



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LICENCIATURA EM LETRAS CLÁSSICAS (GREGO E LATIM)

DIEGO SOARES DE SOUZA

“ID CINEREM AUT MANES CREDIS SENTIRE SEPULTOS?”:
O episódio da *Matrona de Éfeso*, do *Satyricon*, como paródia do amor
entre Dido e Eneias.

João Pessoa

2023

DIEGO SOARES DE SOUZA

“ID CINEREM AUT MANES CREDIS SENTIRE SEPULTOS?”:
O episódio da *Matrona de Éfeso*, do *Satyricon*, como paródia do amor
entre Dido e Eneias.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito básico para obtenção do grau
de licenciatura em Letras Clássicas da
Universidade Federal da Paraíba, sob
orientação do Prof. Dr. Hermes Orígenes
Duarte Vieira.

João Pessoa

2023

**Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

S729i Souza, Diego Soares de.

Id cinerium aut manes credis sentire sepultos? : o episódio da Matrona de Éfeso, do Satyricon, como paródia do amor entre Dido e Eneias. / Diego Soares de Souza. - João Pessoa, 2023.

42 f.

Orientador : Hermes Orígenes Duarte Vieira.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2023.

1. Petrônio. 2. Satyricon. 3. Virgílio. 4. Eneida. 5. Paródia. I. Vieira, Hermes Orígenes Duarte. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82.09

Elaborado por KARLA MARIA DE OLIVEIRA - CRB-15/485

DIEGO SOARES DE SOUZA

“ID CINEREM AUT MANES CREDIS SENTIRE SEPULTOS?”:
O episódio da *Matrona de Éfeso*, do *Satyricon*, como paródia do amor
entre Dido e Eneias.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito básico para obtenção do grau
de licenciatura em Letras Clássicas da
Universidade Federal da Paraíba, sob
orientação do Prof. Dr. Hermes Orígenes
Duarte Vieira.

Data de aprovação: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr. Hermes Orígenes Duarte Vieira (DLCV/ CCHLA/ UFPB – Orientador)

Prof Dr. Willy Paredes Soares (DLCV/ CCHLA/ UFPB – Examinador)

Prof Me. Diógenes Marques Frazão de Souza (DLCV/ CCHLA/ UFPB – Examinador)

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, à Tâmis Formiga, minha companheira, e ao meu filho Théo – a semente divina que anima minha vida.

Aos Colegas de trabalho – estimados professores da ECIT FAC – que diariamente permitem que o fardo da educação seja conduzido com a leveza da amizade.

A Odon, Adriana, Adriano, dentre outros, amigos da graduação em letras clássicas. Apesar da distância que o tempo impôs à nossa convivência, nutro muito estima por todos. *Besonders danke ich meiner Freundin und Deutschlehrerin Suely Freitas. Herzlichen Dank für alles.*

Aos professores do Curso de Letras clássicas. Todos foram fundamentais nesse processo de formação.

Ao professor Hermes Orígenes, tanto pela orientação neste trabalho quanto pelas excelentes aulas de Literatura Latina, e aos professores Diógenes e Willy, por participarem da banca e trazerem observações e sugestões preciosas para o aprimoramento do trabalho.

RESUMO

Resumo: O presente trabalho apresentará uma análise da paródia desenvolvida por Petrónio, especificamente no episódio da *matrona de Éfeso*, da relação amorosa entre Dido e Eneias. Para tanto, nossa pesquisa buscará definir o conceito de paródia, a partir da obra do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Desta forma, mostraremos como o pacto de fidelidade da rainha Dido a seu marido Siqueu, quebrado no encontro com Eneias, é reconstruído parodicamente por meios da inversão a relação entre a Matrona e o Soldado. Assim, aquilo que representa um fim funesto da *Eneida*, é relido satiricamente com um final cômico-feliz no *Satyricon*.

Palavras-chave: Petrónio. *Satyricon*. Virgílio. *Eneida*. paródia.

ABSTRACT

Abstract: This paper will present an analysis of the parody developed by Petronius, specifically in the episode of the Matron of Ephesus, of the love affair between Dido and Aeneas. To this end, our research will seek to define the concept of parody, based on the work of the philosopher of language Mikhail Bakhtin. In this way, we will show how Queen Dido's pact of fidelity to her husband Siqueus, broken in the encounter with Aeneas, is parodically reconstructed through the inversion of the relationship between the Matron and the Soldier. In this way, what represents a tragic end in the *Aeneid* is satirically re-read with a comic-happy ending in the *Satyricon*.

Keywords: Petronius. *Satyricon*. Virgil. *Aeneid*. parody.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I: Sobre o conceito de <i>paródia</i> em Bakhtin	12
1. Histórico de uma conceitualização: especulação histórica dos antigos até Bakhtin	12
2. Primeiros elementos culturais: carnavalização e ambivalência	14
3. Particularidades do gênero cômico-sério	17
4. O conceito de <i>Paródia</i> segundo Bakhtin	18
CAPÍTULO II: <i>Eneida</i> e <i>Satyricon</i> : Delimitação do <i>corpus</i>	21
1. A <i>Eneida</i>	21
2. <i>Satyricon</i>	24
CAPÍTULO III: <i>Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?</i> A análise da paródia	29
1. <i>Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?</i> : primeira referência	30
2. <i>Placitone etiam pugnabis amori?</i> : segunda referência.....	34
3. O uso de imagens: referências indiretas	36
3.1 Característica de personagens	37
3.2 Cenários e aspectos do submundo.....	37
CONSIDERAÇÃO FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

O *Satyricon*, de Petrônio, é uma obra de relevo na literatura latina. Desenvolvida no primeiro século da era cristã, ela se destaca no âmbito das produções literárias cômicas. Paira sobre ela a indefinição acerca de seu gênero (ALBRECHT, 1999, p. 300). Muitas vezes a obra é tratada como um dos primeiros romances na história da literatura. Já entre os antigos, a exemplo de Macróbio, ela era tomada como uma novela. Algumas vezes, é enquadrada como uma *sátira menipeia*¹. Tais preocupações iniciais não representam bem o fulcro da pesquisa que será desenvolvida aqui neste trabalho, mas elas já nos apontam para questões e conceitos que haveremos de tratar, a saber, o aspecto satírico que o texto emana, especificamente o uso da paródia como recurso cômico.

O escopo de nosso trabalho, portanto, consistirá em analisar uma retomada paródica da *Eneida*, de Virgílio, feita no *Satyricon*. Falamos aqui especificamente do episódio da *Matrona de Éfeso*, desenvolvida nos capítulos 111 e 112, da Obra de Petrônio. Em tal capítulo, o uso de imagens, de algumas expressões textuais e, principalmente da estruturação da cena, parecem retomar de maneira cômica momentos fundamentais da obra de Virgílio. Da *Eneida*, por sua vez, destacamos principalmente o encontro amoroso entre Eneias e Dido, episódio narrado no Livro IV da obra de Virgílio. Outro episódio que acreditamos ressoar na paródia é o *catábase de Eneias*, ou seja, da descida do herói ao mundo dos mortos, presente no Livro VI.

No processo de abordagem desse *corpus*, utilizaremos como categoria analítica o conceito de *paródia*. Não encontramos este conceito elaborado de maneira nítida dentre os teóricos antigos da literatura. Há em Aristóteles uma referência direta à paródia (II, 10). Contudo, há na obra do filósofo apenas a delimitação do gênero, a saber, que se trata de uma modalidade cômica, não restando, assim, seu desenvolvimento conceitual. Enquanto pertencente ao gênero

¹ Segundo Paulo Martins, a *sátira menipeia*, é um gênero criado pelo poeta Menipo de Gerada, tendo como suas principais características: a mistura entre verso e prosa; temática de crítica social e moral; a presença da diatribe cínico-estóica; o registro dessa crítica ora é sério, ora é cômico; a mistura de gêneros; a inserção da paródia; a presença de um observador distanciado (MARTINS, 2009, p. 241).

cômico, a noção de paródia terá maior desenvolvimento dentre os romanos a partir das sátiras, herdando elementos da *sátira menipeia*. Contudo, não encontramos nenhuma problematização teórica que permitisse a delimitação de nossa categoria analítica. Desta forma, optamos por recorrer a um teórico contemporâneo, que bem abordou a definição de *paródia*, observando, principalmente, seu aspecto cultural, ou seja, a paródia como um elemento de uma estrutura cultural mais ampla, para além da literatura.

Encontramos, portanto, a caracterização da noção de *paródia* na obra do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), especificamente em duas obras fundamentais: *O problema da poética de Dostoiévski* (1963) e *Cultura popular na idade média: o contexto de François Rabelais* (1965). Nesses dois trabalhos, o filósofo aborda o problema do riso e da carnavalização na literatura. Em suas análises, demonstra a influência de elementos da cultura e da literatura antiga presentes de maneira estrutural tanto nos romances do escritor Russo do Século XIX quanto na do escritor francês do Renascimento. Bakhtin consegue rastrear esses elementos, os quais se estendem desde a carnavalização ao riso, presentes também em fenômenos e gêneros literários antigos. Exemplo disso estão presentes nos *diálogos socráticos* e na própria *sátira menipeia*, considerada por Bakhtin como a origem do romance polifônico².

Assim, mesmo que Bakhtin se enquadre na categoria de teórico moderno, sua escolha como referencial teórico poderia gerar certa estranheza, pois poderia beirar ao anacronismo a escolha de um teórico contemporâneo para caracterizar um conceito desenvolvido na obra de escritores antigos. Contudo, seja analisando Dostoiévski ou Rabelais, Bakhtin precisa recorrer à literatura antiga, para investigar as raízes do romance moderno. É nesta ida às raízes que justificamos sua escolha.

Quanto à metodologia de nossa pesquisa, guiamo-nos por dois procedimentos. Primeiro, no que diz respeito à delimitação de nossa categoria analítica, procedemos por meio do estudo exploratório e pela pesquisa de caráter bibliográfico. Quanto ao processo de tradução do *corpus*, procuramos, por fim, apresentar uma tradução instrumental, que buscasse verter em nossa língua os sentidos presentes no texto original. Optamos aqui por citar diretamente os textos em latim ou

² A *polifonia* é um conceito fundamental na teoria literária de Bakhtin. Segundo Fiorin (2020), ela refere-se à equipolência das vozes dentro do texto literário. Neste sentido, encontramos a definição melhor caracterizada no próprio Bakhtin: “Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (BAKHTIN, 2013, p. 308)

grego, informando a nossa tradução em sequência, quando a citação vier destacada, e em nota de rodapé, quando vier junto ao corpo do texto.

Quanto ao texto latino das obras aqui utilizadas, nos valem as edições bilíngues presentes no editorial brasileiro recente. Para o *Satyricon*, utilizamos o texto presente na edição traduzida pela professora Sandra M. G. Braga Bianchet, publicado pela editora Crisálida em 2004. Para a *Eneida*, utilizamos o texto latino presente na tradução de Carlos Alberto Nunes, editado pela Editora 34, no ano de 2014. Para as demais obras utilizadas neste trabalho, sempre que necessário, apontaremos a fonte original utilizada para nossas traduções do decorrer do texto ou em notas de rodapé.

Por fim, no que se refere à estrutura do trabalho, procuraremos, no primeiro capítulo, delimitar o conceito de *paródia* a partir de Bakhtin. Esta será nossa categoria analítica e é fundamental que ela seja desenvolvida inicialmente, a fim de que possamos analisar os textos. No segundo capítulo, iremos nos debruçar sobre os aspectos da literatura latina a qual os textos do nosso *corpus* são classificados. Procuraremos contextualizar cada um dos episódios específicos, a saber, a *Matrona de Éfeso*, do *Satyricon*, o episódio dos *Amores entre Dido e Eneias*, no Livro IV e a *Catábase de Eneias*, no Livro VI. Por fim, uma vez o *corpus* delimitado, empreendemos nossa análise da *paródia* feita por Petronio em seu *Satyricon*. Procuraremos desenvolver nossa análise levando em consideração aspectos textuais e sintáticos, bem como as imagens utilizadas na construção da *paródia*.

CAPÍTULO I: Sobre o conceito de *paródia* em Bakhtin

1. Histórico de uma conceitualização: especulação teórica dos antigos até Bakhtin

O intento deste presente capítulo consiste em delimitar e definir a noção de *paródia*, uma vez que este conceito assume papel fundamental no desenvolvimento de nossa pesquisa, visto que buscamos constatar uma leitura paródia de cenas da *Eneida*, de Virgílio, feita por Petrônio em seu *Satyricon*.

Por se tratar de uma pesquisa em letras clássicas, ou seja, acerca de línguas sobre as quais foram construídas grandes culturas e, por consequência, grandes obras literárias, que, por sua vez, são alicerces da cultura e da literatura do mundo ocidental como um todo, somos tentados, de imediato, a achar nosso referencial teórico no seio das culturas grega ou romana. Assim, visto que nosso recorte de análise é feito a partir de dois textos fundamentais, a saber, da *Eneida*, como o modelo por excelência de epopeia entre os romanos, e do *Satyricon*, muitas vezes sendo atribuído a ele a condição de primeiro romance, seria natural achar uma categoria desenvolvida por algum teórico da literatura coetâneo a estes trabalhos.

Contudo, quando lançamos a vista sobre os textos clássicos que se enquadram no nicho da teoria literária do mundo antigo, nos escapa um trabalho teórico com uma melhor definição do termo *paródia*. Mesmo com a referência da *Carta aos Pisões*, de Horácio, ou do *Institutio oratoria*, de Quintiliano, não conseguimos perceber elementos que possibilitem uma delimitação sólida de nossa categoria analítica.

Se sairmos do universo cultural romano e retrocedermos ao grego, encontraremos, pelo menos em Aristóteles, uma referência direta àquilo a que poderíamos chamar de *paródia*. Diz ele:

οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χεῖρους: (1448 a, 10) (perseus).

(Por exemplo, Homero representa os melhores, Cleofonte, os semelhantes, enquanto Hegémon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, o autor da Deitíada, os piores).

Ao tratar do modo como os personagens são construídos dentro do âmbito de assunto de cada gênero poético, seja ele trágico ou cômico, Aristóteles exemplifica o modo dessas construções a partir de autores coetâneos. Assim, no que diz respeito à imitação dos homens melhores, refere-se aos personagens construídos por Homero em suas epopeias. Quanto às imitações de homens interiores ou burlescos, refere-se a dois autores, dentre os quais Hegémon é referido como aquele que escreveu paródias. Sobre o teor da obra desse autor, Aristóteles não chega a desenvolver em nenhum momento de sua poética, muito menos chega até nós os textos das referidas obras utilizadas como exemplo pelo filósofo.

Aristóteles, contudo, chega a delimitar o campo da comédia, o que nos permite vislumbrar o teor do gênero no qual a paródia se enquadra:

ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἷσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. (1449 a, 30-35)

(Como dissemos, a comédia é uma imitação dos mais inferiores, não certamente em toda a sua vileza, mas a parte da vergonha é a mais ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformidade nem dolorosa nem corrompida, como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada sem exprimir dor).

Deparamo-nos assim com a limitada circunstância de delimitar nossa categoria analítica a partir de teóricos antigos, a saber, a maneira de como ela se enquadra no gênero cômico. Contudo, mesmo com essa limitação teórica entre os antigos, percebe-se que a categoria de *paródia* firma-se como um elemento fundamental na história da literatura cômica. Prova disso pode ser constatada nos escritos que vão desde os épicos antigos até a literatura moderna.

Na literatura antiga, por exemplo, convém ressaltar a *Batracomiomaquia*, poema comumente atribuído a Homero. Este poema tece uma paródia do épico *Ilíada*, na qual sapos e rãs brigam entre si. Na literatura romana, por sua vez, podemos ressaltar a *Apocolocyntosis*, de

Sêneca. Nesta obra, o objeto da paródia não é outro texto literário, mas sim o ritual da Apoteose, ou seja, da deificação dos imperadores, que representava um aspecto próprio da estruturação política e religiosa do Império Romano. Neste texto, Sêneca, ao invés de narrar a transformação do imperador Cláudio em Deus, narra sua transformação em abóbora. Para Bakhtin, a *Apocolocyntosis* é uma nítida representação clássica da *sátira menipeia*. Percebe-se, também, elementos deste tipo de sátira presentes no *Satyricon*, obra que, para o filósofo, é uma *sátira menipeia* elevada até os limites do romance (BAKHTIN, 2013, p. 128).

Dessa forma, a *Batracomiomaquia* e a *Apocolocyntosis* servem-nos de exemplo para nós mostram, de maneira nítida, o uso da *paródia* na construção de textos cômicos. E, para além disso, enquanto paródias, eles não são usados apenas como um elemento literário intertextual, mas sim como instrumento de leitura de mundo. Neste sentido, o texto literário não é uma realidade em si, mas se realiza dialogicamente com outros elementos culturais. A paródia emana do texto como uma forma de compreensão mordaz da cultura.

2. Primeiros elementos culturais: carnavalização e ambivalência.

Uma vez que vimos a carência de definição do termo paródia dentre os teóricos antigos, uma vez que percebemos que ela se enquadra dentro do gênero cômico, bem como constatamos exemplos literários em textos fundamentais do gênero, procuraremos agora apresentar como Bakhtin define o conceito de *paródia*. Para tanto, outros elementos conceituais desenvolvidos pelo filósofo devem ser trazidos aqui, pois, por se darem num contexto mais amplo, permitem que haja uma melhor compreensão de nossa categoria analítica.

O conceito de *paródia* é entendido como um estilo literário que se dá dentro de uma forma de manifestação da cultura popular específica. Bakhtin divide esse nicho de manifestações culturais em três categorias:

“as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças, etc); obras cômicas verbais (inclusive paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasfêmias populares, etc.) (BAKHTIN, 2010, p. 04).

A cultura popular abarca uma vasta gama de manifestações, que se estendem desde instituições da cultura popular, como por exemplo os festejos carnavalescos, até ditos populares e familiares. Nesse contexto, a *paródia*, enquanto forma de manifestação popular, se enquadra na categoria das obras cômicas de natureza textuais. Ela, portanto, enquanto um gênero textual desenvolvido em forma de literatura, é percebida por Bakhtin como um elemento da cultura do povo. Isto posto, a saber, a *paródia* como um elemento textual, convém sondar em Bakhtin considerações acerca do gênero ao qual ela se enquadra: o sério-cômico.

Em sua abordagem, o Bakhtin analisa o gênero sério-cômico tal como fora desenvolvido na antiguidade clássica, especificamente no período Helenístico, destacando a pluralidade de gêneros literários que se enquadram em tal categoria, desde as *literaturas dos simpósios*, passando pela *Memorialística* e *diálogos Socráticos* até ter sua formulação mais acabada na *Sátira Menipeia*. Ele aponta a dificuldade em se estabelecer os limites do campo sério-cômico, mas, para ele, “os antigos percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo e o colocavam em oposição aos gêneros sérios, como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc.” (BAKHTIN, 2013, p. 121).

Como já foi visto em Aristóteles, a delimitação do gênero cômico se dá em oposição àquilo que se apresenta como sério, a exemplo da epopeia e tragédia. Bakhtin, porém, desenvolve este aspecto, ampliando conceitualmente aquilo que ele determina como sério-cômico. Assim, ante a pergunta: Quais os elementos que caracterizam bem o que se entende por gênero sério-cômico? O filósofo responde: “A despeito de toda a sua policromia exterior, esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o *folclore carnavalesco*.” (BAKHTIN, 2013, p.122).

Esta relação próxima com a cultura do carnaval é a base para a construção própria de uma cosmovisão própria, a qual está impregnada de um clima específico. Este clima é caracterizado pela relativização da alegria, que é composta por um forte elemento retórico o qual é transformado no contexto carnavalesco. Temos assim uma *cosmovisão carnavalesca*, que é “dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2013, p. 122).

A cosmovisão carnavalesca, portanto, é construída dialogicamente de maneira ambivalente. O aspecto da renovação é estritamente necessário, visto que “o carnaval é a festa do tempo que tudo renova”. Contudo, outro aspecto também estritamente necessário é o da

inversão. Bakhtin, ao analisar os rituais de coroação e destronamento do rei como um elemento estruturante da festividade carnavalesca, ritual este que se constrói sob o papel da inversão, aponta para um elemento da cosmovisão carnavalesca. Neste sentido, convém notar que o “destronamento é ambivalente e biplanar por excelência” (BAKHTIN, 2013, p. 143).

Como já foi visto, a cosmovisão carnavalesca é caracterizada pela ambivalência. O caráter ambivalente, por sua vez, está estruturado na leitura dicotômica de fatos da realidade, fenômenos naturais e das relações humanas. Dessa forma, relações como a felicidade e a tristeza, o sagrado e o profano, a vida e a morte, etc, estão presentes na construção da cosmovisão carnavalesca:

“É necessário, ainda, focalizar especialmente a natureza ambivalente das imagens carnavalescas. Todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte” (BAKHTIN, 2013, p. 144).

A ambivalência, portanto, é estrutural para a cosmovisão carnavalesca e Bakhtin percebe-a presente também tanto na literatura antiga quanto na literatura medieval, a qual ele analisa a partir do contexto da obra de Rabelais. Assim, da cosmovisão carnavalesca, brota-se uma literatura própria, nomeada por Bakhtin como *literatura carnavalesca*. Esta é compreendida como “a literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco” (BAKHTIN, 2013, p. 122). O campo sério-cômico é, portanto, constituído por todos os elementos que fundamentam a cosmovisão em questão.

Bakhtin coloca o problema da carnavalização da literatura como um dos mais importantes que surgiram dentro do âmbito da problematização histórica da teoria poética. De fato, já em Aristóteles, os gêneros cômicos são pautados dentro do sistema geral da Poética, embora, como já vimos, não tenham chegado até nós nenhuma das anotações do filósofo acerca da comédia. Assim, o ganho teórico apresentado por Bakhtin consiste em delimitar as particularidades que são perceptíveis de modo exterior ao gênero sério-cômico, e que resultam, de certa forma, da influência transformadora da cosmovisão carnavalesca do mundo.

Para o filósofo russo, são três as particularidades comuns a todas as formas de gênero-cômico: um novo tratamento da realidade; a construção a partir da experiência de maneira consciente; e, por fim, a pluralidade de estilos e variedades de vozes.

3. Particularidades do gênero cômico-sério

Como foi visto até agora, a paródia se enquadra em um contexto mais amplo, a saber, o de uma cosmovisão carnavalesca do mundo. Esta se estrutura através da ambivalência e da inversão do mundo. Dessa cosmovisão, emana-se uma literatura carnavalizada, na qual se instala o gênero sério-cômico. Nosso intuito neste momento consiste em entender as três particularidades que, segundo Bakhtin, caracterizam tal gênero.

A *primeira particularidade* gira em torno do “*novo tratamento dado à realidade*”. Através desse novo tratamento, a relação mimética da criação literária passa a ser construída sob uma nova ótica: a observação da atualidade como viva, incluindo o cotidiano como o próprio objeto ou, até mesmo, o ponto inicial da narrativa. Para Bakhtin, isto é um sinal de que, pela primeira vez: “o objeto da representação *séria* é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos, e não no passado absoluto dos mitos e lendas” (BAKHTIN, 2013, p. 123).

Este apelo ao cotidiano é fundamental para a compreensão do gênero, pois por meio dele os trajes característicos dos personagens trágicos e épicos são despidos. O mesmo se aplica à construção dos cenários e das narrativas. Neste sentido, percebemos na cena da *Matrona de Éfeso* uma construção elaborada a partir de elementos cotidianos “demasiadamente humanos”. Assim, a retomada paródica do herói nacional Eneias é feita através de um soldado comum que monta guarda para vigiar o corpo de um criminoso crucificado. E a retomada da rainha Dido, pela viúva de Éfeso. Há, portanto, “uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística” (BAKHTIN, 2013, p.123).

A *segunda peculiaridade* se dá de maneira inseparável da primeira: “os gêneros do sério-cômico não se baseiam na *lenda* nem se consagram através dela. Baseiam-se *conscientemente* na *experiência* e na *fantasia livre*” (BAKHTIN, 2013, p.123). O apelo ao cotidiano permite que o conteúdo da narrativa seja obtido por meio de tipos ou circunstâncias ancoradas na realidade. Assim, a retomada de lendas ou de substratos míticos, quando retomadas, é feita sobre o crivo

da comparação com o humano. Neste sentido, “na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador”. (BAKHTIN, 2013, p. 123).

A *terceira peculiaridade*, por fim, consiste na “pluralidade de estilos e variedade de vozes e todos esses gêneros” (BAKHTIN, 2013, p. 123). Observa-se aqui o aspecto da *polifonia*, que será cara para o romance moderno. Contudo, no âmbito da literatura antiga, pode-se perceber que “eles renunciam à unidade estilística da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica”. “Caracterizam-se pela politonalidade da narração” (BAKHTIN, 2013, p. 123).

No que diz respeito à pluralidade de estilos, o gênero sério-cômico é abrangente, comportando:

“cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródia dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns casos observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilinguismo direto na etapa romana)”. “Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal”. (BAKHTIN, 2013, p.123)

Deste elenco de pluralidade de estilos e modalidades, é interessante destacar a possibilidade de fusão entre prosa e poesia, que é um aspecto representativo da *sátira menipeia*. É interessante também lembrar que o *Satyricon*, diante da imprecisão que somos levados a tentar defini-lo enquanto forma literária, muitas vezes é tomado como um exemplo deste tipo de sátira. A paródia, enquanto elemento estilístico empregado por Petronio, marca bem o elemento satírico do diálogo entre os dois textos. Trataremos dela agora.

4. O conceito de Paródia segundo Bakhtin

Vimos que o gênero sério-cômico possui particularidades que lhe dão contornos definidos, a saber, novo tratamento da realidade, uso crítico de lendas, quando utilizadas, e pluralidades de estilos e de vozes. Neste sentido, a *paródia* adequa-se a alguns gêneros de literatura, ao passo que se torna inadequada para outros. Nos diz Bakhtin:

“A paródia é um elemento inseparável da ‘sátira menipeia’ e todos os gêneros carnavalizados. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados.” (BAKHTIN, 2013, p. 145)

A paródia está organicamente ligada ao gênero cômico-sério. Portanto, a atmosfera de uma cosmovisão carnavalesca é própria para seu desenvolvimento. Assim, alguns elementos próprios da carnavalização delimitam o modo de atuação da *paródia*. Segundo Bakhtin,

“Na antiguidade, a paródia estava dissolutamente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação de duplo *destronante*, do mesmo mundo às avessas. Por isso a paródia é ambivalente.” (BAKHTIN, 2010, p. 15).

Mesmo que seus esforços teóricos estivessem voltados para a compreensão de produções literárias medievais e modernas, Bakhtin constata as raízes dessas produções em obras da Antiguidade greco-romana. Entre esses, o parodiar apontava para a subversão do mundo e para a ambivalência. Estes dois elementos estão estritamente relacionados, pois a inversão dos elementos de um polo para seu oposto, depende estritamente de uma relação ambivalente, ou seja, da afirmação e negação da existência desses polos. Assim, a castidade, por exemplo, precisa ceder seu lugar para a devassidão e vice e versa; a santidade dar lugar ao profano; a vida, para morte. Isto pode ser constatado no mundo romano, para o qual “a paródia era momento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do triunfal” (BAKHTIN, 2013, p.145).

No campo do sério-cômico, numa cosmovisão carnavalizada, a literatura, portanto, tem como o resultado final o riso. Neste sentido, por meio da ambivalência e da inversão, a *paródia*, enquanto gênero literário, traz à tona o riso com seu uso. Para Bakhtin, sua aplicação é percebida em diversos graus, que, por essência, são bivocais. Diz ele:

“diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia construir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus”. (BAKHTIN, 2012, p. 145-146)

Estas distorções são facilmente percebidas em todo o *Satyricon*. No episódio da *Matrona de Éfeso*, por exemplo, a imagem da viúva inconsolada e fiel ao marido, mesmo após a sua morte, tem seu reflexo diretamente ligado à figura da mulher dissoluta que se entrega ao soldado. De maneira muito similar, a implacável Dido, no seu luto pela morte do marido, negando qualquer investida dos pretendentes, entrega-se a Eneias, tendo assim, seu fim impulsionado pelo remorso da entrega.

O elemento corporal marca, assim, este último recurso da paródia, a saber a degradação. Diz Bakhtin:

“Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação”. (BAKHTIN, 2010, p. 19).

A paródia, assim, por abordar o mundo cotidiano, desconstruindo substratos épicos ou sérios, permite um reflexo distorcido daquilo que é nobre e grandioso, ou seja, operando uma inversão das estruturas. No âmbito da literatura, portanto, a *paródia* assume a postura dialógica, na qual um texto retoma outro e, a partir da ambivalência, busca degradá-lo, depreciá-lo, criticá-lo moralmente, a fim de gerar o riso.

Neste trabalho, procuraremos ver, até que ponto este conceito é percebido de forma dialógica entre os dois textos de nosso *corpus*: a *Eneida*, de Virgílio, e o *Satyricon*, de Petronio. Até lá, procuraremos saber mais acerca desses dois textos e do recorte que faremos, no intuito de situá-los no percurso da história da literatura latina.

CAPÍTULO II

Eneida e Satyricon: Delimitação do corpus

Nosso trabalho tem por objeto de estudo dois textos que podem ser colocados em lados opostos, quando observamos a classificação aristotélica, apresentada em sua *Poética*, a respeito do teor narrativo de cada texto, a saber, entre cômicos e sérios. Observada essa localização genérica, convém ressaltar também a importância desses textos e, para além disso, destacar a extensão própria dessas obras. Tanto a *Eneida* quanto o *Satyricon* são obras fundamentais dentro da proposta dos gêneros aos quais pertencem.

Desta feita, neste capítulo, iremos pontualmente delimitar o que utilizaremos dessas duas obras. Assim, nossa intenção consiste em recortar desse *corpus* os episódios que serão aqui analisadas em nosso estudo. Para tanto, o critério adotado para essa seleção observou a seguinte ordem: partimos do episódio da *Matrona de Éfeso*, que se estende dos capítulos 111 e 112 do *Satyricon*; diante desta cena específica, percorremos a *Eneida* em buscas dos elementos parodiados. Esses, por sua vez, encontram-se bem nítidos no Livro IV, da obra de Virgílio, especificamente no diálogo entre a Dido, apaixonada por Eneias, e a irmã e, principalmente, no encontro amoroso entre os dois protagonistas dentro da gruta. Há ainda no Livro VI uma série de elementos que são tomados na construção da paródia: Falamos aqui do encontro entre Eneias e o fantasma de Dido.

Neste capítulo, portanto, faremos a delimitação de nosso *corpus*. Contudo, sentimos a necessidade de situar essa particularização dentro do todo das obras. Assim, procuraremos situar historicamente a *Eneida* e o *Satyricon*, bem como situar como essas obras se estruturam. Para tanto, observamos a ordem cronológica de origem de cada uma delas.

1. A Eneida

A *Eneida*, de Virgílio, é a epopeia máxima da cultura romana. Por se tratar de um poema épico, suas narrativas têm “por assunto fatos heroicos, vividos por personagens humanas excepcionais, manipuladas, de certa maneira, pelo poder dos deuses”. (CARDOSO, 2011, p. 6) Nela, portanto, o poeta narra os fatos e feitos dos heróis que fundaram a cidade de Roma, especificamente do troiano Eneias, que com o auxílio de sua mãe Vênus, passa por errâncias,

aventuras e combates, que se estende desde a queda de Tróia até a fundação uma nova nação - origem mítica de Roma.

Ainda sobre este aspecto da natureza épica do poema, Maria Helena da Rocha Pereira afirma:

“O poema aparecia desde logo como a glorificação de Roma, da sua missão civilizadora. E, diremos também desde já, como o poema da paz e da conciliação. (...) Além disso, era a grande contrapartida literária dos poemas homéricos” (PEREIRA, 2013, p. 254).

Decorre daqui duas observações necessárias para se depreender a importância do poema: uma de cunho político, outra de cunho estético. A primeira delas relaciona-se à aspectos políticos e culturais. Sob a ótica do desenvolvimento cultural do Império Romano, a epopeia parece ter tido, antes de sua finalidade estética, um destino propagandístico. O poema serviu como um instrumento formador do povo romano ao fincar a cultura de Roma em bases heroicas, para assim, erguer a glória do Império, seja como conciliador das questões internas, seja como Nação civilizadora. Neste sentido, Virgílio é o “poeta nacional do Império” (CARDOSO, 2011, p. 10).

O segundo aspecto relaciona-se com a grandeza estética da obra, ou seja, a *Eneida* é colocada como uma obra literária que, enquanto gênero épico, firma-se como contraponto às epopeias gregas de Homero - *Ilíada* e *Odisseia*.

Esta relação de contraponto, porém, encerra uma relação de recepção direta dos épicos gregos. Os seis primeiros livros encerram cenas e narrativas que aproximam bastante a epopeia de Virgílio à *Odisseia*, ao passo que os seis últimos livros nos remetem às cenas de batalhas da *Ilíada*. Neste sentido, pode-se querer, em algumas circunstâncias, diminuir o mérito da obra, tomando-a como um “mero decalque das epopeias de Homero”. Mas, como bem afirma Zélia de Almeida Cardoso, trata-se “de uma postura que não faz justiça à arte e às qualidades de Virgílio” (CARDOSO, 2013, p. 16).

Esta postura que persiste em tomar a *Eneida* como uma mera cópia de Homero cai por terra quando constata-se a riqueza e a beleza literária originárias da pena de Virgílio. Exemplo disso podemos encontrar no Livro II, com a narração da destruição de Tróia. A professora Zélia de Almeida Cardoso, por sua vez, nos apresenta um elenco de belas cenas:

“a história da trágica paixão de Dido (Canto IV). o sonho de Eneias com Tiberino, divindade personificadora do Tibre (Canto VIII); o passeio feito por

Eneias em companhia de Evandro no local em que seria fundada a futura Roma (Canto VIII). o desespero da mãe de Euríalo ao saber da morte do filho (Canto IX); a descrição da morte de Camila, rainha dos Volscos (Canto XI)” (CARDOSO, 2013, p. 16)

Essa plêiade nos mostra a grandiosidade de Virgílio como poeta épico que soube ser original ao se apropriar do teor das epopeias gregas, principalmente as que foram desenvolvidas nos poemas de Homero. Diante disso, parece ser simples e reducionista aquela divisão comumente apresentada, na qual a *Eneida* é dividida em duas metades, cabendo a cada uma espólios da *Ilíada* e da *Odisseia*, mesmo que esta possua certos fundamentos. Contudo, algumas cenas próprias da *Eneida*, a exemplo dos amores entre Dido e Eneias, não se enquadram em nenhuma das duas categorias gerais: retorno ou batalha. Assim, observamos uma estrutura triádica, proposta pelo professor Milton Marques, na qual a epopeia divide-se em: 1. Livros das provações (I - IV); 2 - Livros dos Rituais (V - VIII); 3 - Livro dos Combates (IX - XII) (MARQUES, 2012, p. 17).

Essa estruturação da obra apresenta o processo de formação do herói fundador de Roma. Eneias passa por suas provações, cumpre os ritos necessários e no combate firma as bases de um povo glorioso. Como já foi dito, iremos destacar aqui dois eixos narrativos: a trágica paixão de Dido e Eneias e o encontro entre dois no Orco.

A primeira cena encontra-se no Livro IV, que é composto por 705 versos. As narrativas desse livro se encontram dentro do âmbito das provações do herói. Neste livro, especificamente, o amor torna-se o elemento da provação. Mesmo tendo consumado o seu amor com Dido, e sendo tentado a firmar ali um reino, Eneias é impelido a cumprir seu destino: fundar a cidade em outras plagas - a Itália, contra a sua vontade no momento, era sua missão: “*Italiam non sponte sequor*” (IV, 361)³.

Mesmo amando a rainha Dido, Eneias é levado, pelos desígnios dos deuses, a partir. As consequências disso são a ira e o suicídio de Dido. A morte da rainha tem reverberação no Livro VI, quando o herói desce ao Orco. A fuga do herói pode parecer algo despropositado em relação à postura de herói épico, mas lá, no submundo, Eneias justifica-se a Dido no verso 460: “*inuitus, regina, tuo de litore cessi*” (VI, 460).⁴ Eneias, portanto, apresenta-se diante de Dido imbuído de remorso e isso marca sua força como herói, pois, diante da provação, opta por seguir sua missão.

³ Tradução: “Não dirigi-me à Itália por vontade própria”.

⁴ Tradução: “Contra a minha vontade, ó rainha, parti de tua praia”.

Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, ao falar de Eneias, “todo seu o procedimento, as aparentes incongruências dos seus sentimentos e reações se explicam por essa característica” (PEREIRA, 2013, p. 266).

Entre esses dois livros, um narrando as provações do herói e o outro narrando os ritos que devem ser cumpridos, acreditamos que conseguimos ligar duas cenas nas quais a relação amor e morte é retomada parodicamente de forma ambivalente pelo *Satyricon*, de Petrónio. Assim, ante este recorte feito pelo crivo da novela, delimitaremos nossas abordagens à *Eneida* a alguns eventos específicos: Inquietação amorosa de Dido e os conselhos da sua irmã Anna, para que a rainha se junte à Eneias (versos 1 - 52) e o núcleo designado como *A tempestade*, no qual se dá o conúbio entre Dido e Eneias (Versos 160 - 172)⁵.

O segundo episódio encontra-se no Livro VI (901 versos), dedicado à visita de Eneias ao Orco, e caracterizado pelo encontro do herói com o fantasma da rainha. Neste evento, que se estende dos versos 450 a 475, Eneias tenta justificar-se à Dido, que em condição fantasmagórica, não o responde. Assim, mediante esta delimitação, cobrimos dois aspectos presentes também na releitura da novela de Petrónio, a relação amor e morte.

2 O *Satyricon*

O *Satyricon*, de Petrónio, é uma obra de referência na literatura romana, quando pensamos em textos cômicos. Contudo, paira sobre ela uma série de indefinição acerca de sua data de publicação ou de como defini-lo enquanto gênero literário - vale ressaltar também o aspecto nebuloso em saber quem é o seu autor. Nesta seção, iremos nos aproximar desta obra, buscando mostrar sua importância na história da literatura romana, bem como o esforço teórico de entendê-lo enquanto livro e entender a sua estrutura.

Quem foi Petrónio? É comum a tradição associar a identidade do escritor ao cônsul Caio ou Tito Petrónio, “o árbitro da elegância que frequentava a corte de Nero”, e que fora condenado como mentor intelectual na famosa conspiração dos Pisões, tal como Tito relata nos *Anais* (CARDOSO, 2013, p.126). Contudo, ainda resta como questão difícil saber quem foi o escritor, pois não há indícios que confirmem a identidade do escritor e do Cônsul. É fato, porém, que Tácito pinta um retrato do Cônsul, no qual este é apresentado como um mestre do gosto e a maior autoridade em questões de gosto da corte de Nero (ALBRECHT, 1999, p. 1107). Neste sentido,

⁵ Observamos aqui a Divisão estabelecida pelo professor Milton Marques - UFPB, 2012.

analisando o teor das histórias narradas, no *Satyricon*, tal comparação é cabível, mas nada se sabe de concreto acerca do autor Petrônio.

Quanto à data de sua publicação do *Satyricon*, são aventadas algumas hipóteses. Michael von Albrecht pontua:

Haveria de ser datada no primeiro, segundo ou terceiro século? Para alguns, parece que a homenagem a “Augusto” corresponde ao período Augustano, outro colocam a novela na época de Domiciano. Com Niebuhr, defendeu-se inclusive uma data mais tardia para esta “questão petroniana”, por exemplo, os séculos II e III. (ALBRECHT, 1999, p. 1108)⁶.

O historiador da literatura latina aponta que, segundo especialistas, a publicação do *Satyricon* pode ter ocorrido dentro de um lastro temporal que chega a abarcar até três séculos. Por indícios e referências presentes no texto, alguns chegam a afirmar que a obra é coetânea do imperador Augusto; outros, datam-na entre o século II e III da era cristã. Contudo, tanto por aspectos de estilo quanto por alguns temas literários tratados na obra, é mais provável que ela tenha vindo à luz entre o período dos imperadores Cláudio e Nero. (ALBRECHT, 1999, p. 1109). Sobre alguns indícios estilísticos situam a obra neste período, Albrecht elenca três aspectos: a decadência da eloquência, a crítica à decadência da oratória e da declamação e o problema do estilo sublime (ALBRECHT, 1999, p. 1109). Estes aspectos estilísticos, apontado aqui como uma constatação do declínio de práticas culturais realizadas na corte, representavam a moda literária da época.

O próprio Petrônio, como bem aponta Salvatore D’Onofrio, condenava algumas dessas práticas relacionada às atividades escolares, a saber, a retórica, a declamação e a oratória, por representarem elementos viciosos que apontavam para o desvirtuamento da formação dos jovens (D’ONOFRIO, 1968, p. 60). Ele cita Petrônio: “e por esta razão considero que os adolescentes se tornam inteiramente estúpidos nas escolas: porque aí eles não ouvem ou veem nada daquilo de que temos necessidade”⁷. O autor do *Satyricon* se coloca aqui como crítico da cultura e da literatura de sua época. Ele estabelece uma relação de contradição entre aquelas coisas que,

⁶ “¿Hay que fecharla en le primeiro, segundo o tercer siglo? A algunos les parece que el homenaje al ‘Augusto’ (60,7) corresponde a la época augústea, otros ponen la novela en la época de Domiciano. Con Niebuhr se ha defendido en esta ‘cuestion petroniana’ incluso una fecha tardia (en s. II–III).”

⁷ *Et ideo ego adulescentulos exsimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut uident.* (I, 3) - Neste trabalho, todas as citações feitas por comentadores, trarão as traduções dos mesmos. No caso específico do *Satyricon*, nas citações diretas, indicaremos o número do capítulo e o versículo, de acordo com a edição que utilizamos.

de fato, são necessárias e as coisas supostamente supérfluas, que levam os jovens à idiotice. Quais são essas coisas? Petrônio responde:

“sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent fillis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data ut uirgines tres aut pures immolentur, sed mellitos uerborum globus et omnia dicta factaque quasi papauere et sesamo sparsa” (I., 3)

(Mas de piratas mantidos acorrentados no litoral, de tiranos que escrevem editos nos quais decretam aos filhos que cortem as cabeças de seus pais, de respostas dadas em relação a moléstia, que sugerem que três virgens ou mais sejam imoladas, e o doce acúmulo de palavras e quase tudo o que é dito e feito aspergido com papoula e gergelim).

A busca de elementos necessários, que de fato são facilmente percebidos na vida cotidiana, tornam-se o material da ficção elaborada por Petrônio. A ficção deve emanar daquelas coisas elegantes e do bom gosto e não da artificialidade fantástica destinada à oratória. Neste sentido, seguindo o fluxo da tradição da sátira romana, o *Satyricon* apresenta-se como algo novo, com forma e estrutura bem específicas.

No que diz respeito ao gênero literário, entramos numa seara similar àquela acerca de quem, de fato, foi Petrônio. Citando Mulroy, Albrecht afirma que “a obra é, segundo o gênero literário, muito multiforme” (ALBRECHT, 1999, p. 1112). Como já vimos em outro momento, não há no mundo antigo nenhuma teoria literária que lance as bases para explicitá-la. Encontramos, porém, em Macróbio (370-430 d.C.), em seu *Comentário ao Sonho de Cipião*, uma explicação que nos fornece informações algo acerca do teor da obra:

Argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multim se Arbiter exervuit vel Apuleium nonnumquam luisse miramur.

(Cenas repletas de amores falsos e intrigas, nas quais muito se exercitou o Árbitro [Petrônio] ou, para nossa surpresa, algumas vezes Apuleio se deixou brincar).

Pelas suas temáticas, personagens e desenvolvimento, o *Satyricon* pode se enquadrar sob o termo de “Novela”. (ALBRECHT, 1999, p. 1112). Ao introduzir sua tradução para a obra, Lisardo Rubio Fernández afirma que “a novela é entendida como narrativa não histórica”, portanto, tratando-se de ficção. A novela difere-se de escritos históricos, que descrevem aspectos do real, pois ela opera no âmbito do ficcional. Dessa forma, mesmo com seus temas de cunho sexual e de personagens realísticos, o termo “novela” torna-se apropriado para o *Satyricon* (PETRÔNIO, 1978, p. 7-8).

Já vimos no âmbito desse trabalho que, no que diz respeito à forma, a obra de Petrónio já fora aproximada à *sátira menipeia* e teve-lhe atribuída por Bakhtin o status de precursora do romance moderno. Macróbio, escritor do período cristão, pautou o teor de suas narrativas, mas nem ele, nem nenhum outro teórico antigo chega a definir o que é o *Satyricon* enquanto forma literária. Possui elementos da menipeia, a exemplo, a mistura entre prosa e verso, temáticas de crítica social e moral, inserção da paródia (MARTINS, 2009. p. 241); possui extensão e estrutura narrativa que se assemelha ao romance ou à novela, mesmo que a obra tenha chegado até nós incompleta, não contendo o início e o fim da obra. Diante disso, aquela afirmação de que o *Satyricon* é uma obra multiforme parece ser um bom caminho para entendê-la.

Apesar dessa questão formal, o elemento que torna-se importante para nós está relacionado ao conteúdo da obra. Os temas satíricos, o recurso à sexualidade e ao material, colmatam a narrativa paródica que analisaremos neste trabalho, a saber, o episódio da *Matrona de Éfeso*.

Cabe aqui uma pergunta pertinente a este conteúdo. Em qual fonte Petrónio bebeu ao tecer sua obra? Michael von Albrecht nos aponta uma referência que é comum tanto ao autor do *Satyricon* quanto a Apuleio: os contos milésios, que possuem origem grega. Estas são histórias repletas de conteúdos eróticos e cômicos, eram as leituras favoritas de soldados em campanha, que sempre as tinham dentre seus equipamentos (ALBRECHT, 1999, p. 1112). Tendo isto em vista, o episódio da *Matrona de Éfeso* parece ser um herdeiro fidedigno dessa tradição, pois tem um soldado como um de seus protagonistas.

O *Satyricon*, portanto, é uma obra de extensão narrativa que o aproxima de uma novela (ou de precursora do romance moderno), trata de temas satíricos e, pela influência dos contos milésios, do erotismo. Desta feita, cabe-nos agora tratar da estrutura dessa obra. Lisardo Rubio Fernández, apresenta o *Satyricon* estruturado em três grandes partes: a) Ascilto, capítulos I - XXVI.; b) La Cena de Trimalción, caps. XXVII-LXXVIII; c) Eumolpo, capítulos LXXXIX-CXLI (PETRONIO, 1978, p. 15). Albrecht, ao apresentar a obra, destaca o aspecto fragmentário

da mesma e detalha, passo a passo, cada episódio que é desenvolvido na obra, desde o início da narrativa, com a personagem Encolpio narrando fatos em primeira pessoa, até a última história do texto conservado, na qual Eumolpo lega seus bens aos caçadores de heranças, impondo uma única condição: que comam seu cadáver (ALBRECHT, 1999, p. 1110-12).

Da obra, destacamos o episódio da *Matrona de Éfeso*, que é narrado por Eumolpo dentre os capítulos 111 e 112. É nesse recorte que temos a *paródia* que analisaremos por ora.

CAPÍTULO III

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos? A análise da paródia.

Como vimos no primeiro capítulo de nosso trabalho, o conceito de paródia, tal como definido por Bakhtin, é entendido como o processo dialógico através do qual um texto é retomado por outro de forma a ridicularizá-lo, satirizá-lo, degradá-lo. A essência da paródia é, portanto, o riso, o qual brota das relações ambivalentes, através da inversão dos fatores polarizados. Dos textos que analisaremos, convém notar a relação Dido x Matrona, como exemplo principal disso. Enquanto a primeira, após a perda do amor, opta por fenecer, a segunda mantém-se num estado de luto mórbido, até ser resgatada para a vida por meio do amor.

Dessa forma, mediante a categoria de paródia, procuraremos, neste momento do trabalho, desenvolver a análise comparativa que entre as cenas delimitadas no segundo capítulo. Objetivamos, com isso, firmar a leitura paródica feita por Petrônio, em seu *Satyricon*, de cenas do Livro IV, da *Eneida*, bem como, em nossa compreensão, de aspectos do sexto livro da obra de Virgílio.

Nossa análise comparativa estará estruturada em dois aspectos. O primeiro deles constitui-se do emprego de referências diretas de um texto a outro. Pensamos aqui em citações, uso ou retomadas de motivos nos quais a estrutura sintática e vocabular permanece basicamente a mesma. Como veremos, na obra de Petrônio há nitidamente duas citações desta natureza.

Em um segundo momento, procuraremos desenvolver nossa comparação paródica a partir de elementos que expressamos aqui, em oposição ao nosso primeiro critério, como indiretos. Trataremos, portanto, dos papéis das personagens na narrativa e das imagens utilizadas na construção das cenas. Assim, no que diz respeito aos personagens, há certo paralelismo entre os textos quando observamos algumas relações de retomada entre Dido e a Matrona, Anna, irmã de Dido, e a Criada, e, por fim, entre Eneias e o Soldado. No que diz respeito ao aspecto imagético, vislumbramos a relação entre Vida e Morte no encontro entre Dido e Eneias no submundo - sua descida ao Orco - e o ingresso do Soldado ao túmulo.

Assim, procuraremos, neste momento, tratar dos elementos mais sólidos, a saber, as citações diretas, para em sequência abordar elementos imagéticos.

Acerca da metodologia adotada neste capítulo, procuraremos preferencialmente começar citando o texto do *Satyricon*, traduzindo-o e comentando, para, em sequência, pontuar o texto da *Eneida* e os comentários pertinentes que constatem a paródia.

1. *Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?* primeira referência dialógica

Nesta pesquisa, trabalharemos apenas com os recortes do *Satyricon* e da *Eneida* que foram demarcados no capítulo anterior. De imediato, encontramos no capítulo 111 da obra de Petrônio uma referência direta à obra de Virgílio. No contexto da cena, a Matrona, após cinco dias de luto marcados pela fome e sede, é interpelada por um jovem soldado, que oferece sua limitada refeição para a mulher prostrada diante do cadáver do marido. De início, a mulher não aceita, restando a sua serva, após momento de fraqueza, aceitar o alimento e o vinho ofertado. Assim, após suprir as demandas do corpo, a serva tenta demover a Matrona, com o seguinte discurso:

Quid proderit, inquit, hoc tibi, si soluta inedia fueris, si te uiuam sepelieris, si antequam fata poscant, indemnatum spiritum effuderis? (CXI, 11).

(O que seria entregue para ti, perguntou, se enfraquecida pela fome, se por ventura fosses sepultada viva, lançando teu espírito ainda não condenado, antes que os destinos exijam?).

Neste primeiro momento do discurso da serva, alguns aspectos de pronto já nos fazem evocar a situação de Dido, a saber, a ideia de perecer diante da ausência de um amor perdido. É sabido que Dido era viúva quando se apaixona por Eneias. Ante a paixão pelo herói troiano, diante da chama primeira do amor, ela vem a se queixar com a irmã Ana acerca dos conflitos pelo qual passava, ao passo que tenta manter selado seu luto a Siqueu, seu esposo morto:

*“Sed mihi uel tellus optem prius ima dehiscat,
uel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
Pallentis umbras Erebi noctemquam profundam,
ante, pudor, quam te uiolo, aut tua iura resoluo.
Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit; ille habeat secum seruetque sepulcro.”* (IV, 24- 29).

*(Mas antes preferiria que terra se abrisse no abismo
Ou o Pai Onipotente me fulminasse, compelindo-me para as sombras,*

*As pálidas sombras do Érebo, quando para a noite profunda,
Antes, Pudor, que eu te viole ou rompa tua autoridade.
Aquele que, primeiro uniu-se a mim e obteve meu amor,
Que tenha o consigo e guarde-o no sepulcro.)*

O conflito de ânimos pelo qual Dido está passando inaugura o Livro IV. Ela se encontra apaixonada por Eneias, mas pesa sobre ela o manto do pudor, sob o qual ela busca preservar a memória do marido. Este discurso da Rainha é importante na narrativa da *Eneida*, pois tem aspecto premonitório, visto que no Livro VI, de fato, o herói avistará a sombra da fenícia vagando pelo Orco, como decorrência da autoimolação feita pela rainha.

No *Satyricon*, por sua vez, o motivo que inaugura a história narrada por Eumolpo é o mesmo: uma mulher em luto, que zela pelo marido morto. Seu luto é tão exemplar, que chega a ser conhecido pela cidade inteira. De início, entretanto, esse luto da viúva, de certa forma, encerrava algo que era oposto ao luto da rainha Dido. Enquanto essa buscava se salvaguardar da investida de novos amores, pelo pudor e memória do marido, a Matrona desejava a morte. Ela encontrava-se sem comer, sem dormir, aos prantos, numa situação da qual ninguém conseguia retirá-la:

*“sic afflictantem se ac mortem inedia persequentem non parentes potuerunt
abducere, non propinqui.” (CXI, 3)*

*(Assim, aflita e perseguindo a morte por inanição, nem os pais, nem os parentes
puderam removê-la dali).*

Portanto, enquanto a viúva Dido encontrava-se temerosa pelos conflitos de um novo amor, a Matrona encontrava-se angustiada, pela perda de seu amado esposo. Há mais dois personagens são estruturantes para as cenas em questão, a saber, a figura da conselheira, que, na *Eneida*, é representada pela irmã Ana, e no *Satyricon*, pela serva mais fiel da Matrona, e a figura do amado, representado por Eneias e pelo soldado.

Na obra de Virgílio, Ana assume um papel preponderante, visto que nos primeiros versos do Livro IV, ela é procurada por Dido em busca da luz do conselho. A serva, por sua vez, aparece anônima na história e tem sua participação em segundo plano, apenas como aquela que acompanhava a ama no luto e na renovação da luz da lamparina, quando esta findava.

Quanto ao amado, na *Eneida*, nos versos iniciais em questão, a figura de Eneias aparece apenas como motivo do conselho, visto que ele representa o conflito amoroso da Rainha Dido. Sua aparição na narrativa decorrerá no momento da tempestade. O soldado do *Satyricon*, por sua vez, aparece logo após a apresentação da situação da Matrona e da serva, dando sequência à narrativa. Ele é levado a montar de prontidão junto a ladrões crucificados, quando percebe as duas mulheres na cova. É o soldado que leva alimentos para as duas e permite que a serva tenha, pela primeira vez, o papel ativo na cena, aconselhando a Matrona.

Como vimos mais acima, ela questiona o luto da sua senhora e seu processo de definhamento. É esse momento que temos a primeira referência direta à *Eneida*:

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos? (CXI, 12)

(Acreditas que a cinzas dos mortos ou os manes sepultados sentem isso?)

Na epopeia, Ana, exortando a irmã Dido ao amor, diz:

Id cinerem aut Manes credis curare sepultos? (IV, 34)

(Acreditas que a cinza dos mortos ou os Manes sepultados se preocupam com isso?)

O verso usado por Petrônio é idêntico ao empregado por Virgílio. Assim, firma-se entre eles uma correlação entre Ana e a serva. Ambas têm a mesma função na narrativa: aconselhar para algo: Dido, ao amor e, por extensão, a preservação do Reino por meio do matrimônio com um nobre guerreiro; à Matrona, ao suprimento das necessidades carnis: bebida, alimento, e em sequência, o sexo.

Contudo, há uma distinção entre os versos que é significativa para a paródia, por isso deve ser bem analisada aqui. Diferentemente de Virgílio, Petrônio emprega a seguinte estrutura verbal *credis sentire*. No poeta épico, encontramos *credis curare*. No dicionário Gaffiot, encontramos para o verbo *curo* o sentido geral de “cuidar, cuidar de algo”. Encontramos também um sentido mais específico de “dar-se ao trabalho de”, “preocupar-se com”. Para o verbo *sentio*, encontramos como primeiro sentido um uso que ainda hoje está presente em nossa língua: “sentir, perceber pelos sentidos”.

A acepção do verbo infinitivo empregado por Virgílio parece possuir um sentido religioso latente, que é perceptível pela referência aos *manes*.⁸ O receio de Dido em desrespeitar a alma dos mortos é posto em segundo plano quando Ana argumenta que a intenção amorosa da esposa Viva não é uma falta para com o Marido morto. Estes não se preocupam com esses aspectos carnavais, próprios dos vivos.

No *Satyricon*, entretanto, a troca do verbo operado por Petrônio é bem estratégica, pois, ao argumentar com a Matrona, a serva pontua a oposição entre aquilo que é dos mortos e aquilo que é dos vivos. Não há aqui nenhum elemento religioso ou de reverência ao mundo dos mortos. Há apenas uma percepção humana muito bem representada por *sentire*. Os mortos não sentem ou percebem as coisas dos vivos. Dessa forma, de que adianta manter-se em luto, privando-se das necessidades corporais.

Após a citação direta à *Eneida*, a serva desenvolve sua argumentação, apelando para elementos sensíveis e mundanos:

Vis tu reuiuiscere? vis discusso muliebri errore, quam diu licuerit, lucis commodis frui? Ipsum te iacentis corpus admonere debet ut uiuas.” (CXI, 12).

(Tu não queres usufruir a vida? Dispersando os choros femininos, não queres aproveitar, enquanto ainda pode, a agradável luz do dia? O próprio corpo que aí jaz deveria te advertir que vivas).

A serva firma assim a necessidade do retorno à vida, como se a mulher estivesse de fato se entregado à morte. A ideia do argumento da serva consiste em contrapor a morte à vida, a escuridão à luz, a fim de que ela ainda aproveite as coisas boas que podem ser proporcionadas aos vivos. Assim, ela utiliza-se da ideia de ressuscitamento e exorta a Matrona a abandonar a fraqueza do luto e a vontade de morrer, para optar pela liberdade de viver. Num argumento “*ad defunctum*”, demonstra que o corpo do marido jaz inanimado e desprovido da capacidade de sentir tais coisas boas e que ela, enquanto vivente, pode desfrutar das coisas prazerosas.

Percebemos aqui, portanto, o elemento cômico construído pela paródia a partir da relação ambivalente vida e morte. Para Petrônio, o retorno à vida não se dá de maneira nobre, tal como narrado no universo épico, mas sim, depreciando o sentimento do luto em detrimento às coisas

⁸ Segundo Tassilo Orphe Spalding, os Manes eram “gênios que os antigos confundiam ora com as almas dos mortos, ora com as divindades infernais” (SPALDING, 1993, p. 91)

que a vida proporciona. Nesse sentido, a troca do motivo do luto pelo prazer sexual, bem como a consumação do ato sob o túmulo, faz remissão direta à cena da gruta. Da mesma maneira que Dido cedeu à paixão por Eneias, quebrando o pacto de fidelidade (*Fides*)⁹ com seu esposo Siqueu, a Matrona assim faz com o marido. Contudo, tudo aquilo que na *Eneida* é construído de forma trágica, a partir do remorso e Culpa de Dido, passa a ser construído de maneira inversa na paródia do *Satyricon* com um final cômico-feliz: tumba, por alcova sexual; cuidados com o cadáver, por novo amor; luto e ânsia de morte, por prazer sexual e vida.

2. *Placitone etiam pugnabis amori?*: segunda referência dialógica

A relação entre vivos e mortos - vida e morte - presente nos dois textos aqui analisados é interposta por uma demanda específica, a saber, o amor, ou a relação sexual propriamente dita. Como vimos no ponto anterior, tanto Ana quanto a serva fazem o papel de figuras conselheiras de suas interlocutoras. Assim, no intuito de demover um posicionamento, quer vacilante em conflitos, como é o caso de Dido, quer inflexível a ponto de se tornar exemplo de castidade, como é o caso da Matrona, ambas as conselheiras continuam em seus discursos combatendo os empecilhos para a realização do amor.

Após a Matrona ceder às demandas do corpo e nutrir-se do alimento e do vinho, uma nova ação narrativa é desenvolvida a partir do capítulo 112. O soldado aproveita-se da situação de convencimento causada pela serva e passa a dar investidas sexuais junto a Matrona. Para isso, tem a seu favor a sua compleição física e a eloquência persistente da serva. Sobre o soldado, ressaltava à dona:

“Nec deformis aut infacundus iuuenis castae uidebatur” (CXII, 2).

(Para a casta virtuosa [matrona], o jovem não parecia deformado ou pouco eloquente).

Para caracterizar essa influência da serva, Petrônio replica os mesmos versos que Virgílio emprega na *Eneida* (IV, 38-39):

“Placitone etiam pugnabis amori?”

⁹ Sobre a *Fides* como um valor estruturante da cultura romana, ver Maria Helena da Rocha Pereira (2013).

*Nec uenit in mentem, quorum consederis aruis? (CXII, 2)*¹⁰

(Ainda lutarás contra este agradável amor?)

Não te chega à mente as terras de quem vieste assentar?)

Para Dido, estes versos, dito pela boca de sua irmã Ana, sinalizavam um caminho de solução de seus dilemas amorosos. Como vimos até então, Dido encontrava-se apaixonada por Eneias. Tal paixão começa a brotar no decorrer do Livro II e III, nos quais o herói troiano narra suas errâncias e desventuras. O início do quarto livro já mostra a rainha padecendo de amor: “*nec placidam membros dat cura quietem*” (IV, 5).¹¹ Assim, diante dessa circunstância conflituosa, a exortação da irmã:

*“animum inflammauit amore
spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem”* (IV, 54-55)

*(com o amor, inflamou-se o ânimo,
Deu esperança a mente dúbia e desatou o pudor).*

Em estado similar encontrava-se a Matrona. Esta vinha de um processo de luto mais recente, mas após a necessidade de nutrição supridas, é convencida e se entrega ao soldado.

A tensão existente entre a castidade e a entrega ao sexo faz-se, portanto, presente em ambos os textos. Contudo, a construção paródica do *Satyricon* assenta na realidade corpórea aquilo que na *Eneida* é construído sobre o manto do pudor e dos valores nobres próprios da épica.

Dido é conhecida entre os povos vizinhos como uma mulher exemplar, que governa sozinha seu reino, mantendo incólume a memória do marido. Seu conflito estava instalado justamente entre o aspecto individual, de ser afetada por um novo amor, e o aspecto político que lhe cabia enquanto rainha, lidar com outros povos e o assédio feito por esses. Sua castidade desenhava-lhe implacável como uma espécie de Penélope à espera do seu Odisseu.

Há outro elemento que é próprio do gênero épico e torna-se um aspecto importante para a narrativa de Virgílio: a ação dos Deuses. Toda a estratégia do encontro amoroso que ocorre na gruta é criado pelos deuses. Afrodite e Juno estão presentes no decorrer da cena, determinando

¹⁰ Petronio cita aqui os mesmos versos presentes na *Eneida*, Livro IV, 38-39.

¹¹ Tradução: “*de tantos cuidados não dorme*”.

os destinos dos dois personagens. Como vimos, Eneias, filho dileto de Afrodite, tinha uma missão e, neste sentido, tinha de partir. À Dido, restou apenas culpa que lhe leva a tirar a própria vida atirando-se sobre uma pira, como narrado entre os versos 578 a 665.

Em Petrônio, ao contrário, não percebemos esses elementos morais, a saber, o pudor ou a preocupação com alianças políticas. Claro, a Matrona não é uma rainha e, até onde sabemos, não exerce cargos de preponderância política. A sua construção social de viúva exemplar, que deseja ser enterrada com o marido morto, serve para a construção de fama. Ela, portanto, assemelha-se a Dido no que diz respeito ao zelo pelo marido morto, contudo, distancia-se satiricamente na forma intensa como ela vivencia seu luto. No *Satyricon*, não há ação direta de deuses e, como bem vimos, não há nenhum apelo à aspectos religiosos ou místicos. Há apenas a pulsão viva do corpo em suprir desejos imediatos. Assim, o ato sexual como realização do amor, não representa para a Matrona um ato danoso, mas sim um aflorar para a vida.

3. O uso de imagens: referências indiretas

Nesta seção procuraremos completar nossa análise com alguns elementos que não possuem vínculo dialógico direto entre os textos, ou seja, o diálogo travado entre os textos ocorre por retomadas de aspectos imagéticos e não do texto em si. Como vimos, Bakhtin aponta a paródia como um elemento de depreciação que ocorre com a inversão da realidade. Assim, algumas imagens presentes no texto parodiado são retomadas de forma invertida, para, assim, gerar o efeito cômico.

Trataremos aqui de duas ordens de imagens: a primeira delas diz respeito às personagens, contanto, no que diz respeito àquilo que elas representam enquanto personagens; a segunda ordem diz respeito ao ambiente das ações, a saber, a gruta, a cova, o Orco e, atrelada à este aspecto de profundidade, obscuridade, há uma série de imagens secundárias. Elas envolvem o processo da ação do soldado e de Eneias, a saber, a descida ao submundo, ou o processo de acessar um nível inferior, bem como alguns elementos simbólicos desse universo do mundo dos mortos.

Interessante notar que, neste momento do trabalho, vislumbraremos algumas reverberações das ações ocorridas no Livro IV da *Eneida*. A morte de Dido, por exemplo, terá como consequência o encontro entre o herói e o fantasma da rainha no Orco, descrito no Livro VI e para nós há aspectos imagéticos desse episódio que são utilizados na paródia elaborada por Petrônio.

3.1 Característica de personagens

Já vimos na seção anterior os personagens envolvidos na narrativa de cada um dos textos. É importante lembrar que tanto na *Eneida* quanto no *Satyricon*, os episódios são construídos diretamente por um núcleo de três personagens: uma viúva (Dido e a Matrona), uma conselheira (a irmã Ana e a serva) e um militar (Eneias, herói troiano, e o soldado).

A relação entre as mulheres constrói-se por meio de uma relação estreita de parceria caracterizada pela ambivalência. Por algum motivo elas estão ligadas e isto permite o momento de aconselhamento e mudança da ação. Entre Dido e Ana há uma relação de hierarquia, visto que a primeira é a rainha, mas elas possuem, antes, uma relação de sororidade, são irmãs, de fato, e isto possibilita que os conselhos da segunda sejam facilmente acatados pela primeira. No *Satyricon*, há uma relação de domínio, visto se tratar de uma serva e sua dona, ainda que ambas não pertençam à nobreza. Mas, mesmo com esta relação de subserviência, a Matrona é convencida pelos argumentos de apelo ao sensível feitos pela sua serva. Assim, a paródia é construída com as figuras de duas mulheres, na qual uma é viúva.

Outro tipo de personagem é o militar. Eneias é um herói troiano, filho de uma deusa, e que tem como missão fundar o berço daquilo que será o Império Romano. Na pena de Virgílio, ele é o herói fundador. Enquanto guerreiro, tem suas provações e uma delas é o amor pela rainha Dido. A figura do militar e de sua missão é retomada na obra de Petrônio. Este, porém, trata-se de um soldado encarregado de cuidar de um cadáver de um ladrão, para que o corpo do criminoso não fosse reavido pela família. Esta falha em sua missão, a partir do momento em que inicia seu enlace amoroso com a Matrona.

Eneias parte para sua missão, abandonando Dido, que se mata. Na paródia, o soldado falha em sua missão - guardar o cadáver -, mas obtém, em contrapartida, recebe o auxílio da Matrona: “*Malo mortuum impendere quam vivum occidere.*”

3.2 Cenários e aspectos do submundo

Quanto ao lugar onde as cenas se desenvolvem, no *Satyricon* tem por cenário uma cova. Dentro dela encontram-se a Matrona, em seu luto pelo marido morto, e a sua serva mais fiel, que se comove com a dor de sua ama. É a partir desta cova que toda dualidade é construída, por

exemplo, o soldado não sabe, de início, se as lamúrias são de procedência terrena ou do mundo dos mortos.

Esta imagem da cova, de um elemento de profundidade, para nós, resgata fielmente dois cenários presentes na *Eneida*. O primeiro deles é a própria gruta, na qual Eneias e Dido consumam seu encontro amoroso. Ambos se encontram na gruta, quando buscam se abrigar de uma tempestade. Lá se dá o enlace e, mesmo sendo um encontro íntimo, a deusa Fama se encarrega de espalhar para todos. No *Satyricon*, o povo estranhou como o corpo do marido assumiu o lugar do criminoso na cruz.

O outro cenário no qual vemos a retomada se dá no Livro VI. Este livro é o último dos livros dos rituais. Nele Eneias desce ao Orco e lá encontra seu pai Anquises, que narra ao herói sobre o futuro dos reis da cidade que ele haverá de fundar até a glória daquilo que será o Império romano.

O processo no qual Eneias desce ao Orco é a catábase, ou seja, a descida ao inferno, no qual encontra o pai, obtendo informações sobre o futuro glorioso de Roma, também consta na *Odisséia*. Antes de seu encontro com Anquises, o herói encontra-se com Dido e a visão que ele tem é aterradora:

*Illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto uultum sermone mouetur,
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.* (VI, 469 - 471).

*(Ela, desviando, mantinha os olhos fixos ao solo,
Nem com o começo das palavras [de Eneias], seu rosto se agitou,
Encontrava-se dura como o sílex ou como a pedra de Marpeso).*

Virgílio constrói poeticamente a situação fantasmagórica na qual Dido se encontrava, ao passo que Eneias de início demora a reconhecê-la. Situação similar se dá no *Satyricon*:

*Descendit igitur in conditorium, uisique pulcherrima muliere primo quase
quondam monstro infernisque imaginibus turbatus substitit.* (CXI, 7).

*(Então, ele desceu para dentro do túmulo e, tendo visto aquela belíssima,
primeiramente parou, como que horrorizado por algum monstro ou por
espectros infernais).*

Na paródia, o soldado tem a curiosidade fustigada pelas lamúrias advindas de dentro da cova. Ao adentrar, depara-se um ser, que o chama atenção primeiramente pela beleza. Apenas num segundo momento põe-se em dúvida acerca da condição ontológica daquela figura, pois não sabia se era uma monstruosidade ou ser fantasmagórica.

Por fim, há um último elemento que firma a retomada a partir da relação vida e morte. Falamos aqui do vinho. O vinho tem seu uso ritualístico e isto é percebido, pelo menos uma única vez de direta, durante o Livro VI da *Eneida*:

*Postquam collapsi cineres et flamma quieuit
reliquias uino et bibulam lauere fauillam, (VI, 226-227)*

*(Depois que as chamas se aquietaram e as cinzas tombaram,
lavaram com vinho ossos e as cinzas embebidas).*

Eneias utilizava-se do vinho como um elemento sacrificial, que permitiria sua catábase ao mundo dos mortos. O soldado, por sua vez, como um elemento que retira das duas mulheres do estado mórbido no qual se encontravam, restituindo-lhes, assim, os prazeres sensíveis que somente aos vivos é permitido gozar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos analisar a leitura paródica que o episódio da *Matrona de Éfeso* faz de episódios da *Eneida*. Este poema épico é peça fulcral para a literatura romana, ao passo que é tomada como texto formador do povo romano. Por tal grandiosidade, torna-se texto inspirador de outras obras fundamentais da literatura universal. Talvez *A Divina Comédia*, de Dante, e *Os Lusíadas*, de Camões, sejam os textos que mantêm a tradição daquilo que a *Eneida* lega a humanidade: a epopeia e a gama de valores heroicos nela trabalhados.

Tal grandiosidade literária também tem suas páginas expostas às críticas ou leituras satíricas. Podemos elencar dois exemplos dessas leituras: o *Cento Nuptialis*, poema pouco conhecido, elaborado pelo poeta Ausônio, do século III, da Era Cristã. E o próprio *Satyricon*, Petrônio, do qual o episódio referido tece uma paródia dos amores entre Dido e Eneias.

Para tal análise, precisamos delimitar a paródia como uma categoria analítica. Para tanto, nosso esforço foi improfícuo, visto não termos encontrado no mundo antigo nenhum trabalho teórico que se conceitua nossa categoria. Dessa forma, foi providencial recorrer a um teórico moderno. Bakhtin, ao sondar a origem do romance, é levado a investigar o gênero sério-cômico desenvolvido entre os antigos. Assim, seguimos essa senda e com ela conseguimos definir a categoria e, principalmente, entendê-la como um aspecto cultural, ou seja, como um elemento constitutivo de uma cosmovisão.

Acreditamos que, a partir do conceito de *paródia*, tal como Bakhtin o definiu, conseguimos revisitar páginas fundamentais da literatura latina, tanto no que diz respeito aos temas tratados pelos textos quanto acerca do gênero no qual as obras estudadas estão estruturadas. Outro aspecto que julgamos importante foi constatar que a construção cômica não se trata apenas de um aspecto depreciativo, portanto, construído desprovido de valor estético.

As obras satíricas, a exemplo do *Satyricon*, é rico a partir do momento que, ao satirizar ou parodiar outros textos, possibilita uma leitura mais crítica e ácida do tempo no qual elas foram produzidas. Os valores, instituições e parâmetros sociais, enquanto produções literárias, fazem parte de uma cosmovisão mais ampla. A paródia faz-se necessária no momento de acusar e, em certo aspecto, corrigir alguns costumes.

Dessa forma, quando partimos de relações que Bakhtin define como ambivalentes, a exemplo da morte e da vida, do amor e ódio, conseguimos a partir dos dois textos perceber como a cosmovisão do povo romano é estruturada. Assim, quando percebemos que num intervalo de um século duas grandes obras são gestadas, quando percebemos que a *Eneida*, texto épico que busca, por meios da poesia, firmar o passado glorioso do Império Romano e o *Satyricon*, que por meio do riso aponta a decadência do mesmo Império, constatamos a importância da literatura, principalmente em sua forma mais cômica/. É rindo que se corrige os hábitos.

REFERÊNCIAS

- ALBRECHT, Michael von. *Historia de la literatura Romana. Vol. II*. Barcelona: Editora Helder, 1997.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Edição bilingue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro – São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: Huitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. 4ª ed. Paris: Hachette, 2000.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. – 3ª ed. rev. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. 1968. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1968.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2ª Ed., 5ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2020).
- GAFFIOT, Félix. *Le Gaffiot de poche Dictionnaire Latin-Français*. Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert. Paris: Hachette, 2001.
- MARTINS, Paulo. *Literatura Latina*. Curitiba: IESDE Brasil S.A. , 2009.
- MARQUES JÚNIOR, Milton. *Dicionário da Eneida, de Virgílio - Livro IV: O amor funesto de Dido e Eneias*. Pesquisa e organização de Milton Marques Júnior. 1ª ed. João Pessoa: Editoras Ideia/Zarinha, 2012.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica: II volume – Cultura Romana*. 5ª edição – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Sandra M. G. Braga Bianchet – Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução Alessandro Zir. – 1ª ed, - Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.
- VIRGÍLIO. *Eneida*; Edição bilingue. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultura. 2003.