

Para aí, vinhos e perfumes e as flores, por demais fugazes,  
da tranqüila roseira, é o que hás-de mandar trazer,  
enquanto a tua condição e a idade e os fios 15  
negros das três irmãs to consentirem.

Deixarás os campos que ameahaste e a casa  
e a quinta banhada pela corrente de oiro do Tibre,  
deixarás, ainda, as riquezas que no alto 20  
edificaste; delas há-de um herdeiro tomar posse.

Quer sejas rico, nascido do antigo Ínaco,  
ou pobre, de gente de baixa condição,  
nada te ajuda a retardares-te debaixo do céu,  
vítima que és do Orco sem piedade;

todos estamos sujeitos ao mesmo, a sorte de todos 25  
é revolvida na urna, e há-de sair, mais tarde  
ou mais cedo, e colocar-nos no batel,  
a caminho do exílio eterno.

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

## A PERTINÊNCIA DA CRÍTICA SOCIAL NO *SATYRICON*: AS TRÊS FACES DE EUMOLPO

1. O primeiro contacto que mantive com o *Satyricon* foi através do cineasta Federico Fellini e da sua adaptação do celebrado *romance* de Petrónio, realizada em 1969; no entanto, devo confessar que a angústia da descontextualização me levou inevitavelmente à estupefacção: tornou-se num filme que, apesar da sua sedução iconoclasta, me frustrou enquanto leitor ainda desatento perante o que os classicistas denominam de “romance antigo”.<sup>1</sup> Se por inúmeras vezes é possível usufruirmos de um produto cultural sem que nos embrenhemos minuciosamente nos contextos históricos, sociais e literários que desvenda – e o entretenimento vive exactamente dessa despreocupação consumista<sup>2</sup> –, tal provou-se impraticável no *Satyricon* de Fellini. Sem nenhum Virgílio para nos guiar até encontrarmos a *diritta via*,<sup>3</sup> perdemo-nos facilmente nos labirintos da Roma antiga, tal como acontece com Encólpio e Ascílto em determinadas passagens do *Satyricon* – e sem a possibilidade de sermos salvos pela sua preciosa Ariadne que, em Petrónio, toma uma forma assexuada na personagem de Gíton. Apesar de a exuberância, o grotesco e a transgressão narrativa serem atributos familiares para os conhecedores do cinema de Federico Fellini, também em Petrónio os podemos facilmente detectar: não nos detenhamos apenas na celebrada passagem do banquete de Trimalquião, mas olhemos para toda uma obra que

<sup>1</sup> Sobre esta problemática, vide *O Romance Antigo: Origens de um Género Literário* (Coimbra e Bari, Instituto de Estudos Clássicos e Dipartimento di Scienze della Antichità, 2005).

<sup>2</sup> Torna-se oportuno citar uma breve passagem do livro de Naomi Klein, *No Logo*: “Many professors speak of the slow encroachment of the mall mentality, arguing that the more campuses act and look like malls, the more students behave like consumers. (...) I'm disturbed by the serene belief that my function – and more important, Freud's, or Shakespeare's, or Blake's – is to divert, entertain, and interest,” writes University of Virginia professor Mark Edmundson in Harper's magazine” (Klein, 98).

<sup>3</sup> Vide Canto I do “Inferno” em *La Divina Commedia* por Dante Alighieri.

parece transpirar os excessos indeléveis presentes nas ruínas – literais e metafóricas – de uma sociedade que, na sua abundância, traz consigo a decadência através de comportamentos diletantes e dissipadores – algo que inevitavelmente sempre povoou a literatura.

Pretendo afirmar que o olhar de Petrónio não surge como um mero exercício ilustrativo, pois julgo entrever um olhar crítico e admonitório sobre a perpetuidade da depravação e da fraqueza humana, em que a «instável *Fortuna*»<sup>4</sup> parece desempenhar um papel preponderante nas acções das personagens. É esta assustadora contemporaneidade do *Satyricon* uma das muitas razões fundamentais para não passar despercebido aos olhos de um público que temo estar cada vez mais receoso de se aventurar em *novos mundos*.

Ao ler este *admirável mundo novo* do passado descobri uma obra fascinante, nada hermética: se, amiúde, o *Satyricon* nos impele ao riso é porque as suas estratégias formais ainda são assustadoramente actuais, especialmente no cómico de linguagem que produz. O coloquialismo presente na linguagem torna-se extremamente sedutor para um leitor dos nossos dias que vai certamente reconhecer(-se) sem dificuldade (n)as ambiguidades de uma sociedade vincadamente capitalista.

2. Tácito, nos *Anais*, descreve-nos Petrónio como o *elegantiae arbiter* da corte de Nero, alguém que, efectivamente, possuía um papel de relevo na sociedade; era o “árbitro das elegâncias,” possivelmente com uma predilecção pessoal pelo Epicurismo. Além de ter sido um homem de gostos requintados e entendedor da “ciência dos prazeres”<sup>5</sup>, Petrónio soube interpretar as ansiedades e testemunhar os comportamentos libertinos da Roma imperial que, apesar de tudo, também encerrava em si um conservadorismo sufocante por parte de um extracto da sociedade, como oportunamente iremos ver no caso do liberto Equión, cabendo a Petrónio satirizar os conceitos e os valores predominantes. A alma fora esquecida, a ética desprezada. O *Satyricon* não é um labirinto; é talvez ainda um mapa do território emocional contemporâneo.

Uma vez que o suposto sustentáculo da sociedade – preceptores e alunos, casta sacerdotal, anciãos – também acusava uma crise de valores no seu seio, tornava-se por demais evidente que os paradigmas do passado se

<sup>4</sup> Vide Delfim Leão, “Eumolpo e as Correntes Místicas Gregas”, 105.

<sup>5</sup> Vide a introdução à versão portuguesa do *Satyricon* por Delfim Leão.

tinham tornado obsoletos, inadequados a uma vida cada vez mais pragmática e vivida com uma feroz consciência da sua efemeridade. É neste contexto que a personagem de Eumolpo, velho poeta sempre em busca de inspiração, surge aos nossos olhos. Ao ser escarneado e apedrejado sempre que ousa tentar as suas artes declamatórias, o velho pedagogo talvez represente uma reflexão atenta acerca do valor da palavra e do seu/contínuo descrédito numa época de crescente cinismo: “Já ficou dito que a sociedade onde se movimentam as personagens do *Satyricon* não tem espaço para actos louváveis na epopeia, nem a fluência do verbo colhe a eficácia de outrora. À força de abusada, a palavra caiu no descrédito” (Leão, 1998: 61).

Se o objectivo deste breve ensaio é tentar estabelecer a contemporaneidade do *Satyricon* através de Eumolpo e da sua interacção na obra com as restantes personagens, é também assaz necessário contextualizar alguns temas fundamentais em Petrónio. Assim, uma leitura mais cuidada do *Satyricon* torna evidente – pelo acumular de exemplos – como a influência perniciosa de preceptores e progenitores vai determinar o futuro das crianças e afirmar um pragmatismo estéril e mesquinho. Equión, um liberto presente no banquete de Trimalquião, é um desses exemplos, ao condicionar o futuro do filho por não permitir-lhe uma existência em conformidade com a sua natureza vincadamente artística, à qual atribui uma puerilidade transgressora; devido à sua deformação de carácter, acaba por condenar o pequeno a uma vida consagrada ao materialismo, numa clara subtracção de todas as suas aptidões para as Belas-Artes. De facto, a premissa que sustenta este episódio parece asseverar que o futuro da juventude pode ser assustadoramente maleável<sup>6</sup>. Este episódio surge inevitavelmente como uma manifestação da intemporalidade do *Satyricon*: não será necessária uma análise aprofundada aos valores regentes da sociedade pós-moderna para reconhecermos os caracteres que nesta passagem se digladiam.

Ao que Eumolpo se refere – à influência exercida no seu papel de pedagogo – podemos situar dois momentos na obra que são o testemunho da culpabilidade também partilhada pelos preceptores na educação dos mais jovens: a história do Menino de Pérgamo (85.1-87.10) e o episódio de Filomela e dos filhos (140.1-11).

<sup>6</sup> Vide o capítulo “Preceptores e Alunos” por Delfim Leão, em *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio* (Lisboa, Colibri, 1998), 61-74.

O primeiro episódio é narrado pelo próprio Eumolpo a um Encólpio que “ainda (...) barafustava com os ventos” (83.7) devido a ter perdido Gíton para Ascilto; é neste contexto que nos é apresentado o velho poeta.<sup>7</sup>

[...] vejo entrar na pinacoteca um ancião de cabelo branco. Tinha o rosto atormentado e parecia anunciar não sei que grandezas, apesar do seu aspecto bem pouco brilhante (83.7).

No entanto, antes de começar a narrar o episódio que viveu na sua juventude, Eumolpo explica ao estudante o porquê dos seus andrajos:

É sem dúvida assim mesmo: se alguém, inimigo declarado de toda a forma de vício, se aplica a seguir a senda recta da existência, começa, em primeiro lugar, a despertar rancores por causa da diferença de costumes (de facto, quem pode achar bem no seu oposto?); em seguida, os que zelam somente por acumular riquezas, não aceitam que se espalhe entre os homens a ideia de haver coisa melhor do que as suas posses. Por conseguinte, tratam de perseguir, com quantos meios têm, os amantes das letras, para que também eles pareçam estar submetidos ao dinheiro (84.1-3).

Eumolpo surge-nos como um moralista, um seguidor da “senda recta da existência” (84.1), zeloso do seu comportamento. É, segundo as suas palavras, alguém desprendido de bens materiais e mundanos, afirmando que as letras são “coisa melhor do que as (...) posses” (84.2). Esta auto-caracterização serve, em primeiro lugar, para mais tarde satirizar o velho poeta e aniquilar a alta consideração em que a personagem se tem a si mesma, e também para confirmar a velha máxima que diz que “o hábito faz o monge” quando depara com a amoralidade predatória em Crotona, a cidade moribunda que – tal como o exemplo de Esparta – se anuncia sem qualquer futuro possível. Relativamente à primeira questão, julgo não haver lugar para confusões: se Eumolpo imediatamente se aventura a narrar uma história que contradiz a sua rectidão – como é a do Menino de Pérgamo –, não é porque a personagem possua a complexidade ou a ambiguidade que os romances – enquanto género literário recente – tendem a conferir às suas personagens. No entanto, não sendo também uma personagem exaustivamente plana, Eumolpo desmascara-se e anuncia o que ao longo do *Satyricon* se vai tornando evidente: as palavras das personagens – intervenções que anunciam

<sup>7</sup> Cito pela versão portuguesa do *Satyricon*, feita por Delfim Leão.

princípios morais ou comportamentais – contradizem continuamente as suas intenções e os seus actos. A discrepância entre o verbo e os actos determina a contínua desacreditação da palavra que, metonimicamente, representa não só uma moralidade decadente, mas também um ensino/didactismo que se tornou desadequado face às verdadeiras necessidades de cada indivíduo. Eumolpo, andrajoso mas digno na afirmação da sua integridade moral, encontra paralelo numa memorável passagem de Milan Kundera:

– Estou-me nas tintas para as suas boas maneiras e não sou como você um palhaço de colarinho branco e gravata – atalhou o *cameraman*.

– As suas unhas sujas e a sua camisola esburacada não são coisa nova debaixo do sol – disse Bertlef. – Havia outrora um filósofo cínico que se exibia nas ruas de Atenas vestido com uma túnica esburacada, para que todos o admirassem vendo-o ostentar o seu desprezo pelas convenções. Um dia, Sócrates encontra-o e diz-lhe: Vejo a tua vaidade pelo buraco da tua túnica. Também a sua porcaria, senhor, é uma vaidade, e a sua vaidade uma porcaria (Kundera, 145-6).

Poder-se-á argumentar que os gestos e as acções denunciadoras do verdadeiro carácter não passam despercebidas a um bom observador; a história do Menino de Pérgamo, “colocada num passado impreciso” (Leão, 1998: 68), é a denúncia da degradação moral dos pedagogos e dos *pueri* por eles corrompidos. Numa nota de rodapé em *As Ironias da Fortuna: Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*, Delfim Leão alude a uma ideia defendida por Sommariva, que vê em Eumolpo um Sócrates epicurista, mas “fustigador dos costumes”; a nota termina dizendo: “Assim, o conto teria a função pedagógica de pôr em evidência a hipocrisia dos *pueri*.” (idem, 71). De facto, confrontados com a narração de Eumolpo, não restam dúvidas sobre o falso pudor do rapaz; a sua castidade é vendida mediante a promessa de uma oferta, mas essa hipocrisia é o produto de um corrompimento – não sabemos se daquele em concreto ou de outro no passado – que encontra em Eumolpo o sujeito actuante, desencadeador da necessária falsidade do *puer*. Sendo assim, o jogo surge viciado: quer o rapaz finja a sua pudicícia, quer incite à lascívia do parceiro, Eumolpo vence sempre. É ele que começa e termina o jogo, – e, no final, cumpre sem zelo o seu papel de pedagogo – manietando os desejos excessivos do *puer*. O rapaz aceita ser protagonista num papel que lhe foi incumbido, ou seja, age em conformidade com as regras que aprendeu e que, mais tarde, já despuadorado, infringe. O ardil do

Bom Cantor suplanta mesmo a intuição feminina da mãe do menino, que chega a considerá-lo *unum ex philosophis* (Leão, 1998: 68). Vencida a barreira dos progenitores, está finalmente conquistado – ou não fosse Eumolpo, por esses dias, soldado – o lugar a que se propôs: o de pedagogo sério, circunspecto e intransigente face à imoralidade; por outras palavras, o caminho está livre para Eumolpo finalmente poder desfrutar dos apetecidos prazeres da carne. O burlesco deste episódio surge no final, quando Eumolpo, exausto pelos apelos e apetites sexuais do jovem, assume finalmente o papel que lhe foi confiado pelos pais: “Não o faz por estar convencido de que essa é a melhor atitude, mas simplesmente porque a fadiga e a insistência incansável do *puer* o irritaram” (Leão, 1998: 70).

Esta irónica permutação de papéis é traduzida à luz da própria inversão social e moral em que a Roma imperial estava mergulhada, mas também – a outro nível de leitura – pelo constante ludibriar das expectativas do leitor, evocando uma qualidade metaliterária; de facto, os *romances* antigos faziam convergir “as peripécias narradas num casal de jovens apaixonados, que os naufrágios, raptos e piratas separam durante a maior parte da narrativa, mas que se conseguem sempre juntar num *happy ending* final, depois de terem resistido heroicamente a ataques rocambolescos à sua castidade” (Lourenço, 1996: 49). A castidade enunciada por esses romances antigos é, em Petrónio, usurpada pelo hedonismo e pela transgressão sexual, comportamentos a que nem uma viúva chorosa – a matrona de Éfeso – consegue resistir face ao clamor da vida. Os amantes heterossexuais de outras obras são tornados homossexuais, e os anciãos – os baluartes éticos de outros tempos – proclamam agora a leviandade e a prostituição – a velhinha que encaminha Encólpio a um bordel (7.1-4) e o *pater familias* que tenta abusar de Ascilto (8.2-4). É neste jogo comparativo e transgressivo, com “parte da tradição literária ocidental que lhe era anterior ou mesmo contemporânea” (Leão, 2005: 9), que Petrónio obtém resultados francamente felizes: a criação de vários níveis de leitura – mesmo não sendo discerníveis a todos os leitores – torna ainda mais enriquecedora uma obra que, além do seu importantíssimo carácter documental, é capaz de “seduzir (...) até a pessoa que estiver a contactar pela primeira vez com o imaginário clássico (ibidem).”

Outro exemplo que ilustra “comportamentos pouco recomendáveis num pedagogo” (Leão, 1998: 67) surge já perto do final, no episódio em que Filomela, uma mulher que “(...) agora, que estava entredota e de flor ressequida(...)” (140.1) submete os filhos aos cuidados de Eumolpo, “para que escutassem as suas palavras... pois eram a única herança que se podia

legar aos mais novos” (140.3). Torna-se imediatamente óbvio que não são palavras que Filomela procura, sem que, no entanto, pretenda desvendar a verdadeira natureza da proposta. Diz-se que, para bom entendedor, meia palavra basta. Efectivamente, é Eumolpo que toma a liberdade de interpretar a proposta de Filomela como mais lhe apraz. Assim, é a implícita natureza sexual – nunca assumida por ambos – por detrás do *negócio* que faz com que o Bom Cantor não hesite em assumir zelosamente as suas funções de pedagogo. O jogo entre o que se diz e o que se quer dizer só se torna possível por existir uma correspondência ética entre as duas personagens: a mulher, dissimulando sempre as suas intenções, cede os filhos como objectos sexuais, pronta a satisfazer a sua ambição a qualquer preço; o velho poeta, fazendo-se passar pelo rico comerciante que não era, cedo assumiu que a sua amoralidade servia como justa moeda de troca para a amoralidade predatória de Crotona, verbalizada pelo camponês que o grupo encontrou às portas da cidade: “Fiquem, portanto, a saber que todas as pessoas que encontrarem nesta cidade se repartem por dois grupos: ou são caçados ou andam à caça” (116.6). Com esta descrição, o leitor pode então perceber melhor a legitimidade da escolha de Eumolpo em não querer ser *caçado* numa cidade moribunda em que “(...) não se cultiva o estudo das letras, a eloquência não encontra nela lugar, a moderação e os bons costumes não alcançam a recompensa do reconhecimento” (ibidem).

Crotona confirma a inutilidade de Eumolpo enquanto poeta e pedagogo, prenunciando a morte da sua função social. De forma a garantir a sua sobrevivência, necessita não só de se despojar dos andrajos que, um dia, tão solenemente exibiu na pinacoteca, como também de abdicar da sua identidade e da rectidão dos valores que tinha assumido – valores que, por diversas vezes, tinham sido traídos face à perspectiva de ganhos pessoais. No fim, Eumolpo sucumbe aos prazeres materiais daqueles que denunciou vigorosamente, os tais que “(...) zelam somente por acumular riquezas” (84.2).

Podemos então concluir que Crotona surge ao Bom Cantor como uma oportunidade: é a avidez e a voracidade cega dos habitantes-predadores que torna possível o embuste. Mais uma vez, a criação de uma ilusão – o papel de abastado comerciante por si assumido – vai fazer com que obtenha todos os favores que pretende. Tal como na história do Menino de Pérgamo, o pedagogo apropria-se de uma aparência para, neste caso, receber no seu leito uma jovem “(...) que era um pedaço de mulher” (140.4).

Filomela, no acautelamento de um futuro mais próspero, não desconfia nunca que Eumolpo não é quem diz ser, perspectivando a cedência dos filhos como a garantia de uma vantagem face a outros supostos pretendentes; o engenhoso argumento que sustenta que "(...) o facto de os jovens serem um de cada sexo pode salientar a previdência da mãe/alcoviteira, que, desta forma, está preparada para atender qualquer tipo de gosto dos 'clientes'" (Leão, 1998: 73) revela inequivocamente a subtilidade e a sageza de Filomela. No entanto, a fraude de que a mulher é alvo surge somente como consequência da falsidade da proposta que ilustra a sua ambição. A ironia que preside a este episódio está presente nas possibilidades que a palavra encerra: na tentativa de burlar Eumolpo, Filomela não concebe que também ela poderá estar a ser vítima de um logro, pois Eumolpo não é quem diz ser. A sua despiciência provém somente da sua cegueira predatória. No entanto, não é ela a verdadeira vítima; os seus filhos-objects, privados da necessária voz que lhes conferiria alguma humanidade, tornam-se apenas na inevitável moeda de troca para os interesses de ambos. Afinal, quem pela espada vive, nem sempre por ela morrerá. Em Crotona, também a justiça divina parece ter sido ludibriada. Ambas as personagens – Eumolpo e Filomela – representam eficazmente a degeneração dos pedagogos e dos preceptores. Corrompidos pela falta de paradigmas que anunciem um futuro tutelar, a juventude parece definhar perpetuamente nos erros de uma sociedade sem rumo. Crotona é a promessa da voracidade.

3. Convém referir um outro episódio ilustrador da corrupção de modelos comportamentais tidos como fundamentais: o da matrona de Éfeso. É Eumolpo que nos surge como o narrador misógino, pronto a desmascarar a virtude e a austeridade femininas:

Entretanto, Eumolpo, defensor dos aflitos e promotor da concórdia presente, procurou evitar que a alegria ficasse em silêncio sem umas histórias, pelo que se pôs a mandar farpas sem conta à leviandade das mulheres. (...) Segundo ele, mulher alguma era tão virtuosa que, por uma paixoneta de fresca data, se não deixasse arrastar até à loucura. E não estava a falar das velhas tragédias nem de personalidades conhecidas há séculos, mas antes de um caso ocorrido no seu tempo, que ele se dispunha a narrar, se estivéssemos dispostos a escutá-lo (110.6-8).

Segundo Eumolpo, o marido de certa matrona tinha falecido; a fidelidade e a devoção para com ele fizeram com que decidisse tomar como última morada aquela para onde encaminhava tão saudoso esposo. A firmeza da sua vontade era inabalável: estava resolvida a morrer à fome por não achar sustentável continuar a viver numa tal desolação. No entanto, o que a matrona vai descobrir é o mesmo que Alice, personagem de *A Home at the End of the World*, pretende dizer ao filho:

Voltámos para o carro e fizemos o resto do caminho em silêncio. Jonathan voltou a guardar a uma no saco de viagem e correu o fecho. Tentei oferecer-lhe um qualquer conselho maternal, mas não me ocorreu nada. Sempre desejara dizer-lhe uma coisa que eu levava quase sessenta anos a aprender: que os mortos nos pertencem ainda menos do que os vivos, que a nossa única hipótese de felicidade – uma hipótese bastante remota – reside na aceitação da mudança. Mas não consegui dizer-lho (Cunningham, 313).

De facto, o soldado que entra em cena assalta as defesas da matrona; a sua virtude rendeu-se ao clamor da vida, não sem antes ter recusado veementemente qualquer oferta que a si era dirigida. Tal como a falsa modéstia de Ricardo III, descrita por Shakespeare, ao negar três vezes a coroa antes de finalmente a receber, também a matrona assume, no início, a coerência do destino que tinha escolhido. Mas depois de finalmente aceitar o tão necessário e desejado alimento, a chorosa mulher transfigura-se, cabendo agora ao narrador a maliciosa interpretação do que poderá vir ainda a acontecer:

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, usa-as, agora, para se lançar ao assalto da sua virtude (112.1).

Ao descurar as suas obrigações em favor da consumação do desejo, o soldado incorre na pena de pagar com a própria vida o roubo do corpo crucificado que o seu zelo obrigava a guardar. A amante sai em sua defesa: por não poder suportar uma segunda "viuvez" em tão curto espaço de tempo, é o corpo – já sem utilidade – do marido que surge na cruz:

Nem tal horror (...) 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 (112.7).

É com estranheza que a população vê o corpo do defunto na cruz; esta decisão da matrona – de não hesitar em expor a sua desonra de modo a salvar o apetecível amante – pode ser explicada nas palavras de Eumolpo, aquando do prelúdio à sua narrativa; lembremo-nos, pois, dessas mesmas palavras:

Segundo ele, mulher alguma era tão virtuosa que, por uma paixoneta de fresca data, se não deixasse arrastar até à loucura (110.7).

Eumolpo fala-nos de loucura; pois é precisamente essa loucura romântica que faz com que a matrona escolha a vida. O que começou por ser uma história de hipocrisia e de falsa virtude poder-se-ia transformar, numa leitura à luz das velas do Romantismo, num trágico acto de amor e dedicação: a matrona, apesar do fingimento que envergou na sua laboriosa dor, ousa desmascarar-se ao colocar o corpo do marido na cruz, “pois veio tornar pública uma relação até aí mantida dentro dos limites do *monumentum*” (Leão, 1998: 92). No entanto, os meios parecem sempre justificar os fins, e é o próprio Eumolpo que, por tão bem reconhecer-se nessa premissa, se impõe como o narrador de uma história que é o epítome do abandono dos velhos padrões de ética. Arrowsmith defende que “(...) here Petronius seems to be saying, I give you an image of the rebirth of human life” (1966: 93). Se para voltar à vida a matrona necessita de desonrar o morto, então tanto pior. É ela própria que vislumbra essa possibilidade como necessária: “Antes quero pendurar o morto que sacrificar o vivo” (112.7), afirma conclusivamente. A sua diligência salva o amante e o seu amor. A vida triunfa sobre a morte, “in place of impotence, consummation” (Arrowsmith, 1966: 93). As lágrimas secaram entretanto; para a vida continuar, o passado tem de ser esquecido.

Escolher a vida pode também ser uma alienação: tudo depende de como os outros nos definem quando nos **olham**. O *Satyricon* talvez seja, sobretudo, uma **contemplação** de caracteres humanos irremediavelmente presos a uma contínua necessidade de se sentirem vivos; se “vários estudiosos aceitam a paródia, o humor e a ironia, mas negam a pertinência de verdadeira crítica social, por não reconhecerem a presença de uma moralidade que sirva de base a essa crítica” (Leão, 2005: 14), então será o mesmo que dizer que essa paródia, esse humor e essa ironia encerram em si

uma completa inanidade. “Para bom entendedor, meia palavra basta”, palavras que Filomela poderia ter dito um dia a Eumolpo. E se a contemporaneidade do *Satyricon* ainda fica por esclarecer, as palavras de Roger Ebert, eminente crítico cinematográfico norte-americano, são reveladoras do nosso hodierno sentimento de perda num mundo em que a aparência ainda devora todos os desejos: }

And so the inhabitants of this Fellini underworld wearily press on, visiting one more goddess or trying one more perversion, seeking before death some assurance that it is still possible to feel deeply. And they never find it. Of course, the story never ends. It may still be continuing, even today.

### Bibliografia

- Arrowsmith, William, “Luxury and death in the *Satyricon*”, *Arion* 5 (1966) 304-331.
- Cunningham, Michael, *Uma Casa no Fim do Mundo*. Trad. de Rui Pires Cabral (Lisboa, 2005).
- Ebert, Roger, *Fellini Satyricon* (<http://rogerebert.suntimes.com>)
- Hyde, Montgomey H., *Oscar Wilde* (London, 1976).
- Klein, Naomi, *No Logo* (New York, 2000).
- Kundera, Milan, *A Valsa do Adeus*. Trad. de Miguel Serras Pereira (Lisboa, 1989).
- Leão, Delfim, “Eumolpo e as Correntes Místicas Gregas”, in Francisco de Oliveira, Paolo Fedeli & Delfim Leão (coords.), *Romance antigo – origens de um género literário* (Coimbra e Bari, 2005) 105-118.
- Leão, Delfim, *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio* (Lisboa, 1998).
- Lourenço, Frederico, “Fellini *Satyricon*”, in *Federico Fellini: As Folhas da Cinemateca* (Lisboa, 1996).
- Medeiros, Walter de, “O Bom Cantor e as suas falácias - a história da Matrona de Éfeso”, in *As línguas clássicas. Investigação e ensino* (Coimbra, 1993).
- Petrônio, *Satyricon*. Trad. de Delfim Leão (Lisboa, 2005).

JOSÉ MIGUEL MOURA