

# Amor e amizade no *Satyricon* de Petrónio

## I

### **O contraste: alguns fulgores de genuína paixão em Apuleio**

Se a discussão do tema proposto incidisse não sobre o *Satyricon* de Petrónio, mas sobre uma obra produzida cerca de um século mais tarde – *O burro de ouro* de Apuleio –, os resultados da análise poderiam ser bastante diferentes daqueles que vão agora ser apresentados. Com efeito, embora os dez primeiros livros de *O burro de ouro* estejam profundamente marcados pelos efeitos perniciosos da *Fortuna caeca* e, por esse motivo, contribuam para desenhar um universo de insegurança e engano, traduzido muitas vezes no oportunismo das relações humanas e numa misoginia sempre latente, certo é também que na obra se encontram exemplos impressionantes de dedicação verdadeira e de entrega incondicional. Isso mesmo acontece na longa digressão que ocupa o centro da obra e costuma ser conhecida por *Conto de Amor e Psique*. De facto, Psique começa por ceder a uma imprudente *curiositas*, que embora lhe permita descobrir, extasiada, o aspecto divino do seu fugidio companheiro, irá levá-la também a perder nesse mesmo instante (e se bem que de forma não inteiramente justa) o convívio com o ente amado. Ainda assim e num processo de maturação progres-

siva que a opõe aos melindres exacerbados e extemporâneos de uma Vénus despeitada, Psique irá lutar pela união com o Amor, ao longo de um trajecto marcado por inúmeras dificuldades, às quais ela vai respondendo com um generoso espírito de dedicação. Além do reencontro com a pessoa querida, Psique será igualmente agraciada com a recompensa da apoteose final; a imortalidade que lhe é oferecida por Júpiter favorece, no plano do mito, a aceitação por Vénus da relação entre o seu filho divino e Psique, uma vez que essa ligação deixa de ser um matrimónio desigual. Do ponto de vista simbólico, porém, a apoteose retrata a ascensão da ‘alma’ humana, seguindo a sua natural atracção pelo divino – em consonância aliás com o influxo platónico na obra de Apuleio, repetidamente sublinhado pela crítica.

A *bella fabella* de contornos míticos fora narrada por certa velha como bálsamo para o estado de abatimento psicológico em que se encontrava Cáríte, uma jovem que havia sido raptada no próprio dia em que se preparava para celebrar as núpcias com Tlepólemo. O conto trazia uma mensagem de esperança para Cáríte, que se revelaria ilusória, e um aviso para Lúcio, que levaria tempo a ser apreendido e a cumprir integralmente os seus objectivos. Com efeito, Lúcio experimentava naquele momento os rigores de uma dura existência, disfarçado sob a figura asinina que o recobria depois de haver sucumbido às falácias de uma *curiositas* excessiva, que o atraía de forma irreflectida ao abismo da magia. Tal como Psique, teria ainda de percorrer um longo caminho de provações, mas no termo desse trajecto formativo acabaria por ser recompensado com uma transformação libertadora. Quanto a Cáríte (esta ‘graça’ destinada à desgraça), o aceno de felicidade seria efémero e serviria somente para lhe franquear o umbral da perdição. De facto, haveria de ser salva por Tlepólemo e teria oportunidade para celebrar, finalmente, os tão desejados esponsais. Em todo o caso, o cenário idílico do amor que a unia ao marido viria a atrair contra ambos a funesta inveja de Trasilo. Servindo-se de uma falsa amizade, este pretendente preterido conseguira imiscuir-se na intimidade do casal, simplesmente para lhes baixar as defesas e preparar a morte de Tlepólemo, disfarçada sob a aparência de uma caçada de remate infeliz. Afastado o marido, Trasilo poderia então cortejar a viúva e recuperar o objecto dos seus desejos. No entanto, a pressa tornou-o imprudente, a ponto de assaltar com indignas propostas o coração enlutado de Cáríte. A jovem compreendeu então toda a tragédia da sua vida, confirmada aliás em

sonhos pelo defunto marido, e decidiu levar o seu amor genuíno até às últimas consequências. Fingiu ceder aos intentos de Trasilo, para dele obter mais facilmente a vingança, unindo-se depois na morte a Tlepólemo, por não conseguir encarar a solidão de uma existência sem ele.

Antes deste desfecho sinistro, na altura em que a jovem se encontrava ainda no acampamento dos raptos, é feita a apresentação de um possível candidato para engrossar as fileiras do bando. Era na realidade o próprio Tlepólemo, que tentava aproximar-se de Cárite, encoberto sob a identidade falsa do saltador Hemo da Trácia. Uma vez aceite entre os ladrões, narra então os motivos que o levaram a perder os antigos companheiros. O relato é forjado para tornar verosímil o seu disfarce, mas constitui, ainda assim, um poderoso testemunho relativo ao amor e dedicação entre esposos<sup>1</sup>. Trata-se da história de Plotina, esposa de um destacado procurador imperial, que acabaria por ser vítima de intrigas da corte, vendo-se obrigado a partir para o exílio. A mulher, companheira da sua anterior felicidade, optou voluntariamente por deixar todos os luxos de uma existência despreocupada, a fim de acompanhar o marido nesta dura provação. Com ânimo viril (de que é simbólico o acto de rapar o cabelo), zela pela protecção do esposo e com ele enfrenta todos os perigos, até conseguir de César não apenas a vingança sobre os ultrajes recebidos, como o regresso à convivência com o imperador.

Estes três casos têm em comum o facto de um amor e dedicação genuínos terem levado três mulheres a assumirem, de certa maneira, um papel que corresponderia mais naturalmente aos seus companheiros, para lutarem de forma empenhada e com risco da própria vida pelo restabelecimento da justiça. A estes se vem juntar um quarto exemplo – o de Ísis, no livro undécimo. Será de resto o mais significativo neste processo de valorização do imaginário feminino, numa obra onde se mostra particularmente visível e contundente o recurso a lugares-comuns da misoginia. É a Ísis que Lúcio fica a dever a graça de recuperar a figura humana, desfazendo-se do incómodo e aviltante aspecto asinino. Ora se o ‘burro fulvo’ (um dos sentidos possíveis a atribuir à expressão *asinus aureus*) é o animal de Seth/Tífon, símbolo das forças do mal, então o favor que Ísis concede a Lúcio, ao libertá-lo da aparência de burro, traduz igualmente a vitória sobre o caos e sobre as falácias provocadas pelo envolvimento nas peias do irracional.

---

<sup>1</sup> Cf. *O burro de ouro*, 7.6-7.

Exprime, em última análise, o triunfo da ordem sobre a insegurança e pessimismo provocados pela *Fortuna caeca*. Às *seruiles uoluptates* com que Fótis enleara o espírito de Lúcio, franqueando-lhe a porta de entrada nas ínvias sendas da magia, Apuleio contrapõe estes modelos de amor elevado e de entrega total, que ajudam a compreender e enquadrar melhor o percurso formativo do protagonista de *O burro de ouro*.

## II

### Os tons fortes da traição: *Satyricon* de Petrónio

Depois desta breve abordagem à obra do ‘filósofo platónico’ de Madauros, é tempo de retomar Petrónio, para reconhecer, antes de mais, que não se encontrará no *Satyricon* nenhum exemplo comparável às situações que foram evocadas para Apuleio. Ainda assim, Petrónio oferece uma ampla galeria de personagens femininas, de desigual importância. Entre todas elas, porém, não há uma única que sirva de modelo de amor, dedicação, equilíbrio, em suma, que corresponda ainda que palidamente às referências com as quais se abriram esta análise. Todas são mais ou menos negativas. Existe uma, contudo, de quem se dá uma imagem medianamente positiva, justificando-se então que a abordagem comece por ela<sup>2</sup>.

### Fortunata

Esta personagem é a digna companheira do rico Trimalquião, cujo nome traz em si uma nota de bom augúrio (Fortunata significa ‘afortunada’, ‘felizarda’) e por isso quadra na perfeição com as expectativas de um novo-rico, conforme denotam, aliás, o nome das divindades propiciadoras que o liberto faz entrar no espaço do banquete (60.8: *aiebat autem unum Cerdonem, alterum Felicionem, tertium Lucrionem*)<sup>3</sup>. A primeira, e pormenorizada, informação que se refere a Fortunata vem facultada por Hérmeros. A apresentação indirecta da esposa do anfitrião é motivada pela curiosidade de Encólpio, intrigado com

---

<sup>2</sup> Em Leão (1998: 75-97), faz-se uma análise destas e de outras figuras do *Satyricon*, enquanto expressão da decadência do *mos maiorum*; alguns dos argumentos agora usados decorrem dessa primeira abordagem. Uma vez que, daqui em diante, serão comentados apenas textos do *Satyricon*, os passos virão referidos unicamente pela indicação da respectiva numeração, seguindo o texto latino fixado por Müller (1995).

<sup>3</sup> ‘E afirmava que um se chamava Ganhuça, o outro Felizardo e o terceiro Fortunato’

certa mulher que circulava, sempre afadigada, através da sala de jantar (37.1)<sup>4</sup>. Valerá a pena lembrar parte desse retrato (37.5-7):

*Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria prouidet omnia, est ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum: tantum auri uides. Est tamen malae linguae, pica puluinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat.*

Numa palavra: se em pleno sol do meio-dia lhe disser que é noite fechada, ele é bem capaz de acreditar. O tipo nem sabe o que possui, podre de rico como é; mas esta pécora olha por tudo, está mesmo onde nem imaginas. É poupada, nada bebedolas e de bom conselho. Vale em ouro quanto pesa. Mas tem cá uma má-língua; que pega alcoviteira! De quem gosta, gosta; de quem não gosta, não gosta!

A primeira nota diz respeito à influência que Fortunata exerce sobre Trimalquião (*mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet*), facto que não impede o novo-rico de entrar em furioso litúgio com a mulher e de lhe dirigir, em público, os insultos mais soezes<sup>5</sup>. Ao contrário do marido, Fortunata está atenta a todos os pormenores da economia da casa: *prouidet omnia et ubi non putes*. E tem outras qualidades importantes: *est sicca, sobria, bonorum consiliorum*. O elogio ganha, inclusive, um tom hiperbólico: *tantum auri uides*. No entanto, é-lhe apontado logo um defeito, de resto proverbial entre as mulheres: *est tamen malae linguae, pica puluinaris*. E Hérmeros não a poupa sequer a um insulto bastante baixo, atendendo a que está a falar com um desconhecido sobre a esposa do anfitrião: *lupatria* (alusão, decerto, ao tempo em que Fortunata era dançarina do córdax).

Outras impressões positivas vão surgindo ao longo da *Cena*: aconselha o marido a não saracotear, pois tal atitude não ficava bem a um homem da sua posição (52.8-11)<sup>6</sup>; como informa Trimalquião, Fortunata não vem para a mesa antes de deixar tudo em ordem

---

<sup>4</sup> Auerbach (1956: 30-31) sustenta que este processo de apresentar uma personagem de forma indirecta, através da visão subjectiva de um dos comensais, constitui um dos títulos de glória de Petrónio e caso raro na literatura da Antiguidade.

<sup>5</sup> 74.8 sqq. A discussão começa com a entrada de um escravo que agradou muito a Trimalquião. Ainda assim, não é improvável que o liberto também tivesse razões para se indignar com a conduta da mulher; de facto, Habinas, acaso amante de Fortunata, pergunta por ela assim que chega (67.1-5). E, daí a pouco, agarra-a pelos pés e fá-la dar uma cambalhota no leito, deixando-a descomposta à vista do marido e convivas (67.12-13). Trimalquião, contudo, nada comenta.

<sup>6</sup> Apesar disso, em 70.10, é ela mesma que quase se oferece para bailar.

(67.2) e torna-se quase simpática aos olhos do leitor na altura em que ela e Cintila mostram uma à outra as respectivas jóias<sup>7</sup>. Já o retrato que dela faz o mesmo Trimalquião, depois de se zangarem (74.13-17, 75.5-7), é muito mais negativo, se bem que o excesso de acrimónia em parte se justifique pela bebida e pela irritação do momento. Ainda assim, não deixa de ter partes laudatórias (76.7): *hoc loco Fortunata rem piam fecit: omne enim aurum suum, omnia uestimenta uendit et mi centum aureos in manu posuit. Hoc fuit peculii mei fermentum*<sup>8</sup>. Esta informação é congruente com os dados anteriores de que ela sabia gerir bem a economia da casa, não se importando mesmo de fazer sacrifícios pessoais, quando se revelavam necessários. Por outro lado, justifica o nome que tem, auspicioso para Trimalquião.

Fortunata, porém, constitui uma exceção parcial no universo das personagens femininas do *Satyricon*. Já Cintila, sua amiga, é uma figura mais delida, como indica de imediato o nome que possui: ‘pequena fagulha’, que logo se extingue, sem esclarecer verdadeiramente a natureza do seu carácter. E todas as restantes mulheres entram preferencialmente na categoria que Seleuco, um dos convivas, define desta forma lapidar (42.7): *sed mulier, quae mulier, miluinum genus*<sup>9</sup>.

## Trifena

A esta classe pertence, claro está, também Trifena. Uma vez mais, o nome da personagem é um elemento caracterizador, ajudando a definir o carácter de alguém cuja existência está votada à sensualidade: de facto, *Tryphaina* é proveniente de *tryphe*, termo grego que significa ‘prazer’, ‘volúpia’. Cabe a Eumolpo fazer a sua apresentação, ao estranhar o grande receio que este nome e o de Licas infundiram em Encólpio e Gíton<sup>10</sup>. Os dois anti-heróis esperavam ter-se posto a

---

<sup>7</sup> Numa cena que Coccia (1989: 137) considera estar marcada por grande naturalidade e perspicácia psicológica. No entanto, Trimalquião e Habinas não deixam de tecer comentários mordazes contra esses luxos dispendiosos (67.7-10).

<sup>8</sup> ‘Nesta altura, Fortunata teve um gesto bonito: agarrou em todas as jóias, em todos os vestidos, vendeu-os e pôs-me na mão cem moedas de ouro. Foi este o crescente do meu pé-de-meia.’

<sup>9</sup> ‘Mulher que seja mulher é da raça dos milhafres.’ Valerá a pena aludir à possível exceção de Hérmeros, que fala, com algum carinho, da mulher que resgatou, embora esta informação possa ser apenas mais um título de glória pessoal, a juntar a outros que ele também enumera (57.6): *contubernalem meam redemi, ne quis in sinu illius manus tergeret* (‘resgatei a minha companheira, para ninguém limpar as mãos nos cabelos dela’).

<sup>10</sup> Isto mesmo se deduz de passos como 100.4, 104.1-2 e, sobretudo, 105.5-11, 106.2,

salvo ao abandonar a *Graeca urbs*, quando na verdade se haviam introduzido no próprio antro do Ciclope (figurado pelo barco de Licas). Sinceramente intrigado com a inquietação dos jovens companheiros, o ‘Bom Cantor’ exprime-se nestes termos (101.5):

*Et praeter hunc Tryphaena, omnium feminarum formosissima, quae uoluptatis causa huc atque illuc uectatur.*

E, além deste [Licas], Trifena, a mais bela de todas as mulheres, que passa o tempo a viajar de um lado para o outro, só por diversão.

O primeiro aspecto que ressalta da caracterização refere-se à grande beleza da mulher (*omnium feminarum formosissima*) e depois à razão que a levava a meter-se em viagens (*uoluptatis causa*)<sup>11</sup>. Pouco depois, Encólpio vem acentuar a luxúria de Trifena, se bem que essa avaliação feita pelo narrador seja, em parte, desvalorizada pelo ciúme crescente do jovem em relação a Gíton (113.7): *omnia me oscula uulnerabant, omnes blanditiae, quascumque mulier libidinosa fingebat*<sup>12</sup>. De qualquer modo, a pertinência do epíteto *mulier libidinosa* é corroborada outra vez pela forma como Trifena reage à história da Matrona de Éfeso: o rubor que lhe cobre o rosto não se justifica, certamente, pela inocência da ouvinte<sup>13</sup>. Ora são precisamente as linhas gerais deste famoso episódio que será interessante examinar de seguida<sup>14</sup>.

## Matrona de Éfeso

Aproveitando a calma que reinava a bordo do navio de Licas, e de que o poeta era o principal responsável, Eumolpo resolve lançar

---

108.10, 109.2-3, 110.1-5 e 113.1-9, onde se sugere que a razão dessa inimizade já duradoura assentava em desventuras de carácter sexual.

<sup>11</sup> A razão evocada coa, de forma evidente, o nome da personagem. Por outro lado, esta informação não corresponde inteiramente à verdade, se for tida como válida a observação feita pelo mesmo Eumolpo pouco antes, a propósito de Licas (100.7): *qui Tryphaenam exilem Tarentum ferat*; ‘que a Tarento leva Trifena, a desterrada’. Sobre a eventual identificação desta mulher com uma personalidade da realidade empírica, vide Verdière (1956: 556-557); hipótese diferente em Baldwin (1976).

<sup>12</sup> ‘Todos os beijos, todas as carícias, que a libertina mulher inventava, me feriam o coração.’ No entanto, pouco antes (108.10), perante a ameaça fingida de Gíton de que iria castrar-se (extirpando assim a causa de tantos males), Trifena logo capitula e concede tréguas a bordo, o que constitui um indício claro da sua cedência aos argumentos da volúpia.

<sup>13</sup> 113.1: *erubescente non mediocriter Tryphaena*.

<sup>14</sup> 111.1-112.8.

algumas frechadas contra o sexo feminino, tema que sempre colhe a *hilaritas* dos ouvintes, pelo menos dos que se podem rir do mal alheio. Na proposição da narrativa, Eumolpo resume os vectores tradicionais da recorrente sátira contra as mulheres (110.6-7):

*Multa in muliebrem levitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliuiscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem auerteretur.*

Pôs-se a mandar bocas sem conta à leviandade das mulheres: com que facilidade se apaixonavam; com que rapidez se esqueciam dos próprios filhos. Segundo ele, nenhuma mulher era tão virtuosa que, por uma paixoneta de fresca data, se não deixasse arrastar até à loucura.

Não haverá dificuldade em diagnosticar esta mesma levitas em todas as figuras femininas existentes no *Satyricon*, reconhecendo embora, conforme se viu, a parcial excepção de Fortunata. Ora Eumolpo propõe-se ilustrar a bem conhecida teoria sobre a leviandade feminina com um exemplo retirado não de velhas histórias do passado, mas valendo-se antes de um caso ocorrido no seu tempo (110.8: *rem sua memoria factam*), pormenor que dota a narração de maior capacidade persuasiva<sup>15</sup>. Assegurada, desta forma, a atenção de todos os ouvintes, dá início à narração (111.1):

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

Havia certa dama, em Éfeso, tão famosa pela virtude, que até as mulheres das regiões vizinhas ela atraía à contemplação do espectáculo da sua conduta.

A expectativa criada com a designação de *matrona* está de acordo com a informação relativa ao seu comportamento (*tam notae erat pudicitiae*), mas já não se pode dizer o mesmo do elemento que a situa no espaço: *Ephesi*. Como todos os portos de mar, esta cidade evoca uma vida luxuriosa, onde mais se salientaria a virtude desta senhora; no entanto, a referência a Éfeso coloca também de sobreaviso o leitor relativamente à eventual inversão futura do modo de actuar da protagonista. De resto, um pormenor salienta desde logo a possível

---

<sup>15</sup> Este episódio é um dos que maior atenção tem colhido entre os estudiosos de Petrónio; a título de exemplo, vide Hainsworth (1951); Rastier (1971); Pecere (1975); Pepe (1981); Fedeli (1986); Medeiros (1993).

natureza estudada e hipócrita desta notável *puđicitia*: o facto de ser admirada como *spectaculum* pelas restantes mulheres. Essa teatralidade na actuação da *matrona*, própria de quem anda em busca do aplauso social, irá acentuar-se à medida que o relato avança, preparando o desmoronamento do alto pedestal de virtude que começara por ser erigido.

Ora aconteceu que, entretanto, faleceu o esposo desta mulher. A extremosa viúva não se contentou em acompanhar o defunto à última morada, com grandes manifestações de pesar, mas decidiu levar a fidelidade à memória do marido até ao ponto de fazer da tumba dele um sepulcro comum a ambos. Vão foi o apelo dos pais, dos parentes, das autoridades: inconsolável, ela mantinha-se firme no propósito assumido. Acompanhava-a nessa devoção a *fidissima ancilla*, e não era sem razão que todos se espantavam (111.5):

*Vna igitur in tota ciuitate fabula erat, solum illud affulsisse uerum pudicitiae amorisque exemplum omnis ordinis homines confitebantur.*

Assim, em toda a cidade, não se falava de outra coisa: as pessoas de todas as condições sociais reconheciam que este caso refulgia como exemplo único e verdadeiro de virtude e de amor.

Até aqui, a *matrona* tem-se mostrado coerente e digna do *spectaculum* que motiva. Parece, de facto, justificar que olhem para ela enquanto *uerum pudicitiae amorisque exemplum*. Contudo, a situação vai complicar-se com a entrada em cena de nova personagem: o *miles* encarregado de vigiar os corpos dos ladrões que haviam sido entretanto crucificados nas imediações do túmulo. De noite, ao aperceber-se da luz e dos gemidos vindos do sepulcro, o soldado resolve investigar o insólito fenómeno, movido por um impulso próprio da humana condição<sup>16</sup>. Só quando baixa à tumba o soldado se apercebe da *pul-*

---

<sup>16</sup> 111.6: *uítio gentis humanae*; trata-se da *curiositas*. O soldado irá fornecer, a par do elevado e artificiozo *exemplum* da viúva, um modelo de comportamento mais realista, na medida em que vai ao encontro do ritmo natural da vida. Assaltarà, para isso, as defesas da *matrona* com outros *uítia* ou necessidades: a comida e a sexualidade. Conforme se viu no início deste estudo, a *curiositas* é um dos temas centrais de *O burro de ouro*; de resto, há pormenores na caracterização da *matrona* de Éfeso que aproximam este episódio das aventuras de Cáríte, Tlepólemo e Trasiló. O desfecho é, no entanto, muito distinto: em Petrónio, confirma-se a proverbial *leuitas* feminina evocada no intróito do relato; em Apuleio, pelo contrário, e pese embora a ‘conversão’ um tanto débil e inesperada de Trasiló depois de sofrer a retaliação pelo crime cometido, a abnegação de Cáríte constitui um exemplo genuíno de dedicação ao esposo até às derradeiras consequências.

*cherrima mulier*<sup>17</sup>. Refeito da impressão, procura dobrar a vontade da chorosa mulher e chamá-la à vida. Traz, para isso, a sua *cenula* – à partida argumento inerte e insuficiente perante a entrincheirada e enorme determinação da viúva. Mas ao soldado não faltava facúndia, como a *matrona* daí a pouco iria reconhecer<sup>18</sup>. Se, de início, as instâncias do jovem estimulam o aparato de sofrimento, a verdade é que conseguiram o efeito pretendido, com a importante convivência da *ancilla*, *quae prior uicta est*<sup>19</sup>.

É nessa altura que o narrador Eumolpo, antecipando de certa forma a capitulação derradeira da viúva, se dirige aos ouvintes e ao leitor, para fazer o seguinte comentário malicioso (112.1):

*Ceterum scitis quid plerumque solet temptare humanam satietatem. Quibus blanditiis impterauerat miles ut matrona uellet uiuere, isdem etiam pudicitiam eius aggressus est.*

Mas vocês bem sabem que outro tipo de vontade costuma, as mais das vezes, tentar um estômago satisfeito. As mesmas falinhas mansas de que se valera o soldado para convencer a dama a optar pela vida, usava-as, agora, para se lançar ao assalto da sua virtude.

Também nessa parte do corpo a viúva não jejuou. E foram várias as noites que assistiram à afirmação da vida num local que reclamava morte. O soldado, porém, iria ser vítima da própria felicidade: favorecidos pelas entrevistas nocturnas, os familiares de um dos crucificados, ao verem afrouxada a vigilância, retiraram o corpo da cruz e prestaram-lhe o serviço fúnebre. O código militar exigia, agora, que o soldado reparasse, com a própria vida, a falta de zelo que demonstrara. Esta a situação dramática que ele expôs à viúva/amante; esta a oportunidade para ela retribuir o apelo à vida. A deliberação foi curta e a decisão teve a eficácia de um decreto com efeitos imediatos (112.7):

---

<sup>17</sup> Medeiros (1993: 295) salienta, com razão, que a viúva era «tão bela que resistia aos estragos de cinco dias de fome, clausura, gemidos e lacerações». Mais do que o realismo da situação, a Petrónio interessa salientar, obviamente, os motivos da beleza e da fragilidade, determinantes na estrutura do episódio.

<sup>18</sup> Cf. 112.2: *nec deformis aut infacundus iuuenis castae uidebatur*; ‘e à casta mulher, o rapaz não parecia nem desengraçado nem falto de eloquência’. Ambos os factores, aliados ao papel mediador da escrava, permitirão vencer as últimas defesas da viúva extremosa. Notar a fina ironia do termo *casta*, que Petrónio usa precisamente quando prepara a segunda cedência da *matrona*.

<sup>19</sup> 111.13: ‘escrava, que em primeiro lugar se tinha rendido’.

*Nec istud – inquit – dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. Malo mortuum impendere quam uiuum occidere.*

Nem tal horror – retorquiu ela – permitam os deuses: que de uma vez só eu assista aos dois funerais dos dois homens de quem mais gosto. Antes quero pendurar o morto que sacrificar o vivo!

São diferentes as reacções que a atitude da *mulier non minus misericors quam pudica* fez despertar: os que dantes acorriam ao *spectaculum* da *matrona* ficaram estupefactos com a singular viagem do morto, que, em vez de baixar ao reino das trevas, se viu transportado para o alto da cruz, expondo-se à claridade e à irrisão<sup>20</sup>. Os *nautae* riram com vontade (113.1), imaginando-se, possivelmente, a protagonizar aventuras semelhantes; o rubor de Trifena (113.1) denunciava muito provavelmente uma consciência pouco límpida; Licas, por seu turno, não escondeu a indignação<sup>21</sup>. É natural que a cólera de Licas se justifique por acontecimentos passados nos episódios que se perderam<sup>22</sup>, mas também se torna difícil não olhar com reprovação a atitude da viúva; sobretudo pelo que exhibe de contradição entre a anterior dedicação extremosa – afinal exacerbada pela admiração que provocava e, por isso, hipócrita – e a presente desconsideração.

No entanto, a viúva tem igualmente certas atenuantes: ainda resistiu algum tempo as avanços do soldado e cedeu apenas quando lhe faltou o apoio da *ancilla*, hipóstase de si mesma; por outro lado, as suas resistências estariam diminuídas pela prostração psicológica e pelo abatimento físico. Porém, estas explicações constituem apenas lenitivos, que não justificam a última decisão, certamente a mais escandalosa, por vir tornar pública uma relação até aí mantida dentro dos limites do *monumentum*. Mas ainda agora existem argumentos que parcialmente a justificam: primeiro, a *matrona* tinha uma dívida de gratidão para com o *miles*, e esta era a oportunidade ideal para a pagar; depois, a viúva apela à sanção divina para o seu acto (*nec istud dii sinant*) – embora não haja garantia de que tenha sido concedida; por último, a mulher assume este comportamento por estar apaixonada

<sup>20</sup> 112.8: *posteroque die populus miratus est qua ratione mortuus isset in crucem*; ‘e, no dia seguinte, interrogava-se o povo, admirado, sobre a maneira como fora o morto parar ao cimo da cruz’.

<sup>21</sup> 113.2: *Si iustus – inquit – imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci*. ‘Se o governador fosse pessoa de justiça – vociferou – deveria colocar novamente no túmulo o corpo do senhor da casa e pregar a mulher na cruz!’

<sup>22</sup> Cf. 113.3.

nada ou pelo menos seduzida pela figura e pelas maneiras do *miles*. Não deixara de amar o marido; simplesmente, morto este, encontrou alguém que, em vida, lhe desse a *consolatio* perdida. E a jovem viúva não suportava a ideia de passar duas vezes seguidas pela mesma provação de ver-se privada de um ente querido...

Em suma, a par da declarada crítica à leviandade feminina, o episódio não deixa de comportar, igualmente, uma discreta apologia do amor que triunfa sobre a finitude; é a Fénix que renasce das cinzas em que decidira, para sempre, apagar-se. É a vida que se afirma num lugar de morte, através da bebida, da comida e do relacionamento sexual bem sucedido.

### Circe

A simbologia do bom desempenho sexual acaba por ser mais significativa ainda, se for lida em função da estrutura global da narrativa, onde o motivo da insatisfação ou mesmo da impotência detém alguma importância. Para melhor se entender o real alcance desta afirmação, convém analisar o episódio em que se expõem os frustrantes ensaios de concretização amorosa entre Encólpio/Polieno e Circe, já em Crotona<sup>23</sup>. Esta relação, de desfecho incerto, tem a mediação da escrava de Circe, Crísis, que se encarrega de levar cartas de um para o outro e de preparar as entrevistas amorosas<sup>24</sup>. Os dois encontros conhecem um resultado semelhante. No primeiro deles, o protagonista, Encólpio-Polieno, deixa-se enlevar pela beleza da mulher que requereu os seus amores, um ser verdadeiramente divino, digno da paixão de um deus (126.13-18). A voz e o recato que dela emanam em tudo secundam essa primeira impressão (127.1-5).

---

<sup>23</sup> Fedeli (1988) discute, entre outras questões, o verdadeiro significado deste adjectivo homérico (*polyanos*) atribuído a Ulisses e que, em Petrónio, se torna nome próprio. As duas interpretações geralmente propostas são a de 'o muito louvado' e 'o que narra muitas histórias'. O estudioso inclina-se para a segunda possibilidade: desta forma, Encólpio quereria ser, à imagem de Ulisses, um hábil contador de histórias falsas com aparência de verdade. E já que Ulisses se apropria do papel de cantor e inventor de histórias quando a *Odisseia* está a terminar, talvez se pudesse admitir que o facto de Encólpio assumir, em Crotona, o epíteto e a função do herói homérico fosse um indício de que o *Satyricon* estaria também para atingir o fim. É uma hipótese subtil e com certa pertinência, que tem a vantagem de sugerir que o *Satyricon* não seria muito mais extenso, mas o paralelo com a *Odisseia* apresenta-se, às vezes, de forma um tanto forçada.

<sup>24</sup> Sobre o carácter e novidade, na literatura latina, destes bilhetes amorosos em prosa, vide Pacchiani (1976: esp. 79-80).

O seu nome, Circe (reminiscente da feiticeira homérica), parecia quadrar perfeitamente com Polieno e a única poção que lhe servia era a do amor: se a desejasse, que a tragasse então até esgotar o cálice (127.6-7). Era com mútua cumplicidade que ambos retardavam o prazer supremo, enleados na intensidade de cada momento.

Porém, logo a seguir ao primeiro falhanço, já a voz cálida e meiga de Circe se agitava, fria e indagadora. Teria ela descurado algum dos pormenores que costumam inebriar os amantes? Que o confirmasse Crísis, que não mentisse o espelho<sup>25</sup>! Polieno tudo acatava com resignação, traído pelas forças antes de o rubor desacreditar o pouco alento que lhe restava (128.1-2):

*‘Quid est?’ inquit ‘Numquid te osculum meum offendit? Numquid spiritus ieiunio marcens? Numquid alarum negligens sudor? Aut si haec non sunt, numquid Gítone times?’*

*Perfusus ego rubore manifesto etiam si quid habueram uirium perdidit, totoque corpore uelut laxato ‘Quaeso’ inquam ‘regina, noli suggillare miserias. Veneficio contactus sum.’*

– Mas que significa isto? – protestou – Porventura incomodam-te os meus beijos? Porventura terei mau hálito por estar em jejum? Porventura o suor por cuidar nas axilas? Ou então, se não é por estas razões, recearás tu Gítone?

Inundado por um rubor que já começava a dar nas vistas, se algum vigor me restasse perdi-o nesse momento e com o meu corpo totalmente frouxo lhe retorqui:

– Por favor, princesa minha, não insultes esta desventura. Estou a ser vítima de algum feitiço.

Circe afasta-se a toda a pressa, ferida no orgulho de irresistível sedutora. Talvez por essa mesma razão tenha resolvido escrever uma carta reconciliadora a Polieno (129.4): *si libidinosa essem, quererer decepta; nunc etiam languori tuo gratias ago; in umbra uoluptatis diutius lusi*<sup>26</sup>. O jovem aceitou a proposta velada de nova entrevista e logo se empenha em redigir o *confiteor*. De caminho fica a advertência de Crísis relativa-

<sup>25</sup> O facto de Circe se mirar ao espelho para estudar a eficácia dos seus meios de sedução acentua o narcisismo desta personagem. Cf. ainda 129.9.

<sup>26</sup> ‘Se eu fosse mulher libertina, estaria a queixar-me desta desilusão; mas agora até dou graças pela tua fraqueza. Mais tempo me deleitei na antecâmara do prazer.’ A falsa blandícia é a mesma com que se exprimem Quartila e Enótea, na expectativa de alcançarem o fim desejado, que constitui basicamente em explorar da melhor forma quem com elas se cruze. Ainda assim, Circe não prescinde de uma alusão maligna no fecho do bilhete (129.9): *Vale, si potes*. ‘Passa bem, se fores capaz.’

mente aos humores da senhora (129.11): *uerum enim fatendum est: ex qua hora iniuriam accepit, apud se non est*<sup>27</sup>. A dama não toleraria segundo falhanço: Polieno que se cuidasse.

E Polieno cuidou-se, aplicou pequenas mezinhas, fez abstinência de Gíton, submeteu-se ao tratamento de Proseleno (130.7-131.7). Era já confiante que esperava a companheira para novo encontro. Enquanto aguardava, pôs-se a reparar na paisagem idílica que o rodeava: *dignus amore locus* (131.8, v. 6)<sup>28</sup>. Para completar a visão paradisíaca, eis que chegava Circe, deslumbrante como sempre. Nada parecia embaraçar agora a consumação do amor.

Maior expectativa, maior desencanto. Desta vez, Circe deixa a nu toda a crueza do seu génio, e a violência antes sufocada explode com brutalidade incontida (132.2-3):

*Manifestis matrona contumeliis uerberata tandem ad ultionem decurrit uocatque cubicularios et me iubet catomizari. Nec contenta mulier tam graui iniuria mea conuocat omnes quasillarias familiaeque sordidissimam partem ac me conspui iubet.*

Açoitada por tão flagrantes ultrajes, a dama recorre, finalmente, à desforra: chama os criados de quarto e ordena-lhes que me dêem uma surra de nádegas alçadas. E não satisfeita a mulher com tão grave ofensa à minha pessoa, reúne todas as fiandeiras e a escumalha da criadagem e manda-lhes que me cusпам em cima.

Encólpio/Polieno tudo sofre, com a resignação de quem se reconhece pecador. Quando mais necessitava da sua viril resistência, descobre-se impotente. Não lhe valeram a beleza da companheira, o cenário paradisíaco do encontro, ambos dignos da eleição de um deus. De nada lhe serviram a mediação de terceiros, a sedução estudada, o tratamento aplicado. A *ira Priapi* cai sobre Encólpio no momento exacto<sup>29</sup>. O deus da fecundidade esperou a altura ideal para punir o mau uso que o profanador fizera da sua virilidade. No episódio da Matrona de Éfeso, tudo parecia dificultar a relação com o *miles* solícito: o *corpus iacentis*, a reputação da viúva, o túmulo em que se encontravam. Ainda assim, houve consumação e amor. O *miles* soube

<sup>27</sup> 'A verdade é para se dizer: desde a altura em que recebeu aquele ultraje, anda fora de si.'

<sup>28</sup> Sobre as semelhanças deste episódio com o *hieros gamos* de Zeus e de Hera, vide Roncali (1986).

<sup>29</sup> Coccia (1982) sugere outra explicação para a impotência de Encólpio, que se prende com as características físicas de Circe.

lutar contra o morto e vencê-lo; Circe porém não conseguiu revigorar a parte desvitalizada de Encólpio<sup>30</sup>. Porque o deus o impedia. Pode ser significativa a frequência com que ela insiste em circunscrever a razão da impotência à relação que Encólpio mantinha com Gíton<sup>31</sup>. Tendo em conta as funções de Priapo, talvez o jovem não devesse empenhar-se tanto naquela ligação infecunda<sup>32</sup>.

### Gíton, Ascilto e Encólpio

No episódio de Circe que acabou de ser analisado, Petrónio parece criticar igualmente a inconstância, a falsidade dos sentimentos, a violência verbal e física, a incompreensão da adversidade alheia. Ora temas como estes são bastante recorrentes no *Satyricon*, em especial na existência dos três jovens que, além das múltiplas aventuras em que se vêm envolvidos, cultivam entre si uma relação afetiva próxima: Encólpio é namorado de Gíton, embora os amores deste último sejam disputados por Ascilto, o terceiro elemento do triângulo erótico. Aliás, este aspecto representa uma das inúmeras marcas de paródia do *Satyricon* relativamente à tradição literária anterior, neste caso em particular o romance sentimental grego. Assim, em vez da ligação heterossexual, o *Liebespaar* de referência assume antes uma relação homoerótica, pretendida por um terceiro amante igualmente masculino; em lugar da esperada fidelidade a toda a prova que criava as condições para a felicidade do reencontro final, os apaixonados do *Satyricon* estão continuamente a trair-se, sendo Gíton o eterno objecto das disputas. De resto, na obra é ele quem, verdadeiramente, melhor concentra as funções do *opus muliebre*<sup>33</sup>. Seria legítimo, por isso, analisar o comportamento do adolescente enquanto esclarecedor exemplo da *leuitas* feminina. Contudo, porque essa análise foi proposta já noutros estudos, irá recordar-se aqui somente um dos passos mais emble-

---

<sup>30</sup> Cf. 129.5-7.

<sup>31</sup> Cf. 129.8.

<sup>32</sup> Notar que quem devolve a virilidade a Encólpio é, significativamente, Mercúrio, que, entre outras incumbências, era o deus psicopompo, condutor das almas dos mortos, facto de resto salientado pelo narrador (140.12: *qui animas ducere et reducere solet*).

<sup>33</sup> No casamento burlesco de Gíton e Pâniquis, a *uirguncula* que acompanha Quartila (sacerdotisa de Priapo), o jovem desempenha um papel masculino, embora a cena assumia contornos de brincadeira de crianças (*lusus puerilis*), forçada pela lascívia dos adultos (25.1-26.5).

máticos para iluminar a natureza das relações de amor e amizade na obra petroniana<sup>34</sup>.

O momento ocorre quando Encólpio, ferido no orgulho e no coração, abandona a contragosto a locanda onde se encontrava com os outros dois companheiros, optando por hospedar-se num albergue situado à beira-mar, a fim de carpir sozinho as mágoas. Aí recorda, com ressentimento crescente, os responsáveis por aquele estado de prostração emocional: Ascilto, companheiro de aventuras múltiplas, que a inveja transformara em inimigo; e Gíton, sobretudo Gíton, a quem Encólpio dedicara o seu amor, mas que, no derradeiro instante, o trocara por Ascilto – contra todas as expectativas fundadas numa longa amizade. Duplamente ofendido, Encólpio desabafa com uma caracterização pouco abonatória, tanto da sua pessoa como dos antigos colegas (81.3-5):

*Ergo me non ruina terra potuìt haurire? Non iratum etiam innocentibus mare? Effugi iudicium, havenae imposui, hospitem occidi, ut inter tot audaciae nomina mendicus, exul, in deuersorio Graecae urbis iacerem desertus? Et quis hanc mihi solitudinem imposuit? Adulescens omni libidine impurus et sua quoque confessione dignus exilio, stupro liber, stupro ingenuus, cuius anni ad tesseram uenierunt, quem tamquam puellam conduxit etiam qui uirum putauit. Quid ille alter? qui die togae uirilìs stolam sumpsit, qui ne uir esset a matre persuasus est, qui opus muliebre in ergastulo fecit, qui postquam conturbauit et libidinis suae solum uertit, reliquit ueteris amicitiae nomen et, pro pudor, tamquam mulier secululeia unius noctis tactu omnia uendidit.*

Por que motivo não me engoliu a terra quando se abriu? Ou então o mar, que se enfurece até com os inocentes? Fugi à justiça, pisei a arena, matei o meu anfitrião, para entre tantas mostras de audácia acabar mendigo, desterrado e jazer abandonado numa locanda de uma cidade grega? E quem foi que me impôs esta solidão? Um rapazola conspurcado por todo o tipo de vícios, merecedor de exílio por confissão sua, alforriado por deboche e por deboche feito homem livre, que passava os dias a vender-se por uma senha e que foi contratado como fêmea mesmo por quem o sabia macho. E que dizer do outro? Ele que, no dia de envergar a toga viril, pegou antes num vestido de mulher; que a própria mãe convenceu a não ser homem; que fez papel de mulher na prisão; que, depois de baralhar e revirar o campo da sua paixão, deixou cair o nome de uma velha amizade e – vergonha das vergonhas! –, como se fora vulgar rameira, tudo vendeu pelo contacto de uma só noite.

---

<sup>34</sup> Sobre a dimensão 'feminina' de Gíton e a inconstância do seu comportamento, vide em particular Leão (2000).

Estas considerações de Encólpio concentram o essencial do que se pode dizer sobre a existência das personagens do *Satyricon*, bem como sobre a forma como vivem as relações de amor e amizade: a inconstância de sentimentos, correlativa da falta de identidade própria, traduz-se no carácter ambíguo da sua natureza física e das instáveis relações que estabelecem entre si. Tais amargos desafogos são fruto de uma dessas infidelidades: Encólpio acabara de ser vítima da traição do seu amado, uma dádiva com que Gíton o brinda aliás repetidas vezes<sup>35</sup>. No entanto, apesar de, no passo em análise, Encólpio se mostrar muito abalado e ressentido, a verdade é que, ao reencontrar Gíton nos banhos públicos, depressa esquece a ofensa recebida (91.1-9). Uma atitude como esta é reveladora, antes de mais, da eterna boa vontade e cegueira de quem ama; por idêntico motivo, constitui igualmente e em derradeira análise, a imagem mais próxima do que poderá ser a expressão de um amor sincero. Ainda assim, encontra-se a muita distância dos exemplos de generosidade evocados no início deste estudo, a propósito de *O burro de ouro*. E como logo se adiantou, embora a obra de Apuleio seja, tal como o *Satyricon*, profundamente marcada pelos caprichos da Fortuna, a dedicação de Psique, Plotina, Cáríte e Ísis não encontra paralelo à altura no comportamento de nenhuma das personagens petronianas. Apenas Encólpio parece amar de forma intensa e continuada, mas falta-lhe o ânimo daquelas figuras (mesmo excluindo o caso particular de Ísis) para reagir com determinação à desgraça que teima em separá-las dos entes queridos.

---

<sup>35</sup> Cf. a ambiguidade da relação de Gíton com Eumolpo (92.3 sqq.) e com Trifena (113.7-9).

