



# PLATÃO REVISITADO POR PETRÔNIO: A DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE EM SATYRICON

---

PLATO REVISITED BY PETRONIUS:  
THE DESECRATION OF THE ART IN SATYRICON

Adriana Gonçalves da Silva<sup>1</sup>  
*Universidade Federal Fluminense*

**Resumo:** Em *Satyricon*, dentre outras questões apresentadas, o lugar destinado à arte prefigura um questionamento frequente. Com a constante ascensão em Roma dos “novos ricos”, ridicularizam-se as diversas situações em que a arte é reduzida a uma espécie de subterfúgio para conseguir *status*. Nesse prisma, buscamos compreender, a partir do sintomático personagem-poeta Eumolpo, os questionamentos suscitados acerca deste valor conferido às artes naquele contexto, percebendo em que medida ele retoma a discussão estabelecida n’*A República* de Platão em torno da utilidade da arte.

Palavras-Chave: *Satyricon*; Dessacralização; Platão.

**Abstract:** In *Petronius’ Satyricon*, the question of the role of art, among other issues, is frequently raised. With the frequent ascension in Rome of the *nouveau riche*, the various situations are ridiculed in which art is reduced to a kind of subterfuge to achieve *status*. From this perspective the poet-character Eumolpus, who is suggestive of this activity, is analyzed in relation to the questions raised regarding the value conferred upon the arts in this social context, with the aim of ascertaining to what extent he engages in the discussion pursued in *Plato’s Republic* regarding the utility of art.

Keywords: *Satyricon*; *Desecration*; *Plato*.

---

<sup>1</sup> adri.lletras@gmail.com

---

*A mentira é inútil aos deuses, mas útil aos homens sob a forma de remédio. (PLATÃO, 1993, p.107)*

## INTRODUÇÃO

A obra *Satyricon*, de Petronio, datada do século I d.C, é singular tanto em seu valor estético – pelo hibridismo que condensa narrativa e poesia – quanto nos desvelamentos que faz da sociedade que satiriza. Nessa sátira de costumes do império de Nero, o artificial apreço às artes daqueles escravos recém-libertos acentua a dessacralização, pois tratar-se-á, muitas vezes, as artes de forma caricatural, forçada ou distorcida.

A dessacralização da arte esboçada no título do artigo pode ser compreendida de duas formas: 1) em relação ao gênero, pelo anulamento da distância épica promovido pelo riso no texto – nos termos de Bakhtin dessacralização “é exatamente a retirada do objeto do plano distante, a destruição da distância épica e de qualquer plano longínquo em geral” (1993, p.414); 2) pelo trato dado à arte na temática do texto que a afasta de qualquer sacralidade.

Posto isto, o objetivo deste artigo é perceber como Petronio revisita questionamentos platônicos sobre o lugar destinado à arte na sociedade a partir da personagem Eumolpo. Objetiva-se ainda perceber como o autor destina uma dose de sátira aos textos épicos parodiando-os e promovendo, por conseguinte, uma dessacralização.

Antes de partirmos para a análise da obra iniciaremos com breves apontamentos sobre as principais discussões elaboradas acerca da concepção de arte para, a seguir, adentrarmos aos questionamentos propostos na narrativa de *Satyricon*.

## I ASPECTOS GERAIS SOBRE A ARTE

A noção de artístico (*tékne*) sempre esteve vinculada a uma percepção estética<sup>2</sup>. Na Grécia Antiga, o filósofo Platão refletiu sobre o termo, acreditando em uma noção de Belo que se vinculava ao Bem e à Verdade. Essas reflexões

---

<sup>2</sup> Cabe aqui a ressalva de que o conceito de estética não pode reduzir-se ao estudo do Belo. O conceito de Belo une-se teoricamente ao de Arte apenas a partir do Renascimento, mas, desde a Antiguidade, vinculam-se a ele além da estética as acepções de moral e de espiritualidade. (NUNES, 1991).

---

surgem n' *O banquete* e *Fedro*. Por sua vez, Aristóteles, seu discípulo, apresenta n' *A Poética* o Belo relacionado às questões de grandiosidade e de ordem (ou coerência interna). Entretanto, há outra diferença na forma de concepção deste conceito entre ambos que será crucial.

Para Platão, o Belo está atrelado à ideia de perfeição sendo, pois, um conceito ideal possuidor de existência própria em que qualquer tentativa de sua materialização deveria encaminhar o artista à excelência, pela fidelidade ao conceito<sup>3</sup>. Enquanto Platão vê a concepção de Belo vinculada ao plano das ideias e que - quiçá - poderá chegar ao plano sensível, Aristóteles concebia o conceito como algo mutável e material, não mais abstrato. Ele faz, portanto, caminho inverso de seu mestre ao partir da realidade palpável para o inteligível, contrapondo, pois, a *Teoria das Idéias* estabelecida por ele.

Essa dicotomia aparecerá com tons mais fortes séculos depois. É o que sintetiza Lebrun (1983) ao citar Nietzsche sobre a percepção de que são duas as eras da arte: a da veneração (ou do sublime) e a da beleza pura (ou da estética). O primeiro momento é passível de ser percebido nessa Antiguidade Clássica, em que a arte era envolvida por um cunho reverencial e a sua subserviência aos deuses era constante, sendo utilizada como instrumento de culto e homenagem.

A maioria das manifestações artísticas daquele tempo possuía uma coerência com o ambiente de imanência que ocupava. Portanto, a arte tinha um papel social claramente legitimado e identificado, traduzido no caráter educativo, histórico e sacro que exercia. O próprio surgimento da tragédia e da comédia, além da aparição e impacto de grandes obras da arquitetura grega, como a Acrópole de Atenas, são exemplos que endossam essa característica.

Saltando ao século XVIII, temos o outro polo do processo, o momento de revalidação de seu lugar na sociedade, passando com Kant à crença na total *inutilidade da arte*. O valor passa então da esfera de sua dimensão social – questionada por Platão em *A República* – para a da experiência estética, verificável pelo sujeito que a contempla como mero consumo estético<sup>4</sup>, por meio do efeito de prazer ou desprazer causado nele, ou seja, nesta concepção “é uma

---

<sup>3</sup> Em *Fedro* lê-se “O que é divino é belo, sábio e bom. Dessas qualidades as asas se alimentam e se desenvolvem, enquanto todas as qualidades contrárias, como o que é feio e o que é mau, fazem-na diminuir e fenecer” (PLATÃO, 2007, p.83)

<sup>4</sup> Este período que se abre a partir do século XVIII assinala para alguns o declínio da arte, crítica que pode ser percebida na contribuição de Walter Benjamin (1994) ao apontar a perda da aura da obra como consequência de sua reprodutibilidade.

---

relação de *prazer* que mede o valor da obra” (LEBRUN, 1983, p.22), uma valorização tal do aparente (sensível) que é impensável na ótica platônica.

Evidentemente, Petronio, ao escrever *Satyricon* no século I d.C., dialoga com a dimensão platônica, subvertendo-a. A dimensão elevada, de ascese, é totalmente ignorada para a contemplação do Belo enquanto experiência física e sensível. Tal concepção fica evidente na avaliação que faz da arte ou do conceito de beleza dos corpos, entregando-se a todo tipo de prazeres subjetivados e momentâneos - nesse sentido as personagens antecipam uma experiência kantiana. Para Platão o problema é que a alma aprisiona-se ao corpo quando se deixa levar pela concupiscência.

Se, a partir de Kant, a experiência com o estético irá se tornar um conceito que perpassa o subjetivo, “a *experiência estética* [é] fundamentada na intuição ou no sentimento dos objetos que nos satisfazem, independentemente da natureza real que possuem” (NUNES, 1991, p.13); o inverso ocorria no período clássico com a busca da imitação perfeita da realidade por Platão.

Platão em seu texto d’*A República* questiona sobre o caráter útil da poesia. Uma vez sendo esta imitação e simulacro do real, não possuindo nenhum outro intuito a não ser causar prazer com seu método catártico e não apreendendo a perfeição mimética que levará à verdade, ela deve ser banida da cidade ideal.

(...) se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce [...] se se vir que ela é não só agradável, como também útil. (PLATÃO, 1993, p.473).

Platão critica ainda o fato de a poesia suscitar nos homens aquele lado contrário ao racional e ao bem, emergindo as paixões e o instintivo.

(...) o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (PLATÃO, 1993, p. 469)

Desta forma, existe uma crítica implícita de que os maus exemplos não deveriam ser imitados, pois são perniciosos ao ser humano: “[...] é prejudicial a quem os ouve [...] cada um arranjará desculpa para a sua maldade” (PLATÃO, 1993, p.113). Assim, ressalta-se, mais uma vez, o caráter de educação transmitido pela arte.

---

Ecoss desta afirmação serão vistos posteriormente em *A Poética* de Aristóteles, na qual ele irá afirmar que, na épica trágica, devem ser imitados os indivíduos *elevados*, deixando para a comédia a ridicularização de indivíduos *menos elevados*.

Na comédia, os vícios são ressaltados como forma de fazer emergir o riso e a mudança de sorte das personagens – da prosperidade ao infortúnio ou vice-versa –, pois por se tratar de uma sociedade ainda vinculada à genealogia e às castas, todos eram nascidos com destinos pré-estabelecidos. O mesmo tom parodístico é utilizado por Petronio em sua sátira, apontando a impossibilidade de fazer emergir em sua contemporânea Roma a figura daqueles heróis valorosos do texto épico. Dessa forma, *Satyricon* não é apenas um exercício de subversão aos textos clássicos, mas de denúncia a partir deles de uma realidade social que se altera com a possibilidade de ascensão social.

Na Antiguidade clássica, Homero (ou a entidade Homero) é o responsável pela sistematização escrita de muitos mitos recuperando-os na *Iliada* e na *Odisseia*. Os que obtinham esta função anteriormente de transmissão desta tradição oral eram os *aedos* que possuíam a missão de cantar aquilo que a musa os inspirava, porém, sempre fiéis à matriz narrativa já conhecida destes mitos. Eram dadas novas cores, novas formas e roupagens, sem fugir dos pontos cruciais e necessários à transmissão daquele enredo (*mythos*).

Homero passa a possuir então a função de um novo *aedo*, conforme Blanchot afirma ao compará-lo ao Ulisses da *Odisseia*, na cena das sereias, em que ele não pode se deixar seduzir pelo monstro, mas precisa escutar o seu canto: “É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero...” (BLANCHOT, 2005, p.9).

Mas aqui reside uma contradição interessante. Ao efetuar a passagem destes mitos de tradição oral à forma escrita, Homero limita o processo criativo, evitando novos matizes e foge às novas roupagens. Eis que o mito é estagnado, assume uma forma pronta, acabada e, portanto, não renovável. De certa forma, age contra a manutenção (na contramão de sua intenção primeira) quando mina essa capacidade criativa. Com o mito estagnado e apenas sendo desgastadamente repetido por outros autores, Petronio percebe nesta ingenuidade épica um momento propício ao rompimento com ela.

---

## II O LUGAR DA ARTE EM *SATYRICON*

A obra analisada está temporalmente demarcada em um íterim entre o esvaziamento de crença nos mitos gregos cultuadores da imanência para o que surgirá *a posteriori*, que será a crença no monoteísmo e na relação divina essencialmente transcendente da ótica cristã. *Satyricon* de Petrônio é datado em torno de 60 d.C. e é um dos primeiros romances latinos<sup>5</sup>.

Moderno<sup>6</sup> por excelência, o autor não escolhe meramente ser sarcástico escrevendo um texto que cause o riso em seus leitores, como outrora na comédia. Mais que isso, Petrônio apresenta um narrador contraditório que opta ironicamente em seu texto por um rompimento com o que havia de tradição arraigada desde a Antiguidade, mas que o faz, entretanto, como constatação de decadência tanto social quanto das artes. É importante dizer que o riso é provocado apenas naqueles que conhecem de perto essa tradição e que conseguem perceber o exercício de desconstrução envolto na comicidade:

Petrônio vê de cima o mundo que retrata: seu livro é um produto da mais elevada cultura, e espera de seus leitores uma formação social e literária à altura de compreender imediata e naturalmente todas as nuances das infrações sociais, da vulgaridade do falar e do gosto. [...] E o baixo estilo da linguagem não está destinado, certamente, ao riso de uma grande multidão, mas é o elegante condimento para o gosto de uma elite social e literária que observa as coisas de cima. (AUERBACH, 2007, p.40)

Poucos são os que conhecem efetivamente das artes nestes tempos em Roma, a maior parte da população não provém de uma educação privilegiada. Diferente da “comédia que reproduz o meio social de maneira muito mais esquemática e geral, muito menos definida espacial e temporalmente” (AUERBACH, 2007, p.26) a sátira de Petrônio monta quadros representativos de uma específica camada social. Ao se constatar isto, poderíamos dizer que, de certo modo, há nesta narrativa um cunho moralizante que não há na comédia.

---

<sup>5</sup> Cabe salientar que a península apenina fora colonizada não só, mas também pela Grécia – e como toda colonização não é agregadora e delimitadora apenas de território, mas de toda cultura que é disseminada e adquirida em ambas as direções – acaba sofrendo influências nas artes, no modo de organização do pensamento e na assimilação do universo mítico dos aqueus. Assim como o ocorrido em todo Ocidente, a Grécia coloniza, antes de qualquer coisa, culturalmente. Passa-se a contar como memória coletiva aquele universo. Tal universo que, captador e ecoante de grande, senão toda forma de experiência humana, é, por excelência, sedutor.

<sup>6</sup> O termo ‘moderno’ aqui é compreendido como ruptura com a tradição épica.

---

O plano da representação cômica (satírica) é um plano específico, tanto em relação ao tempo, como também ao espaço. O papel da memória aqui é mínimo; não há nada para a memória e para a lenda a fazer no mundo cômico; ridiculariza-se para esquecer. (BAKHTIN, 1993, p.414)

Petrônio utiliza o romance como gênero novo e desprestigiado e a sátira como uma ironia voraz para ilustrar o desdém social frente às artes e apontar, ao mesmo tempo, o desejo de ruptura latente com o que não era manifestação local, com o exógeno. Seu narrador pertencente a esta camada social rasa, ora atua como elemento dessacralizador e de desestabilização do padrão épico com um realismo e um trato acentuado do social e local, ora deixa ressoar a voz deste autor desencantado que observa e reconhece que não há ao seu redor produções que se sobreponham em valor ao texto épico grego.

Com o surgimento do gênero romance, a totalidade da vida que outrora era abarcada no coletivo agora o é pelo foco nos indivíduos que se expande e se pretende chegar a tal.

O romance é a epopéia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda sim tem por intenção a totalidade. (LUKÀCS, 2007, p.55)

Deste modo, alterando-se a sociedade, alteram-se os meios de representação da mesma:

O "nosso" Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o "nosso" Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare "diferentes", de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são "reescritas", mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma "reescritura". (EAGLETON, 2003, p.17)

A obra de Petrônio, inserida neste tempo de recusa ao legado mítico, irá usufruir do imaginário coletivo sobre os mesmos para, em seguida, desmontá-los, ao que acompanha uma constante crítica aos gregos. O tom irônico é claramente perceptível em sua obra desde o primeiro capítulo quando recupera a figura de Agamênon como um mestre da retórica grega que, dialogando com Encólpio – narrador e protagonista da narrativa –, irá proferir um discurso a favor da arte. Discurso que aparece salientando por negativas o caráter daquele que poderá fazê-la, caráter diverso da personalidade da protagonista Encólpio



---

que é avesso ao estilo comedido. Seguindo a declamação do poema, o mestre elucida que é necessário, após beber na fonte grega, imbuir-se dos modos romanos:

Depois, saciado do círculo socrático,/ ponha-se a caminho, livre,/ e maneje as armas do grande Demóstenes./ Daí por diante, que o estilo romano dele se acerque/ e, livre dos modos gregos, altere-lhe o gosto,/ tendo-lhe impregnado com sua sonoridade. (Sat.1.5.9-15)<sup>7</sup>

Ao lado deste relato de negação e de desconstrução do que fora obtido nas fontes gregas surgem outros de semelhante teor como: quando Encólpio e Gitão – que juntamente com Ascilto formam um triângulo amoroso – sobrevivem ao mar por auxílio de pescadores e não dos deuses; quando a cobrança do ultraje feito ao deus Príapo é feita por sacerdotisas e não pelo próprio<sup>8</sup>, além da pena do sortilégio ser (uma tortura sexual) vinculada ao plano material ao invés do etéreo; quando ainda neste capítulo a sacerdotisa Quartilha menciona com escárnio: “[...] a nossa terra está tão atulhada com a abundância de divindades que é mais fácil encontrar um deus do que um homem” (Sat.5.17.5) ou, ainda, quando durante a penitência uma das bichas “o ser mais sensaborão do mundo e, é claro, típico daquela casa” (Sat.5.23.2), proclama “ó seus brochas, ó seus velhos, ó seus castrados de Apolo”<sup>9</sup> (Sat.5.23.3).

A referência aos gregos aparece ainda em diversos pontos da narrativa sobre o banquete oferecido por Trimalquião – escravo que, ascendendo após a libertação, quer tornar-se parte das grandes rodas sociais da época. Nele é apresentada toda a sorte de espetáculos e, entre eles, o grupo dos Homeristas que, por usarem a linguagem grega, são incompreendidos por Trimalquião. A partir de então, ele opta por ler o livreto em latim para traduzir o espetáculo aos convidados, cometendo uma série de equívocos sobre os mitos narrados, misturando-os e distorcendo o enredo. Este descuido, esta não fidelidade às matrizes gregas, é mais um indício do desprezo corrente na atual sociedade. A

---

<sup>7</sup> Todas as referências da obra serão feitas a partir da tradução de Cláudio Aquati, publicada pela Cosac Naify, seguindo o padrão de organização e numeração estabelecido nesta edição.

<sup>8</sup> Na *Odisseia*, por exemplo, a própria deusa Calíope faz Ulisses seu prisioneiro.

<sup>9</sup> Referência à ira de Apolo contra os gregos em ocasião da prece proferida pelo sacerdote Crises ao ter sua filha tomada por Agamênon. Na *Iliada*, Apolo surge enviando flechas ao acampamento dos aqueus para que Criseida seja devolvida. Após devolver sua presa de guerra, Agamênon toma a de Aquiles despertando assim sua ira, fazendo com que se negue a lutar.



---

música utilizada no banquete também não é a grega, mas latina, com seu ritmo mais popular e menos clássico.

Especificamente no caso do banquete, a arte possui um cunho alegórico em que há uma tentativa de promover a imagem de Trimalquião como detentor de uma cultura que não possuía, assim como a clientela que o cerca, todos originários de uma classe menos elevada, menos instruída, sem conhecimento e apreço pelas artes. As personagens só usufruem do legado grego enquanto tentativa de ostentação e de elevação social, atitude hipócrita de uma sociedade que sobrevive das relações de aparência. O que é de fato exposto na obra são os subterfúgios que esta sociedade utiliza nestas construções e a preocupação dos instruídos (um olhar de cima) sobre o despreço da tradição arraigada.

Em todos os pontos elucidados residem formas de dessacralização, mas nenhum é mais instigante para se pensar o local da arte nesta cultura do que a figura de Eumolpo; poeta que insiste, apesar de não ser mais requerido, em exercer papel símile a um *aedo*, em traduzir toda sorte de narrativa em versos. Por aproximar-se da forma épica, é tido como velho e ultrapassado, elaborando um paralelismo entre a sua descrição física e a do gênero em questão.

Entrou na pinacoteca um velho de cabelos brancos e de aparência atormentada. Adivinhava-se nele um ar de grandeza, não sei bem, mas pela maneira de se vestir ele não era exatamente elegante, a ponto de passar-se com facilidade por um desses homens da categoria dos intelectuais, desses que costumam odiar os ricos. (Sat.8.83.7)

O fato de o encontro deste com o protagonista ser em uma pinacoteca é significativo, pois ela é espaço residente de toda grandeza das obras de arte construídas na Antiguidade, majoritariamente referindo-se às histórias do Olimpo. Antiguidade da qual o próprio Eumolpo parece ser personagem representante tanto por declarar-se poeta quanto pela descrição feita de seu próprio ofício, em que fica claro a desolação de quem vê a corrente despreocupação no trato referente à linguagem (pela propagação do latim vulgar) e à arte, sobretudo as canônicas, na época:

Quem confia no oceano colhe grandes proveitos./ Quem busca as batalhas e os acampamentos militares/ cobre-se de ouro/[...]/Somente a eloquência passa frio sob panos rotos/ e, com seu pobre discurso, invoca as artes abandonadas. (Sat.8.83.10)

Encólpio, que caminhava pelas ruas atormentado, enciumado por ter perdido a companhia de Gitão para Ascilto – o qual em meio à discussão

---

declarou livremente a preferência ao outro –, encontra agora em Eumolpo a possibilidade de uma nova companhia. Buscando aproximação, questiona o poeta sobre o porquê da falência da arte nos referidos tempos, mostrando total inaptidão para abordar estes assuntos, ao que Eumolpo salienta ser o apelo comercial a causa de tal feito:

Consultei-o a respeito de quando aqueles quadros haviam sido pintados e de uns outros assuntos poucos claros para mim. Ao mesmo tempo, tratei de tirar dele a causa da decadência de nossos dias, numa época em que as belas-artes pereciam, entre as quais à pintura, que não havia deixado nenhum vestígio. Disse ele então: - Foi a cobiça do dinheiro que provocou estas mudanças. Nos tempos antigos, quando a virtude pela virtude ainda agradava, vigoravam as artes liberais, e a maior emulação entre os homens era a de desvendar o que seria proveitoso para a posteridade (Sat.8.88.1-2)

Posteriormente, enquanto Eumolpo retratava um quadro com versos da Eneida<sup>10</sup> de Virgílio, vemos a população passar atirando pedras, o que torna necessária a fuga do local pelo poeta. O fato remonta a uma prática antiga presente na narrativa bíblica, denominada lapidação, em que aqueles que infringiam a lei sofriam pena de morte; além disso, a repulsa lembra-nos o discurso de Platão em seu Livro III d’A *República* que obtinha a arte como perniciosa e causadora de mal governo nos homens, não sendo edificante na educação de valores humanos.

Ao contrário do *aedo*, que era requerido nas grandes festas, Eumolpo era destrutado, rechaçado e excluído da sociedade, numa alusão clara à negação da tradição. Eumolpo, por sua vez, não desiste de cantar seus versos, porém sendo sempre atacado. Até mesmo Encólpio, que lhe dá abrigo, não é hospitaleiro – um contraponto aqui também à ideia grega do mito do anfitrião –, uma vez que o repreende a todo o momento.

O *aedo* na Antiguidade era exaltado como aquele que canta a memória de uma determinada comunidade e que possui uma profissão quase que missionária e divina por ser o portador das verdades entoadas pela Musa. Eumolpo, entretanto, não invoca a musa em seus cantos repentinos e só irá cantar as peripécias de seu povo (romano) com a necessidade de deixar a cidade em direção a Crotona.

---

<sup>10</sup> A *Eneida* de Virgílio é símbolo deste jogo de vaidades entre a Itália e a Grécia. Trata-se de uma epopeia feita por encomenda do imperador Augusto, elaborada para cantar a glória de Roma igualando ou superando o que fez Homero na Grécia.

---

O malandro Encólpio, após informar-se que nessa cidade os habitantes possuem propensão para serem enganados com mentiras, vê na eloquência uma possibilidade de lucro e de aproveitamento do que até então zombava como desbaratinamento de Eumolpo. Na perspectiva platonista de que o poeta é aquele que exerce a *mímese* enquanto imitação e simulacro da realidade palpável, Eumolpo saberia como fingir e encenar aos habitantes daquela região, tirando proveito das circunstâncias. Dessa forma, após a criação de uma história em comum aos três, Eumolpo torna-se figura importante na execução do plano. Passando-se por rico e os demais por escravos, ele irá conseguir ludibriar todos à sua volta.

A importância de seu ofício só é mensurada quando há interesse na eficácia deste. É a partir da viagem a Crotona, no caminho percorrido, que Eumolpo pela primeira vez consegue proferir algo de mais substancial e menos fragmentado. Só agora consegue exercer o seu ofício livremente, sem interrupções. O momento da viagem pode ser interpretado também como uma paródia de Ulisses em sua *Odisseia*, em que o canto das sereias desta vez deverá seduzir a todos em seu caminho.

A crítica referida anteriormente pela personagem de que a obra se banaliza por conta de seu apelo comercial é cristalizada ironicamente no próprio Eumolpo, que outrora demonstrava estas preocupações: passa-se sem hesitação à utilização de seu ofício de poeta, detentor por natureza da arte de imitar, com intuito de lucro. Mais uma vez o caráter sagrado da arte perde sua esfera e a Musa que passa a ser evocada quando está a caminho de Crotona é a Fortuna (destino): “Eumolpo, que não era nenhum tolo, concentrou-se na novidade da situação e confessou que aquela forma de enriquecimento não o desagradava”. (Sat.12.117.1)

A mencionada cidade à qual se dirigem é fundada por gregos no século VIII antes de Cristo e faz parte da Magna Grécia, ou seja, aqueles que sofreram diretamente a colonização Grega. Não é, pois, ao acaso, que só agora é permitido encontrar algum fim ao fazer poético de Eumolpo. Numa alusão ao diálogo contido n’*A República* de Platão – em que, para a construção de uma cidade ideal, a arte como imitação deveria ficar de fora, pois é enganadora e nociva à percepção da realidade – Eumolpo não encontra lugar na civilização romana. A Roma de então é local de negação e busca de superação a esta cultura helênica, cultura que será passível de prevalecer apenas em cidades representantes e ícones do legado Grego ocidental, como Crotona.

---

Encólpio, tendo se aliado a Eumolpo e sendo fugitivo de Ascilto pelo rapto de Gitão<sup>11</sup>, não poderia mais permanecer no centro da civilização romana. Durante a viagem (ou fuga) irá de certa maneira reconciliar-se com a cultura clássica, aceitando-a, uma vez que será esta agora que lhe garantirá sobrevivência, ou seja, a poesia terá em Crotona um caráter de utilidade, elemento indispensável na ótica de Platão para sua permanência na civilização.

As mentiras contadas em Crotona sobrevivem até a morte de Eumolpo, que, sendo figura emblemática da cultura Grega, faz de seu falecimento uma aparente alusão ao rompimento efetivo com esta tradição. Entretanto, por mais que a sociedade e a própria literatura tenham se alterado, rompe-se com a forma épica com o surgimento do romance, mas não se rompe com a matéria narrativa do mito que, mesmo desconstruído, prevalece vivo e atualizado nas narrativas modernas.

O fato de, em *Satyricon*, Eumolpo preocupar-se em deixar um testamento denotando como herança um culto antropofágico de seu corpo seria uma forma de perpetuar a arte simbolizada pelo seu fazer poético e de deixar naquele solo mais um legado grego. Assim como em algumas culturas o ato de comer a carne do falecido é uma forma de assimilação de seus valores de bravura, heroísmo e caráter, Eumolpo não quer que o mito morra junto com sua materialidade. Algo semelhante Viveiros de Castro percebe na troca antropofágica do europeu e o índio:

Se europeus desejavam os índios porque viram neles ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupis desejavam os europeus em sua alteridade plena, que lhes pareceu como uma possibilidade de auto-transfiguração, um signo de reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la. (2002, p.206)

Acreditando que Eumolpo possuía inúmeras riquezas materiais das quais seriam herdeiros, alguns habitantes do local se prontificam a cumprir a vontade do falecido sem se darem do engano, o que também é simbólico, pois nenhum habitante genuinamente romano irá realizar tal feito, mas apenas os habitantes desta região. A arte, que fora utilizada como fins financeiros de sobrevivência para o poeta à custa do engodo destes habitantes, poderá ser, agora, perpetuada pelos mesmos.

---

<sup>11</sup> O episódio da fúria de Ascilto em busca de Gitão lembra a mitologia grega em que Páris ao levar Helena da Grécia produz um dos principais pretextos para a guerra de Tróia.

---

## CONCLUSÃO

A obra *Satyricon*, de Petronio, apresenta diversos questionamentos sobre o lugar da arte em uma cultura, como também trata da questão do acesso a ela. Esses questionamentos ultrapassam os limites literários e começam pelo próprio gênero escolhido pelo autor da obra, que, não sendo o épico, aproxima-se de uma estrutura romanesca considerada à época um gênero menor, sobretudo pela hibridização que comporta. Vale lembrar que a obra não nos chegou plena e, embora haja divergências sobre sua unidade e ordenação, podemos observar que mantém uma estrutura próxima a esse gênero e à sátira, dialogando assim com o próprio título.

Um outro aspecto relevante de ser vislumbrado na obra é a forma como há aqui uma crítica à necessidade do utilitarismo da arte que surge tematizado na ascensão dos novos ricos e na viagem de Eumolpo.

No texto, a crítica se volta ao re-descobrimento da arte por aqueles que antes não faziam parte da elite e que, agora, reproduzem-na apenas como imitação de uma política de boa educação e costumes dos ricos, numa tentativa de empoderamento irrisória. Percebe-se, todavia, que os que assim agem não encontram nenhum sentido concretizado nessa repetição. Apesar de Eumolpo, a própria tensão estabelecida entre a personagem que simboliza a tradição clássica dos gregos e a forma como é recebido no local que habita evidencia uma negação àquelas formas cristalizadas pela população comum.

Dessa forma, Petronio em *Satyricon* utiliza a sátira como mecanismo de desvelamento do lugar da arte na Roma de sua época, evidenciando o caráter de interesses pelo qual foi assolada, o que traz uma atemporalidade à obra. Como disse Otto Maria Carpeaux (1966, p.35), “a obra de Petronio é de estranha e alegre atualidade”, pois assim como se colocava como crítico aos limites de produção e consumo da arte em sua contemporaneidade, poderíamos ensejar o mesmo tipo de questionamento aos nossos mutáveis tempos.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução por Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.

AUERBACH, Erick. Fortunata. In: AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução por George Bernard Sperber. 2ªed. revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Coleção Estudos – Crítica, 2).

- 
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução por Aurora Fornoni Bernardini et al. 4ª ed.. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.1-13.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução por Waltensir Dutra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOMERO. *A Ilíada*. Tradução por Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução por Donald Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- LEBRUN, Gérard. A Mutação da Obra de Arte. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro et al. *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1983.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- PETRÔNIO. *Satíricon*. Tradução por Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PLATÃO. *A República*. Tradução por Maria Helena da Rocha Pereira. 9ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução por Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- PLATÃO. *O banquete ou Do amor*. Tradução por José Cavalcante de Souza. 2ªed. São Paulo: Difel, 1970.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: VIVEIRO DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 15 de julho de 2016.

Aprovado em sistema duplo cego em: 05 de setembro de 2016.