GRAVERINI, L.; LEE, B. T. *Collected Studies on the Roman Novel: Ensayos sobre la novela romana*. Córdoba: Editorial Brujas, 2013, p. 39-47.

SELDEN, D. L. Genre of Genre. In: TATUM, J. *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 39-64.

SETAIOLI, A. Poems in Petronius' Satyricon. In: CUEVA, E. P.; BYRNE, S. N. *The Companion to the Ancient Novel*. The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014, p. 371-383.

SETAIOLI, A. El uso de la cita poética en Petronio y en los demás novelistas antiguos. In: Marcos CARMIGNANI, M.; GRAVERINI, L.; LEE, B. T. *Collected Studies on the Roman Novel: Ensayos sobre la novela romana*. Córdoba: Editorial Brujas, 2013, p. 75-92.

TATUM, J. *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

WALKER, R. B. J. Violence, modernity, silence: from Max Weber to international relations. In: CAMPBELL, D.; DILLON, M. *The political subject of violence*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1993, p. 137-160.

WALSH, P. G. *The Roman Novel*. London: Bristol Classical Press, 1995.

WHITMARSH, T. Introduction. In: _____. *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 1-.

ZAHN, M. A.; BROWNSTEIN, H. H.; JACKSON, S. L. Introduction. Violence: From Theory to Research. In: ZAHN, M. A.; BROWNSTEIN, H. H.; JACKSON, S. L. *Violence. From Theory to Research*. London and New York: Routledge, 2015, p. 1-14.