

Análise estrutural do romance *Satiricon*, de Petronio e de *Dáfnis e Cloé*, de Longo

Alexandra Vieira de Almeida (UERJ)

Resumo:

Terei como objetivo analisar obras fundamentais da cultura greco-romana a partir de um ponto de vista estrutural. Vou demonstrar a composição dos dois romances, sua pluralidade de estilos, bem como relações com o imaginário greco-romano. Perceberemos como a obra *Satiricon* se caracteriza pela carnavalização e desequilíbrio entre os capítulos. Em *Dáfnis e Cloé*, teremos a relação entre os deuses e os homens e também o amadurecimento das personagens em construir um conceito abstrato.

Palavras-chave: narrador, personagens, carnavalização, veracidade, *ut pictura poesis*, imaginário greco-romano

Em *Satiricon*, temos o modelo de romance em sua estruturação, em que aparece a junção de vários estilos: poesia epigramática, gênero épico, epistolar, prosaico, avisos, inscrições, textos sobre o fazer artístico, dentre outros. Apesar de o foco narrativo ser em primeira pessoa, em que os fatos objetivos são descritos sob a ótica subjetiva de Encólpio, o narrador principal cede espaço a outras vozes narrativas, em que são descritos relatos “verídicos” e aventuras passadas pelas personagens, demonstrando o plurilingüismo que caracteriza as narrativas em que temos a carnavalização. Por outro lado, o autor alterna o foco narrativo da primeira pessoa para a terceira pessoa:

Após essa invocação, a bruxa me ordenou que cuspiasse três vezes e que jogasse três vezes em minhas vestes os pequenos calhaus constelados que trazia envoltos em faixas de púrpura. Então levou a mão a parte doente, para assegurar o retorno de minhas forças. Nunca feitiço algum agiu tão prontamente: o culpado ergueu a cabeça e repeliu a mão da velha, que estava estupefata com a enormidade do prodígio. (PETRÔNIO, 1981: 187)

Logo no início do livro, vemos a intenção de o narrador apresentar aventuras verídicas, em que os destinatários de suas impressões se confundem, tendo um duplo sentido de destinação. É como ele se dirigisse à massa no interior do enredo e aos leitores, ao mesmo tempo: “-Há muito vos prometo o relato das minhas aventuras, e quero, hoje, cumprir a pala-

vra.” (PETRÔNIO, 1981: 5)

A intenção de escrever sobre o retrato da sociedade, num texto realista, é mais enfatizada pelo foco narrativo em primeira pessoa, pois como afirma Käte Hamburger:

É a forma lógica que revela que a imaginação produtora, a fantasia, o dar-se ares de *second creator*, é, pelo contrário mais fácil, mais seguro no domínio da ficção, da narração em terceira pessoa do que no enunciado de realidade por mais fingido que seja que é a forma de narração em primeira pessoa. (HAMBURGER, 1975: 227)

A narração em primeira pessoa serve como um relato de memórias, o que é mais enfatizado por Encólpio no capítulo LVI: “Rimos durante muito tempo, de frases tão bizarras e de mil outras coisas idênticas, das quais já não me lembro.” (PETRÔNIO, 1981: 75)

No banquete de Trimálquio, o narrador não expõe de forma minuciosa narrativas literárias proferidas pelos comensais, mas são fatos “verídicos”, relatados pelas personagens, que são descritos minuciosamente em primeira pessoa, em que entra até o sobrenatural como um fato real. Um dos personagens interrompe sua própria narrativa e afirma: “Não penseis que estou brincando; eu não mentiria nem por todo o ouro do mundo.” (PETRÔNIO, 1981: 83)

Os capítulos têm uma extensão diferenciada, mostrando algumas desconexões quanto ao enredo principal. Por vezes, temos a continuação de diálogos que vai se dar em outro capítulo, como podemos ver do capítulo III para o IV. Entre as cenas, há sumários apresentados por Encólpio a outras personagens, economizando o tempo narrativo: “Encontrando Ascilto, narrei-lhe rapidamente o que havia feito e informei-o sobre as nossas provações amorosas.”⁶ (PETRÔNIO, 1981:18) Apesar disso, o narrador recorre a vários capítulos para descrever o banquete de Trimálquio, o assunto mais longo do romance, que na verdade, apresenta-se como metonímia da sociedade romana. Os fatos do banquete parecem ocorrer ininterruptamente, pois temos a impressão de que não vai terminar. Na festa, temos exemplos de carnavalização, como podemos ver na relação entre escravos e senhores, jogos de encenações, em que o fictício e o real se mesclam, a mistura entre o sagrado e o profano. A narrativa é longa para corresponder a um dia. Não se mostra a passagem de tempo no banquete, como em outros capítulos,

em que temos a sucessão rápida de dias. A imagem é fixada e vai se desdobrando aos olhos do leitor de forma plástica e linear.

O narrador além de mostrar sua visão pessoal sobre os fatos, mostra a de outras pessoas também, logicamente, a partir de sua própria ótica, como narrador em primeira pessoa. Käte Hamburger ainda afirma:

...é decisivo que o sujeito-de-enunciação, o narrador-eu, possa falar sobre terceiros apenas como objetos. Ele não os pode libertar do seu próprio campo vivencial; a sua eu-origo está sempre presente. Nunca desaparece, porque se isso ocorresse, ela seria substituída por eu-origines fictícias. (HAMBURGER, 1975: 226)

O narrador enfatiza a inteligência do leitor, apresentando suposições das reações dos leitores sobre os acontecimentos:

Podeis imaginar, facilmente, que eu não tive a audácia de reclamá-la, embora conhecesse seu valor melhor do que ninguém. Mas julgar também o meu secreto desespero ao saber que aqueles broncos possuíam o meu tesouro, cujo valor ignoravam completamente. (PETRÔNIO, 1981: 23)

É constante também o cuidado de não deixar nada na obscuridade para o leitor, explicando, por vezes, entre parênteses, a procedência das personagens: “Sem demora, introduziram na sala uma garota muito bonita, que não parecia ter mais de sete anos (a mesma que viera a nosso albergue com Quartila).” (PETRÔNIO, 1981:23)

No capítulo XLI, temos o papel do interlocutor de Encólpio, em que são dadas explicações sobre fatos não percebidos pelo narrador. O vizinho de Encólpio fala em nome do narrador principal, torna-se o narrador para Encólpio e os leitores, tirando suas dúvidas. Essa técnica demonstra um maior vínculo entre o narrador e o leitor, como uma forma de explicação para o leitor de detalhes não percebidos por ele, metaforizado aqui pelo narrador principal, que se transforma em receptor.

A intenção do narrador é fazer poesia como pintura (*ut pictura poiesis*), pois refere-se ao próprio texto como realista, rico em detalhes, descrito plasticamente. A cena em que, boquiaberto, Encólpio admira a pintura de um cachorro como real enfatiza essa intenção, mostrando sua

reação frente ao quadro: “Era apenas a pintura de um cachorro, mas a visão me causou tal pavor que quase caí para trás.” (PETRÔNIO, 1981: 41)

A linguagem é coloquial, sem estilização, em que encontramos ditos populares, frases feitas, jogos de adivinhações, expressões vulgares, que se distanciam do estilo sério da tragédia, pois aqui temos uma comédia de costumes. Pois, para descrever a sociedade, fatos cotidianos, na Antigüidade, deve-se utilizar o estilo cômico. Erich Auerbach diz:

Se a literatura antiga não pode representar a vida cotidiana de maneira séria, problemática e inserida num pano de fundo histórico, mas somente foi capaz de fazê-lo em estilo baixo, cômico, ou, na melhor das hipóteses, idílico, estaticamente e sem história, isto implica não somente um limite de seu realismo, mas também, e sobretudo, uma limitação da sua consciência histórica. (AUERBACH, 2001: 29)

Com relação ao romance *Dáfnis e Cloé*, temos, inicialmente, a aproximação entre a literatura e a pintura feita pelo narrador logo no prefácio, retomando a tradição da *Ut Pictura Poiesis*. Ao associar a narrativa à disposição de um quadro que conta uma história de amor. Mas a narrativa não se produz diretamente através da visão, mas já é filtrada pelo ouvir de alguém a explicação dos detalhes da imagem, na qual o autor compara os quatro livros que compõem *Dáfnis e Cloé*, sendo que o número de livros se refere às estações do ano que se alternam ao longo do romance, já que é uma obra pastoril, de exaltação da natureza, em que temos o ambiente bucólico, retomando a tradição de Teócrito e Virgílio.

Poderíamos dizer que há um processo de exteriorização e interiorização no texto de Longo. Há a descrição física do lugar, tomando grande parte da narrativa, que apresenta poucos diálogos, aproveitando menos o gênero teatral e mais a narração em terceira pessoa. Internamente, temos monólogos das personagens principais, em que vemos expressos seus pensamentos e sentimentos sobre algo ainda não definido: o Amor. Aparecem constantes interrogações tanto da parte de Cloé como de Dáfnis acerca do conceito ainda não reconhecido inteiramente pela ingenuidade das duas personagens: “Sim, estou doente, mas qual o meu mal? Não sei, sofro, e não estou ferida; sinto pesar, e não perdi nenhuma de minhas ovelhas; queimo, e estou sentada sob uma sombra densa.”¹² (LONGO,

1990: 15) Vemos a incapacidade de as personagens definirem conceitos abstratos como a beleza, o amor. Cloé, por exemplo, atribui causas externas, como o banho, a música, para a beleza intrínseca de Dáfnis. O objeto de admiração perde aqui sua centralidade devido ao choque, ao estranhamento com que o objeto de amor vai provocando em Cloé, que dispersa seus sentimentos em fatores extrínsecos a Dáfnis. Só após seu amadurecimento, que ocorre ao longo da narrativa, reportando-nos às mudanças das estações, Cloé percebe a beleza em si mesma: “...para ser belo não precisava senão de sua própria beleza, e não do banho.” (longo, 1990:27)

Ressalta-se também a semântica da natureza, do pastoreio tanto em relação ao nome dos deuses, como das personagens e objetos, que se apresentam para o leitor. O imaginário mítico invade o espaço pastoril, mostrando a relação entre os homens e os deuses a partir de trocas, favores, sacrifícios. O tema da disputa da beleza, comum nos mitos antigos, aparece através da escolha de Cloé entre Dorcon e Dáfnis que utilizam o discurso do convencimento da retórica para ganharem um prêmio, um beijo de Cloé. O discurso de Dorcon animaliza Dáfnis e coloca-o, hierarquicamente, numa posição inferior. O artifício de Dáfnis desarticula o discurso de Dorcon, porque essa mesma animalização se aproxima aos aspectos dos deuses, fazendo com que ele esteja à altura dos deuses.

A experiência inaugural da contemplação da beleza pode se referir à primeira vez que lidamos com um texto literário novo, ao assinalar o estranhamento atraidor que provoca no leitor ao tentar desvendar as pistas que são deixadas na obra.

A mudança das estações provoca modificações nas ações das personagens e no enredo. Quando se está no verão, por exemplo, vemos a maior aproximação entre Dáfnis e Cloé, enquanto no inverno, eles se distanciam por fatores climáticos. A beleza corporal também é reforçada, integrando o belo da escultura grega e dos corpos dos atletas que davam grande importância à harmonia e ao equilíbrio para se atingir o belo: “...ela fitava Dáfnis, que estava nu, e contemplava avidamente sua beleza, e derretia-se diante desse corpo onde não encontrava qualquer defeito.”¹⁴ (LONGO, 1990: 22) A tradição oral também é aproveitada através do relato das personagens, que se tornam narradoras de lendas que integram o imaginário mítico grego. A memória após a morte, que está na base da tradição grega, aparece também no mundo pastoril, já que este fator estava presente nos relatos de guerra como na *Ilíada* e na *Odisséia*, em que

temos a perpetuação da memória dos feitos dos heróis como exaltação da honra: “E quando vires um outro boiadeiro guardando meus animais, lembra-te de mim.” (LONGO, 1990: 25)

Mesmo assim, no decurso da narrativa, o Amor não é visto como um conceito abstrato a ser revelado, mas como objeto de admiração e beleza, ligado ao fato concreto e corporal, mas que apresenta como símbolo um objeto do imaginário mítico para representar esse conceito: o deus do amor. Filetas vê e descreve a Dáfnis e Cloé: “...era o Amor, uma criança, um pássaro, e qual era seu poder (...) O Amor, meus filhos, é um deus jovem e belo e alado; é por isso que ele ama a juventude, busca a beleza e dá asas às almas.” (LONGO, 1990: 33)

Aqui, vemos ainda o aspecto dominante do mundo dos deuses como causas que movem as ações das personagens, que não se mostram inteiramente independentes em sua dimensão individualista: “Quando se levantaram na manhã seguinte estavam mais do que nunca possuídos pelo deus...” (LONGO, 1990: 35)

O livro também é dividido em parágrafos que recebem numeração como pequenos capítulos, ressaltando a rapidez e fluidez que caracterizam a narrativa.

Além disso, temos a preferência do narrador pelo discurso indireto do que pelo direto ao relatar os diálogos das personagens. Isso provoca uma maior aproximação entre o narrador e o leitor: “Lamon acabava de concluir a lenda, dizendo que sua lenda era mais doce do que uma canção quando chegou Títiros...”¹⁸ Ou ainda: “...ele chamou Cloé, disse-lhe que tivesse coragem, que já tinha um marido e não tardaria em encontrar também um pai e uma mãe.” (LONGO, 1990: 49)

Bibliografia:

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

LONGO. *Dáfnis e Cloé*. São Paulo: Pontes, 1990.

PETRÔNIO. *Satiricon*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.