UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAFAEL CAVALCANTI DO CARMO

AS MANIFESTAÇÕES DO CÔMICO NAS SATURAE DE JUVENAL

RAFAEL CAVALCANTI DO CARMO

AS MANIFESTAÇÕES DO CÔMICO NAS SATURAE DE JUVENAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras – Área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite.

RAFAEL CAVALCANTI DO CARMO

AS MANIFESTAÇÕES DO CÔMICO NAS SATURAE DE JUVENAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras - área de concentração Estudos Literários.

Vitória, janeiro de 2014

COMISSÃO EXAMINADORA	
Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite Universidade Federal do Espírito Santo – Orientadora	
Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho Universidade Federal do Espírito Santo	
Prof. Dr. Pablo Schwartz Frydman Universidade de São Paulo	
Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré Universidade Federal do Espírito Santo – Suplente	
Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa	

Universidade de São Paulo – Suplente

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado que, em muito, auxiliou a condução desta pesquisa;

À minha família, namorada e amigos pelo apoio e companheirismo;

À professora Leni Ribeiro Leite (amor, mas justiça), pela orientação sempre próxima, atenta, cuidadosa, solícita e tolerante, fundamental em todas as etapas de minha formação;

Ao professor Raimundo Carvalho – primeiro a me fazer acreditar que tinha condições de chegar até aqui –, cujo incentivo foi essencial para meu ingresso nas atividades de pesquisa;

Ao professor Pablo Schwartz Frydman, pela ajuda com a matrícula em sua disciplina de pós-graduação na USP, o que também me possibilitou acesso a importante bibliografía;

A Angélica e Arthur Costa, por terem me possibilitado cômoda e hospitaleira estada em São Paulo;

E finalmente aos industriosos confrades Juarez Jandre Azevedo e Rafael Trindade dos Santos, sem os quais este trabalho talvez não fosse concluído:

A todos vocês, meu mais sincero obrigado.

RESUMO

Juvenal, poeta satírico do Império Romano cuja poesia foi escrita entre a segunda e a

terceira décadas do século II d.C., tem na indignatio sua mais marcante forma de

expressão poética. Tal escolha condicionou o surgimento de controversas questões

quanto à recepção moderna de sua poesia, manifestas em leituras que, muitas vezes,

isolaram-na do aspecto cômico relacionado à sátira. O objetivo desta dissertação é,

empreendendo a ligação entre a sátira e o cômico, discutir o que de risível há nos

poemas de Juvenal. O principal alvo de nossa investigação, nesse sentido, foi a própria

construção da voz poética do satirista, processo ambíguo que, julgamos, é apto a

demonstrar a presença do humor na obra do poeta.

Palavras-chave: Juvenal; sátira; cômico; humor.

ABSTRACT

Juvenal, a satirical poet of the Roman Empire whose poetry was written between the

second and third decades of the second century A.D., has indignatio as his most

remarkable form of poetic expression. Such choice conditioned the rise of controversial

questions about the modern reception of his poetry, manifested in readings that, most of

the time, isolated this poetry from de comic aspect related to satire. The goal of this

dissertation is, making the link between satire and comic, discuss what of laughable

exists in Juvenal's poems. The main object of our investigation, in this direction, has

been the very construction of the satirist's poetic voice, an ambiguous process which,

we believe, is apt to demonstrate the presence of humor in the poet's work.

Keywords: Juvenal; satire; comic; humor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO
1. UMA REVISÃO DE ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE AS <i>SÁTIRAS</i> DE JUVENAL 13
1.1. Poesia e biografia na perspectiva de Gilbert Highet
1.2. William Anderson e <i>o satirista</i> como construção poética
1.3. Sátira <i>versus</i> diatribe: a leitura de Franco Bellandi
1.4. Ironia e humor na sátira: as abordagens de Maria Plaza, Alba Romano e Ralph
Rosen
2. O RISO NA SÁTIRA LATINA: PREMISSAS DA DISCUSSÃO À LUZ DE ANTIGOS E MODERNOS
2.1 O riso na sátira a partir de trechos de Horácio, I. 4 e I. 10
2.2 A sátira juvenaliana e o riso: premissas norteadoras do estudo
3. TENSÕES E AMBIVALÊNCIAS DO HUMOR JUVENALIANO 89
3.1. Ainda Juvenal, 1: a apropriação de elementos da <i>declamatio</i> como recurso
cômico
3.2. Satiristas ineptos: as <i>personae</i> secundárias nas sátiras 2 e 3 de Juvenal 101
3.3. A ambivalência satírica se desvela: a construção de Névolo como satirista (Juv. 9
CONCLUSÃO
REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Susanna Braund (2004), na introdução ao volume que editou das sátiras de Pérsio e Juvenal, afirma que virtualmente nada se sabe sobre a vida e a situação em que o último escreveu sua obra poética. De acordo com a autora, nem mesmo do nome pelo qual o poeta é por nós conhecido – Décimo Júnio Juvenal – pode-se ter certeza (2004: 18). As biografias de Juvenal produzidas na Antiguidade, nos diz Braund, apresentam poucas informações confiáveis sobre os detalhes da vida do poeta, as quais, em sua maior parte, são inferidas acriticamente a partir de elementos da própria obra de Juvenal. Quanto a esta, aliás, é possível inferir, pela datação que o poeta apresenta de determinados eventos em passagens de seus poemas, que tenha sido inteiramente escrita entre a segunda e terceira décadas do século II de nossa era (BRAUND, 2004: 20). Não parece haver, entre os estudiosos de Juvenal, causas para se pôr em dúvida que sua obra tenha sido efetivamente composta da maneira como nos chegou (BRAUND, 2004: 21), isto é, em cinco livros no interior dos quais se distribuem dezesseis sátiras da seguinte forma: no Livro I, as sátiras 1, 2, 3, 4 e 5; no II, apenas a sátira 6; no III, as sátiras 7, 8 e 9; no IV, as sátiras 10, 11 e 12; e, no V, as sátiras 13, 14, 15 e 16 (incompleta).

No que diz respeito à transmissão do texto de Juvenal, Braund afirma não haver indícios concludentes para que se especule sobre a recepção das Sátiras em seu contexto primeiro de circulação, pela quase completa ausência de menções explícitas a Juvenal. A obra do poeta era famosa ao fim do século IV d.C. – após um desaparecimento de mais de um século -, período a partir do qual, nos diz a autora, garantiu-se a sobrevivência das Sátiras (BRAUND, 2004: 29). As sátiras de Pérsio e Juvenal integravam, no século IX, a biblioteca de Carlos Magno, e seus manuscritos tinham ampla circulação, possivelmente atestada pelo fato de que sobrevivem mais de quinhentos manuscritos de Juvenal (BRAUND, 2004: 30). Muitos deles apresentam versos espúrios, interpolações nos versos originais ou outros tipos de corrupções no texto. Apesar disso, segundo Braund, o cotejo entre importantes edições da obra de Juvenal, tais como as de Knoche (1950), W. V. Clausen (1959), E. Courtney (1984) e J. C. R. Martyn revela poucas diferenças significativas no texto, exceto no que diz respeito à pontuação (BRAUND, 2004: 32-3).

¹ Braund conta como datas relevantes, nesse sentido, a referência ao assassinato de Domiciano, na Sátira 4 (96 d.C.), a menção ao exílio de Mário Prisco, na Sátira 1 (100 d.C.), bem como a menção a eventos que o poeta diz "recentes" ocorridos durante o consulado de Junco (127 d.C.) (BRAUND, 2004: 19).

Tendo reaparecido e se consolidado nos séculos que se seguiram à vida de Juvenal, sua obra poética — marcadamente aquela face que toma como forma de expressão o humor *indignatus* — "[...] determinou a ideia essencial de 'sátira' desde então" (BRAUND, 2004: 20)². A presente dissertação, no entanto, como expressa de antemão seu título, tem como objetivo investigar, nas sátiras de Juvenal, um elemento algo periférico nos estudos que se dedicam à obra do poeta: a relação entre a sátira e o cômico, com destaque para o caráter risível que acreditamos fazer parte da sátira como gênero poético e, consequentemente, da poesia juvenaliana, a despeito de o cômico ser entendido em duas vertentes — ridículo e horroroso —, conforme discutiremos ao longo deste texto. O interesse pelo tema é oriundo de nossa própria experiência de leitura com a poesia de Juvenal, a qual, num primeiro momento, provavelmente se tenha influenciado pela maneira como a sátira — modernamente compreendida — moldou nosso horizonte de expectativas em relação ao gênero poético, mesmo na Antiguidade.

Com isso a que chamamos uma compreensão moderna da sátira, referimo-nos à sátira não como o gênero poético autônomo cultivado por Ênio, Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal – entre os outros satiristas latinos que possam ter existido e não sobrevivido até nossos dias –, mas como uma espécie de fenômeno discursivo. Referimo-nos, em última instância, àquilo que Charles Knight (2004: 1) denominou uma "moldura satírica da mente", noção que pode ser explicada de maneira resumida pela formulação de Ulrich Knoche (2009). Nas palavras de Knoche: "nós usamos [a palavra] 'satírico' para denotar uma atitude particular da mente, a qual pode se mostrar em obras dos tipos mais variados (Knoche, 2009: 257)". É hoje bastante usual falarmos em poemas satíricos da mesma forma como podemos nos referir a romances, filmes e canções dando-lhes esse mesmo atributo. Por terem, cremos, tais manifestações da "moldura satírica da mente" alguma relação com o humor – tendemos a rir das obras nas quais identificamos essa atitude satírica –, nossa expectativa primeira em relação à sátira latina – portanto, a uma sátira entendida como gênero poético autônomo – foi procurar ali algo de que se pudesse rir.

Se, por um lado, nosso estudo tem como motivação inicial um possível anacronismo – há que se compreender que a sátira latina, como gênero, difere do que é hoje o atributo "satírico" –, por outro, nossa expectativa em relação à presença do riso

² [...] has determined the essential idea of "satire" ever since.

³ We use 'satirical' to denote a particular attitude of mind that may show itself in works of the most varied type.

no gênero poético da Antiguidade romana não se frustra, por encontrar ressonância, a nosso ver, não apenas nos estudos com os quais dialogaremos ao longo desta dissertação, como também nos próprios textos dos satiristas latinos. A leitura mais detida dos poemas que compuseram nosso *corpus*, aliada àquela que se fez de textos pertencentes à fortuna crítica de Juvenal, mostrou-nos, afinal, a validade, para a condução de nosso estudo, desse possível anacronismo de que afirmamos ter partido. Isso porque, se é claro que é preciso traçar uma distinção entre a sátira latina e o moderno atributo "satírico" que se pode dar a obras dos mais variados tipos, pareceunos, por outro lado, que a própria coincidência nominal entre o gênero poético da Antiguidade romana e a atitude discursiva dita satírica, antes de ser fortuita, é fruto das semelhanças que se guardam entre a atitude do satirista latino e a daquelas instâncias responsáveis, modernamente, pela enunciação de textos – sejam eles de quais gêneros forem – a que se pode chamar satíricos.

Foi a leitura inicial das próprias sátiras de Juvenal, uma leitura, é verdade, ainda incipiente e mediada por expectativas modernas de recepção do texto antigo, que nos sugeriu o tema que procuraremos desenvolver neste estudo. Nessas primeiras leituras das Sátiras, a despeito de equívocos de interpretação e mesmo da ausência de comunicação com o texto em certas passagens obscuras ao leitor que não conta com um especializado suporte crítico-analítico, nunca deixamos de considerar boa parte do conteúdo dos poemas efetivamente engraçada. Contudo, o mesmo parece não ter ocorrido com parte dos estudiosos que dedicaram sua atenção à obra juvenaliana. Quando Juvenal assumiu, categórica e programaticamente, a indignatio como instância mais diretamente responsável pela composição de seus versos (Juv. 1, 79), pode ter construído, aí, um pequeno monumento que, para alguns, parece ser capaz de simbolizar uma parte significativa de sua obra e de conferir um importante ponto de partida para o olhar crítico. É dessa perspectiva, em maior ou menor grau – de uma perspectiva que supervaloriza a assunção da indignatio como força motriz das Sátiras -, que duas importantes referências deste estudo, Highet (1954) e Bellandi (1980), voltam seu olhar para a obra de Juvenal. Em Highet, a análise poética está a serviço de uma reconstrução biográfica cuja finalidade última pode resumir-se em compreender, a partir de fatos da vida do poeta, a origem e o desenvolvimento de sua *indignatio*; Bellandi, por sua vez, ainda que mais atento ao texto de Juvenal, igualmente parece preocupar-se em explicar a indignatio juvenalina, comprometendo-se em demasia com uma crítica que buscou

relacionar a indignação do poeta à maneira como este, de fato, percebia a sociedade romana de seu tempo.

É fato, porém, que os estudos cuja abordagem de Juvenal tenham se concentrado mais em seus autorretratos de fúria e indignação do que em seus méritos poéticos tenham integrado timidamente as obras de que nos valemos para a condução desse estudo. Não nos caberia, afinal, fazer uma investigação pormenorizada de obras que privilegiem uma leitura das *Sátiras* a qual julgamos superada e da qual pretendemos nos afastar. Anderson (1982: vii), no entanto, define o propósito de sua compilação de ensaios sobre a sátira romana, no caso de Juvenal, como uma reação a uma geração de estudiosos que primaram por abordagens de cunho biográfico ou sociológico como maneira de explicar a ira, tida como espontânea, do poeta.

Ainda que Anderson defina seu trabalho como reação a certa tendência da crítica da primeira metade do século XX, não se deve assumir que, em meio a essa crítica anterior à década de 1950- e mesmo em meio à crítica do século XIX ou anterior, a que pouco temos acesso -, não houvesse formas diferentes de se encarar a obra poética de Juvenal. Para nós, foi ilustrativo desse fato termos nos deparado com um artigo de 1910 cujo título, "Juvenal as a humorist" (DUNN, 1910), deixa explícita a assunção de que há, na poesia de Juvenal, certo comprometimento com a finalidade de fazer rir. Ainda que de curto fôlego, o texto de Frederic Dunn é já, àquela época, uma reação à tendência da crítica sua contemporânea, a qual enfatizava, como caminho óbvio de leitura da poesia juvenaliana, a discussão de sua "[...] 'severidade' que 'exclui qualquer gracejo de humor alegre'; de sua 'tensão de estilo, que nunca é relaxada'; ou de seu 'desdém tão profundo e amargo para uma risada''' (DUNN, 1910: 50)⁴. O autor, não obstante de forma superficial e algo impressionista, parte de premissas interessantes para a discussão de Juvenal como um humorista, chegando mesmo a propor que o humor devesse contar como um artifício composicional do próprio gênero poético e que Juvenal decerto não ignorava tal requisito. Eis as palavras de Dunn:

Considerar Juvenal um Jeremias confirmado me parece injusto e exagerado. Enquanto a sátira de fato prevalece esmagadoramente como seu propósito final, enquanto seu teor geral é o do sarcasmo severo, eu, apesar disso, encontro nele muito de genuinamente engraçado. Seu texto pode ser *facit indignatio versus* [sic], mas ele não despreza intercalar sua invectiva com muitas brincadeiras e anedotas risíveis. [...]. Uma compilação de seus versos convenceu-me de que Juvenal não era ignorante do importante princípio de que a sátira, sem o humor para variar a monotonia de seu amargor,

⁴ "[...] 'earnestness' that 'excludes all play of sportive humor'; of his 'tension of style which is never relaxed'; or of his 'contempt too deep and bitter for a laugh'".

frequentemente falha em sua maior potência, e que a natureza humana instintivamente foge do ralho perpétuo (DUNN, 1910: 50)⁵.

Ao compararmos o artigo de Dunn às referidas obras de Highet e Bellandi, por exemplo, percebe-se, no primeiro, muito a despeito da época em que o texto foi escrito, certa consonância com os pressupostos analíticos de estudos bastante recentes sobre Juvenal, preocupados em dar visibilidade ao que pode haver de pouco austero e amargo na sátira juvenaliana, entre os quais os mais representativos, para nossa pesquisa, foram sem dúvida os de Plaza (2006) e Rosen (2007). Dessa forma, faz-se importante para nós refletir sobre a adoção, por parte de Dunn, de um posicionamento de leitura tão aparentemente inovador em relação às Sátiras. O que de relevante tal atitude nos revelaria? Para nós, a adoção de tal pressuposto crítico à época, antes de revelar, em Dunn, um homem de ideias avançadas, diríamos, ou um espírito mais predisposto ao riso, revela um dos grandes méritos da obra de Juvenal. Pois, se podem coexistir as posturas tão contrastantes de Dunn e dos críticos seus contemporâneos, isto é, posturas que salientam, de um lado, a completa ausência de humor nas sátiras, diante da severidade amarga do poeta e, de outro, a atitude de Juvenal como um humorista, o que permite tal coexistência, ainda que o temperamento individual de cada crítico pudesse ter algum papel nisso, não é outra coisa senão o próprio texto das sátiras de Juvenal.

É precisamente aí que incide o interesse de nossa investigação: no fato de ter Juvenal, com sua obra poética, nos legado um produto heterogêneo capaz, a um só tempo, de imprimir no leitor a marca vivaz da *indignatio* com a qual, diz Juvenal, compõem-se os versos, e de sinalizar, aqui e ali, para a existência desse humorista que está por trás da enunciação poética das *Sátiras*. O poeta, julgamos, ao longo de suas dezesseis sátiras (das quais apenas a décima sexta não nos chegou como um poema completo), nos fornece material suficiente para sustentar a validade de ambas as posturas, deixando à recepção, quer seja do leitor curioso, quer da crítica especializada, o papel de decidir onde posicionar a ênfase. O presente estudo é fruto, portanto, desta decisão: a de reconhecer que o poeta investe esforços na composição de ambas as imagens que podemos dele fazer — a do moralista severo e desenganado e a do

⁵ To regard Juvenal as a confirmed Jeremiah seems to me unjust and exaggerated. While satire does overwhelmingly prevail as his ultimate end, while his general tenor is that of grim sarcasm, I yet find in him much which is genuinely humorous. His texts may be *facit indignatio versus* [sic], but he does not disdain to intersperse his invective with many a laughable joke and anecdote. A digest of his lines has convinced me that Juvenal was not ignorant of the principle that satire, without humor to vary the monotone of its bitterness, often fails of its highest potency, and that human nature instinctively flies from the perpetual scold.

humorista – e escolher dar ênfase à investigação dos procedimentos composicionais que nos permitem perceber a presença do riso em Juvenal.

A dissertação está estruturada da seguinte forma: no Capítulo 1, faz-se um panorama dos estudos críticos sobre a obra poética de Juvenal a partir do século XX. Destaca-se, aí, um caminho que vai de um biografismo que crê plenamente na autoimagem do poeta como ser grave e amargurado até os estudos que discutem o caráter convencional dessa autoimagem, procurando entendê-la como a serviço de uma construção conflituosa da persona satírica, orientada em grande parte para efeitos de humor.

No Capítulo 2, procuramos explicitar – para além daquela leitura primeira admitidamente incauta das sátiras de Juvenal – os pontos de partida que acreditamos nos autorizar a discutir a presença do riso como efeito integrante da sátira latina, entendida como gênero poético autônomo sujeito a determinada moldura genérica da qual, acreditamos, o riso faz parte. Para tanto, nossa principal referência, neste capítulo, além do fundamental apoio crítico de textos modernos, são duas sátiras de Horácio, nas quais o poeta, mostrando-nos um tipo de recepção das sátiras de Lucílio, alude explicitamente à presença do riso no gênero (tratam-se dos poemas I. 4 e I. 10 dos Sermones de Horácio). Concluindo os comentários a esses poemas, explicitamos, ainda no Capítulo 2, aquilo que será o objeto de nossa investigação em Juvenal, isto é, o tipo de procedimento que acreditamos auxiliar-nos a encontrar o humorista juvenaliano, e apontamos, a partir da discussão de trechos de Juv. 1, caminhos para a análise que pretendemos empreender.

No Capítulo 3, finalmente, submetemos a análise o corpus selecionado: as sátiras 1, 2, 3 e 9. A primeira delas integra o estudo pela importância de seu valor programático. Embora tenhamos ciência do escopo de certa forma limitado desse valor programático⁶, acreditamos que, já ali, Juvenal constrói sua voz satírica mediada por tensões que subjazem ao empreendimento satírico como um todo, de modo que, nesse sentido específico, isto é, no que há de conflituoso e potencialmente humorístico na estreia da voz satírica juvenaliana, acreditamos haver, na Sátira 1, um programa para

⁶Anderson (1982: 277- 292) demonstrou como, no que tange à atitude do satirista em relação a seus

temas, bem como à maneira como os desenvolve, o valor programático da Sátira 1 restringe-se aos seis primeiros poemas de Juvenal, portanto aos livros I e II de sua obra. Na perspectiva do autor, a sétima sátira, primeira do livro III do poeta, traria passagens programáticas em relação ao livro que introduz, e a décima sátira, primeira do livro IV, apresentaria um programa assumido pelo poeta para o restante de suas sátiras, os livros IV e V, portanto.

toda a obra de Juvenal. As sátiras 2, 3 e 9 integram nosso *corpus* pela presença de um elemento comum e de grande importância, a nosso ver, na compreensão da sátira juvenaliana: uma *persona* secundária que se faz satirista momentaneamente, comungando dos mesmos pressupostos a partir dos quais o próprio Juvenal constrói sua *persona* satírica. Na análise desses três poemas, pretendemos dar realce aos elementos que, textualmente marcados, apontam para a construção dessas *personae* secundárias – Larônia, Umbrício e Névolo – como satiristas legítimos. Não obstante, no entanto, reconhecermos as estratégias empregadas pelo poeta para a construção de seus satiristas secundários – muitas das quais utiliza na criação de sua própria voz satírica –, procuramos demonstrar que essa construção legítima é, ao mesmo tempo, comprometida numa série de aspectos, demonstrando-se, por meio dessas *personae* secundárias, a ambiguidade e o humor que estão por trás da criação de uma voz poética na sátira.

Na conclusão do texto, resgatamos os pontos mais importantes da análise desses poemas, a fim de reafirmar o valor das estratégias cujo emprego, pelo poeta, permitiunos discutir a presença do riso nas *Sátiras*. Reafirmamos, enfim, a relação que a sátira juvenaliana tem com o cômico, manifesta não apenas no fato de a sátira constituir-se num gênero aristotelicamente baixo, como também em sua composição orientar-se, a nosso ver em grande medida, para a finalidade de fazer rir.

Em relação ao texto de Juvenal, foram consultadas as edições da Loeb Classical Library, por G. G. Ramsay (1918) e Susanna Morton Braund (2004), bem como a da coleção Oxford Classical Texts, por W. V. Clausen (1959). Nossas citações aos poemas seguem o texto estabelecido nesta última.

No que diz respeito às traduções, todas aquelas apresentadas, quer de línguas modernas, quer dos textos latinos, são de nossa autoria sempre que não creditadas a outrem. Na maioria dos versos de Juvenal – todos aqueles que fazem parte dos poemas de nosso *corpus* – a tradução apresenta-se em dodecassílabos, frutos de uma experiência inicial de tradução versificada das *Sátiras* (à qual pretendemos dar continuidade em estudos futuros). Optamos por não apresentar, nesta dissertação, traduções integrais dos poemas de Juvenal, por um lado, por serem elas fruto de um projeto tradutório ainda pouco consistente e, por outro, por não termos o intuito de traduzir a obra do poeta de outra forma que não como poesia.

1. UMA REVISÃO DE ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE AS *SÁTIRAS* DE JUVENAL

Entre a produção acadêmica na área das Letras Clássicas, são numerosos os trabalhos dedicados a discutir as tensões que envolvem a poesia em primeira pessoa⁷. Da Lésbia de Catulo à centralidade da experiência pessoal nos elegíacos augustanos e nos *Sermones* de Horácio, elementos da biografia dos poetas contaram, durante muito tempo, entre as principais preocupações que deram corpo aos métodos da historiografia e da crítica literárias aplicadas à literatura clássica.

Paulo Martins (2010), em artigo intitulado "Breve crítica à História da Literatura Latina", traça um panorama objetivo dessas tensões a que nos referimos, emergentes do questionamento, a partir da segunda metade do último século, de padrões essencialmente biográficos de análise e valoração das obras literárias que o mundo antigo nos legou. Martins delineia um caminho que vai da ausência completa de mediação entre a pessoa histórica do poeta e as experiências vividas pelo *ego* dos poemas ao descrédito da informação de caráter histórico-biográfico em prol da primazia da arquitetura retórico-poética decorosa em relação às diferentes manifestações genéricas. Tal caminho, exemplar de procedimentos críticos alocados em pólos os mais contrastantes, desemboca, no texto de Martins, na descrição do que o autor percebe como a tendência da crítica atual, a saber, a procura de uma conciliação entre poesia e história, a primeira sendo entendida como uma arte que, propositalmente, pouco delineia para si fronteiras rígidas e, em sua atualização diante da audiência, encoraja mesmo o extrapolar-se dessas fronteiras. Nas palavras do autor:

Pode-se notar que, então, dentro do discurso poético romano, os gêneros poéticos estão a serviço de um fim alheio à mera fruição, antes, se desejam registros amplificados de certa figuração que, ao mesmo tempo em que possui identidade poética, pode também possuir identidade histórica. Mais do que isso, essa *persona* lírica matizada historicamente ou historicamente identificável recebe duas cargas referenciais de níveis distintos: uma cujo produtor é o próprio poeta, outra cujo responsável é o leitor ou ouvinte, referendando-se, dessa maneira, a recepção apta do discurso e atribuindo-lhe

de nota o texto de Kathleen McCarthy (2010) intitulado "First-person poetry".

.

⁷ Diversos estudos abordam manifestações poéticas pessoalizadas pertencentes a gêneros distintos entre si, discutindo a maneira como os poetas trabalham, consonantemente com seus projetos poéticos, a tensão que se instaura entre um eu biográfico e a voz enunciadora que ele engendra no ato da criação. São exemplares de discussões dessa natureza, por exemplo, *O cancioneiro de Lésbia*, de Paulo Sérgio de Vasconcellos (1991), *A elegia erótica romana*, de Paul Veyne (1985), a introdução de João Angelo Oliva Neto (1996) a *O livro de Catulo*, o ensaio de William Anderson (1982), intitulado "*Anger in Juvenal and Seneca*" (do qual nos ocuparemos mais adiante). Além disso, sobre a questão da poesia em primeira pessoa de maneira mais ampla, sem o trato específico da obra de um só poeta ou gênero poético, é digno

função ativa na própria constituição poética e histórica, já que a avaliação que se faz do objeto descrito depende não só do *auctor*/autor, como também do sujeito da fruição. Além disso, podemos dizer que o objeto descrito na poesia e na história sofre uma "hipercarga" referencial e semântica, plena de referentes do mundo do leitor que, portanto, o sobrecarrega, o amplifica, o faz vazar à própria intencionalidade do escritor, enfim, como que se emancipando, poética e historicamente (MARTINS, 2010: 11).

Tendo o autor abordado brevemente as obras de Catulo e dos elegíacos augustanos como exemplos dessa proposital indistinção entre fatos empíricos e poéticos, a conclusão acima transcrita não deve, contudo, restringir-se a esses poetas, tampouco aos gêneros poéticos por eles praticados. A sátira latina, aliás, como gênero também exemplar da poesia de enunciação pessoalizada, impulsionou, tanto quanto a poesia amorosa discutida por Martins, a procura da compreensão e da exegese das obras dos satiristas em elementos da própria vida desses poetas, ou, em vias contrárias, a apreensão, a partir da obra, de informações sobre sua biografía, seu lugar de origem, seu status e posição na sociedade romana, ou mesmo características de seu temperamento individual, ainda mais intangíveis.

Dessa forma, nosso propósito, ao fazermos tão breve referência aos já breves comentários do autor sobre os procedimentos críticos que deram e dão forma às abordagens da poesia latina, é empreendermos, nós mesmos, comentários a parte da bibliografia crítica sobre Juvenal, poeta de cuja obra se ocupa este estudo. Nosso objetivo, neste capítulo, será trilhar alguns pontos do percurso feito pela crítica a Juvenal, desde meados do século XX, colocando em evidência a submissão de sua obra poética a diferentes abordagens. Discutiremos, portanto, pontual e principalmente, obras que tomam a biografia como centro a partir do qual se interpreta a poesia juvenaliana, tais como a de Highet (1954); obras que, precisamente em reação a trabalhos da natureza deste último, proporão a valorização de um jogo poético centrado na criação, pelo poeta, de uma máscara enunciadora que não precisa equivaler às opiniões e atitudes da pessoa histórica (destacando-se Anderson, 19828); trabalhos que, como o estudo de Bellandi (1980), interpretam a poesia juvenaliana a partir do diálogo que ela estabelece com obras coetâneas; bem como aqueles que se aproximam do nosso ponto de interesse mais direto, a relação entre a poesia de Juvenal e os gêneros cômicos⁹, de forma geral e, mais especificamente, a presença de estratégias composicionais, nas Sátiras, que visem

Ali se reúnem ensaios publicados, em grande parte, nas décadas de 1950 e 60.
 Do que trataremos em maior detalhe no capítulo 2 desta dissertação.

à produção do riso, temas nos quais tocam, em maior ou menor grau, Romano (1979), Plaza (2006) e Rosen (2007).

A premissa a partir da qual nos propusemos a este estudo – a de que exista, na obra de Juvenal, integrante do rol dos gêneros cômicos, muito mais de risível do que o recurso à *indignatio* fez parecer a muitos estudiosos – esteve relativamente distante da crítica aplicada à obra do poeta, pelo menos até a segunda metade do século passado, recorte temporal a que, à exceção de algumas obras, restringiu-se nosso estudo. Ocupavam, então, lugar de destaque na atenção dos críticos, além das relações entre obra poética e biografia¹⁰, questões como a estruturação das sátiras, o uso excessivo pelo poeta de expedientes retórico-declamatórios e a relação que estes tinham com a sinceridade de seu discurso, em abordagens a cujos expoentes Anderson, em seu estudo "Juvenal and Quintilian", de 1961, faz menção em maior ou menor grau. O próprio Anderson, aliás, dedica-se a questões desta natureza, por exemplo, em seu "Juvenal 6: a problem in structure", de 1956 (ambos reunidos em sua obra de 1982).

1.1. Poesia e biografia na perspectiva de Gilbert Highet

A primeira obra por nós discutida será o estudo de Gilbert Highet (1954), intitulado *Juvenal, the satirist*, trabalho paradigmático em relação à crítica biográfica aplicada às *Sátiras* e de grande importância para impulsionar os estudos sobre o poeta nas décadas subsequentes à sua publicação. A leitura crítica de Highet, apoiando-se, em parte, em relatos biográficos sobre o poeta os quais a própria Antiguidade nos legou, põe a vida e a obra de Juvenal numa relação de interdependência: as experiências particulares da pessoa histórica do poeta na sociedade romana imperial motivam diretamente e fornecem os procedimentos composicionais à sua poesia, que parece melhor ser compreendida se vista como resultado tangível de tais experiências. Os problemas suscitados pela ausência de ferramentas que intermedeiem a relação de fenômenos literários com a realidade empírica parecem-nos hoje claros o suficiente em qualquer abordagem biografizante de objetos textuais artísticos; esses problemas, no caso da obra de Highet, agravam-se sobremaneira, em virtude mesmo do caráter

¹⁰ Em relação a este ponto, aqui nos restringimos à obra de Highet (1956). Sobre uma revisão mais detalhada acerca dos estudiosos que valorizaram questões biográficas na abordagem da obra de Juvenal, cf. Vitorino (2003: 19-32).

conjectural das experiências pretensamente históricas que, segundo o estudioso, subjazeriam à obra poética de Juvenal.

É necessário que se saliente, no entanto, o fato de Highet posicionar-se, em sua obra, plenamente cônscio das limitações de sua hipotética interpretação da poesia de Juvenal, de modo a tecer uma malha argumentativa que, eloquente dentro de seus propósitos, limita-se, também ela, pelo critério da verossimilhança. Pois a lição de Aristóteles no capítulo 9 da *Poética*, referida pelo mesmo texto de Martins, e que diz respeito à diferenciação entre história e poesia segundo sua relação com o real e o verossímil, respectivamente, aplicar-se-ia, nalguma medida, também à relação entre literatura e crítica. De fato, se pudéssemos falar sobre a verdade de uma obra literária, ela seria inacessível a nosso olhar, residindo na mente de um autor empírico, onde manteria sua integridade apenas relativa, porque facilmente desestabilizada diante do contato com uma audiência. A crítica, dessa forma, a despeito da abordagem de que se valha para reduzir uma obra a determinada forma de compreensão, será sempre um relato verossímil das potencialidades do fenômeno literário, enunciando os significados potencialmente, isto é, verossimilmente veiculados pela obra, bem como um funcionamento verossímil dentro de condições específicas de recepção, quer sejam as encontradas no contexto original de recepção da obra (também estas sujeitas, até certo ponto, a suposições), quer sejam aquelas às quais a obra se submeterá em outras épocas e espaços. A interpretação de Highet, portanto, causando-nos – como efetivamente o faz - certo estranhamento, por construir-se sobre hipóteses, diríamos, pouco balizadas cientificamente ou por aparentes impressionismos, tem em si mesma seu valor, assim como qualquer dos empreendimentos críticos que aqui possamos julgar mais úteis à compreensão da obra juvenaliana.

A introdução da obra de Highet é precisa em mostrar-nos o tom dos juízos que o autor enuncia sobre o poeta, bem como os propósitos com os quais se lança à obra de Juvenal. Referindo-se à ausência de menções da própria Antiguidade – que nos tenham sobrado, acrescentaríamos – a Juvenal como poeta¹¹, Highet aufere daí a prova do insucesso das *Sátiras* e menciona sua popularização somente duzentos e cinquenta anos após a morte do poeta, a partir de 400 d.C. A passagem a seguir exemplifica bem o espírito da obra de Highet. O autor faz referência ao historiador Amiano Marcelino, que, escrevendo em cerca de 390 sobre a degeneração da nobreza romana, afirmava não

_

¹¹ O autor leva em conta o fato de Marcial mencionar Juvenal, mas como um amigo, sem entrar em questões como o mérito poético do satirista.

entender por que, então, muitos dos homens de algum valor, em vez de dedicarem-se ao estudo de coisas sérias, perdiam seu tempo lendo as *Sátiras* de Juvenal. Sobre a angústia de Amiano, Highet comenta:

O próprio Juvenal teria entendido. Estes, sua primeira audiência real, eram homens como ele. Condenados, como muitas das classes educadas sob os imperadores, a uma vida de cerimônias insignificantes e ambições inférteis, eles voltaram-se ao poeta que sentira da forma mais angustiante a futilidade de tal vida e a descrevera mais amargamente. Ele era, como eles, um homem que se fechou em um isolamento profundo, inútil e enfurecedor (HIGHET, 1954: 2)¹².

Ainda na introdução, o autor comenta um aspecto interessante da obra de Juvenal: o fato de que o poeta, ainda que escreva sátiras, gênero que preza pela enunciação da experiência pessoalizada, não se dá a conhecer à audiência. Para Highet, o poeta deliberadamente tenta retirar-se de sua obra, e esse fato em si mesmo, nas palavras do estudioso, "[...] é um traço importante de sua personalidade pouco convencional. E, a partir de silêncios aqui e implicações ali, podemos construir uma imagem de sua estranha e sofrida carreira" (HIGHET, 1954: 3)¹³. A meio caminho de sua algo impressionista conclusão, encontra-se uma afirmação importante, de que os outros estudiosos aqui abordados se valerão para uma abordagem mais comprometida com a investigação de questões poéticas e genéricas. Ainda referindo-se ao apagamento, pelo poeta, da dimensão biográfica da sátira em sua obra, Highet diz que, a despeito das tentativas de Juvenal nesse sentido,

Todas as pessoas que escrevem traem a si mesmas – pelo assunto que escolhem, por sua linguagem, por suas alusões a pessoas e eventos, pelo caráter enérgico ou brando, pela clareza ou dificuldade, tristeza ou humor de sua visão da vida (HIGHET, 1954: 3)¹⁴.

A ideia de que todo escritor se trai no ato da escrita parece ser extremamente frutífera para certa interpretação das *Sátiras* – como veremos adiante – segundo a qual o poeta efetiva e propositalmente se trai em seu discurso, revelando não, como quis Highet, a personalidade que subjaz às suas escolhas poéticas, mas algo que caminha no sentido

¹² Juvenal himself would have understood. These, his first real audience, were men like him. Condemned, like too many cultivated classes under the emperors, to a life of meaningless ceremonies and infertile ambitions, they turned to the poet who had felt the futility of that life most poignantly and described it most bitterly. He was, like them, a man who brood in deep, wasteful, infuriating retirement.

¹³ [...] is an important feature of his unusual personality. And from silences here and implications there we can build up a picture of his strange and painful career.

¹⁴ Everyone who writes betrays himself – by the subjects he chooses, by his language, by his allusions to people and events, by the energy or gentleness, clearness or difficulty, sadness or humour, of his view of life.

inverso: a voz enunciadora se trai, revelando as inconsistências que podem sugerir precisamente a não identificação entre a instância responsável por uma enunciação poética e o ser por trás da criação dessa enunciação.

Voltando ao texto de Highet, o retrato que o autor objetiva fazer, a partir da obra de Juvenal, da "estranha e sofrida carreira" do poeta parece sustentar-se essencialmente na impressão que a vivacidade do estilo de Juvenal causou ao estudioso. Para explicar tal furor de estilo e o tão contrastante arrefecimento que se vê nos poemas finais de Juvenal, defende Highet, é preciso que se encontre – e o poeta não nos diz o que é – um acontecimento que deflagre "os gritos de dor e fúria" do poeta, algo que, para o autor, tendo acontecido no início da vida de Juvenal, deixou marcas profundas em sua personalidade, esfriando em suas lembranças com a aproximação da idade (HIGHET, 1954: 21).

Como se pode perceber pelos trechos a que nos referimos, está bem distante da abordagem de Highet o propósito de empreender uma tentativa de descrição do funcionamento de um gênero poético e, assim, perceber os poemas de Juvenal como temática e estruturalmente codificados por uma específica moldura discursiva. Ilustra ainda mais tal proposição a maneira como Highet concebe a figura do satirista. Curiosamente, após ter feito breves distinções entre Juvenal e seus predecessores, comparando, por exemplo, as explosivas frases iniciais de nosso satirista com "[...] as tagarelas introduções das sátiras de Horácio, os enigmáticos e sentenciosos exórdios dos poemas de Pérsio" (HIGHET, 1954: 20)¹⁵, Highet faz afirmações sobre os poetas satíricos aparentemente resultantes da maneira como o autor lê especificamente Juvenal, e as quais, no entanto, parecem, no discurso do crítico, aplicáveis a todo autor de sátira. Nas palavras de Highet:

Satiristas são ainda menos propensos que outros tipos de autores a lançar-se à escrita como uma forma de fazer dinheiro e reputação. Seu objetivo principal é apontar para algo que pensam estar fundamentalmente errado com a sociedade, alguma injustiça gritante, alguma estupidez tão ultrajante que não os deixará descansar até que a tenham exposto. No entanto, outras pessoas vivendo na mesma sociedade não parecem notar esses crimes e futilidades, ou não se exaltam por eles. Assim, os satiristas são peculiarmente sensíveis, e sua sensibilidade significa sofrimento. Eles se chocaram pessoalmente com a estupidez e a injustiça, e suas sátiras são o resultado direto, o grito de dor e fúria, [são] seu riso feroz (HIGHET, 1954: 21)¹⁶.

¹⁵ [...] the chatty introductions of Horace's satires, the enigmatic and sententious exordia of Persius' poems.

¹⁶ Satirists are even less likely than other kinds of authors to take up writing simply as a way of making money and reputation. Their chief aim is to point out to something which they think is fundamentally wrong with society, some clamant injustice, some stupidity so outrageous that it will not let them rest till

A partir de seu pressuposto inicial para a compreensão das escolhas poéticas de Juvenal – o de que sua *indignatio*, principalmente como disseminada pelos poemas do livro 1, deveria ter uma forte motivação em sua experiência pessoal - Highet, remetendo-se às informações biográficas presentes nos scholia do poeta, bem como a elementos das próprias Sátiras, monta o caso: tal acontecimento marcante não seria outro que não o exílio de Juvenal por Domiciano, decorrente de um ataque feito pelo poeta, no que hoje conhecemos como sua Sátira 7, a Páris, ator e dançarino diligentemente favorecido pelo imperador. Também o que nos chegou como a Sátira 15 de Juvenal entra na composição de tal relato biográfico, oferecendo uma possível evidência de ter sido o Egito o lugar de exílio do poeta. Para Highet, tal assunção explicaria não apenas a Sátira 15, como também as várias menções aviltantes que as Sátiras fazem aos egípcios, grupo de estrangeiros que o poeta parece particularmente detestar (HIGHET, 1954: 22-31).

No capítulo IV de sua obra (HIGHET, 1954: 32-39), em que trata da juventude do poeta, Highet investiga o percurso que conduziria Juvenal ao exílio. Resumidamente, com o apoio de duas inscrições encontradas em Aquino e modernamente reconstruídas, numa das quais um Décimo Júnio Juvenal faz um voto, à sua própria custa, a Ceres¹⁷, bem como da leitura dos poemas de Juvenal, Highet pressupõe que o poeta fosse um jovem de posses, aspirante a subir os degraus de uma carreira militar. Contudo, o insucesso em conseguir alcançar uma promoção como eques, aliado à injustiça com que outros ascendiam sem merecimento no império, teria levado o poeta a compor os versos causadores de seu exílio:

> ille et militiae multis largitus honorem semenstri uatum digitos circumligat auro. quod non dant proceres, dabit histrio [...]

Ele [Páris] distribui honras militares e o dedo dos poetas, em seis meses, cinge em ouro. O que os grandes homens não dão um ator dá. (Juv. 7, 88-90)

they have exposed it. Yet other people living in the same society do not seem to notice these crimes and follies, or do not get so excited about them. Therefore the satirists are peculiarly sensitive, and their sensitivity means suffering. They have come into personal conflict with stupidity and injustice, and their satires are the direct result, the cry of pain and rage their savage laughter.

¹⁷ Donde o autor infere a efetiva devoção do poeta à deusa Ceres, bem como, pela leitura da sátira 3, a evidencia de ser Aquino seu lugar de origem (33-34).

Completa a figura da carreira juvenalina elaborada pelo autor a suposição que explicaria sua mudança de tom a partir do terceiro livro das Sátiras. Para Highet, tal mudança é fruto não apenas do avanço da idade, do fato de ter a motivação inicial do poeta arrefecido – Domiciano, à época do livro III, nos diz o autor, já morrera havia vinte e cinco anos – e do insucesso dos livros precedentes (HIGHET, 1954: 104-5), como também do possível reconhecimento recebido por Juvenal do imperador Adriano. É nesse sentido que o autor interpreta a menção ao César como única esperança dos estudos, feita pelo poeta no verso de abertura da Sátira 7. A hipótese seria de que Adriano, tendo restabelecido o Ateneu "com cadeiras e pensões para autores de mérito" (HIGHET, 1954: 111), teria garantido a Juvenal um lugar no grupo dos poetas favorecidos. Highet não apenas aceita como ponto pacífico ser o César mencionado no primeiro verso do poema Adriano, como argumenta que a importância da menção ao imperador no verso inaugural do primeiro poema de um novo livro deveria inequivocamente ser lida como uma dedicação 18.

Tendo passado em revista o método analítico subjacente à leitura que Highet faz de Juvenal, isto é, a reconstrução bibliográfica não apenas feita a partir de elementos da obra, como também apta a explicar as escolhas poéticas do satirista, resta-nos dialogar com os comentários de Highet aos próprios poemas de Juvenal. Os comentários à sátira de abertura da obra poética de Juvenal são paradigmáticos da abordagem que Highet privilegia ao entrar em contato com as Sátiras.

É curioso notar, também aqui, que o autor parece fazer certas ressalvas importantes no sentido de uma melhor compreensão do que há de poeticamente convencional na indignatio de Juvenal, ressalvas que, entretanto, o próprio estudioso é levado a preterir diante da impressão de sinceridade vivaz que a composição de Juvenal parece lhe causar. Ao comentar, por exemplo, sobre a estrutura do poema, Highet referese à severidade com que certos críticos taxaram a habilidade poética de Juvenal, em decorrência de o poeta aparentemente negligenciar a estrutura central de seus poemas, por meio da superposição de figuras e temas. Juvenal, diz Highet, "estraga sua estrutura por destacar seus detalhes. Isso é um mérito e um defeito" (HIGHET, 1954: 47)¹⁹. No

¹⁸ Outros autores após Highet discutem não apenas a que imperador Juvenal estaria se referindo, como também a seriedade do cumprimento dirigido ao César, principalmente diante do desanimador retrato das condições dos intelectuais que se pinta ao longo da sátira. Sobre a questão, cf., por exemplo, Romano (1979: 130-134). ¹⁹ Juvenal spoils his structure by highlighting his details. This is both a merit and a defect.

entanto, diz o estudioso, a despeito da severidade com que tais críticos encararam o talento poético de Juvenal em virtude dessa aparente idiossincrasia composicional,

[...] isso estava na tradição da sátira romana, que *afetava* espontaneidade e (como podemos ver pelas sátiras de Horácio) evitava a artificialidade da lógica; e não há dúvida de que isso ajuda Juvenal a *soar* sincero, mesmo quando é dificil acompanhá-lo. Ele *parece* um homem irado derramando os seus agravos justos e não um ensaísta moral que dividiu o seu tema em subtítulos e parágrafos, com (a), (b) e (c), e pondera sobre o que dirá em seguida (HIGHET,1954:47, grifos nossos).

Antes de nos determos na passagem citada, façamos referência aos comentários de Highet ao tema de abertura das *Sátiras* de Juvenal: a invectiva do poeta à própria poesia sua contemporânea, bem como o contraste entre a sátira e os outros gêneros. Ao comentar tal contraste, Highet sustenta que o poeta, ao desenvolvê-lo, tenha elevado a sátira de um gênero poético de segunda mão a uma forma literária de primeira linha (HIGHET,1954: 49). Não nos parece, contudo, que a exploração metapoética – como feita nos versos iniciais da Sátira I de Juvenal, bem como em alguns poemas de Marcial²⁰ – do contraste entre um gênero elevado e um baixo tenha por objetivo colocar o último em pé de igualdade com o primeiro, isto é, elevar o caráter do gênero baixo, mas antes reafirmar o seu valor precisamente pelas qualidades que o constituem como tal²¹. Dessa forma, antes de explicitar a convicção pessoal do poeta de que, a seu

²⁰ Por exemplo, os epigramas II, 1; II, 77; IV, 49; X, 4, entre outros.

²¹ Para Mario Citroni, por exemplo, "Tanto a sátira quanto o epigrama 'realista' de Marcial exibem abertamente, às vezes de modo provocador, o seu caráter de gêneros 'menores', contrapondo a sua 'Musa pedestre', o seu não ser poesia de pleno direito - na medida em que poesia 'realista' - aos gêneros elevados." (CITRONI, 2010: 331). Ora, na perspectiva do autor, a relação direta da poesia com uma realidade familiar, porque reconhecível no interior da sociedade – ainda que não seja seu exato espelho –, afasta essa manifestação poética da dimensão de grandeza e quase sacralidade associada ao fazer do poeta como vates. É precisamente esse ponto de divergência em relação àquela poesia constituída, na perspectiva aristotélica, em imitação de homens superiores, em cuja vida e feitos não se possam reconhecer os aspectos corriqueiros da realidade empírica, que fornece um dos motes principais para que os poetas de gêneros baixos tratem a apologia metapoética dessa poesia "inferior" em caráter como um tema privilegiado de suas composições. Ainda segundo Citroni, a despeito dos posicionamentos autorreflexivos com os quais cada satirista, desde Lucílio, define o produto de sua arte, "Na realidade, para o leitor, é fácil reconhecer que tanto Horácio quanto Pérsio são bem conscientes, e orgulhosos, da arte dificil que põem em jogo nas suas sátiras, e que Juvenal sabe bem que está elaborando uma poesia de alto empenho. Mas a profissão de estranheza, ou semi-estranheza, da sátira com respeito à poesia 'reconhecida' é algo mais do que um simples vezo de falsa modéstia. A sátira se faz forte no preconceito de reduzido prestígio artístico que investe os gêneros 'realistas' por colocar-se numa posição de maior liberdade crítica com respeito às regras e aos cânones literários vigentes e por propor-se, na medida em que poesia 'não artificiosa', como expressão genuína, autêntica, da experiência da realidade. Mas entende-se que não existe arte sem artificio e que essa mesma pretensão de autenticidade sem artificio é em grande parte um artificio convencional com que o poeta confere ao seu discurso um caráter de busca ou de desenvolvimento da 'verdade'." (CITRONI, 2010: 333, grifos nossos). Da lucidez com que Citroni comenta tal procedimento da poesia baixa e, para nós, especialmente no que diz respeito a Juvenal, relativizaríamos apenas a facilidade com que, segundo o estudioso, o leitor percebe criticamente o que há de convencional na proposição de uma poesia sem artificio. Na verdade, como veremos mais adiante, principalmente na perspectiva de Rosen (2007), a sátira parece apoiar-se justamente na tensão entre as

tempo, a sátira é o único gênero poético digno de ser praticado (HIGHET, 1954: 48), o contraponto juvenaliano entre a sátira e a poesia elevada – épica e trágica –, donde se depreende a superioridade da primeira, por sua relação direta com uma realidade empírica – e, na sátira, ultrajante –, deve ser visto mais como uma convenção presente em gêneros poéticos baixos. É o caráter convencional dessa temática metapoética que está na base dos contrastes feitos pelos poetas de gêneros baixos entre sua poesia e aquela de caráter elevado, contrastes que sempre se fazem de maneira consoante quer com elementos característicos da poesia baixa, quer com certa imagem que o poeta cria para si, no discurso

A caracterização autoconsciente e artificiosa da poesia menor como tal é um topos grego transposto para a poesia latina já em Catulo, que, em seu primeiro poema, significativamente nomeia o fruto de sua criação poética como nugae (bagatelas, coisas sem valor ou importância). Essa rotulação metaliterária da poesia baixa passa, então, a ser explorada constantemente pelos poetas como forma de marcar, com certo artifício, seu pertencimento genérico - pela diferenciação em relação à poesia elevada - no interior da própria obra. Assim, por exemplo, Ovídio atribui sua coleção de elegias aos caprichos de Cupido, que, roubando um pé do segundo hexâmetro em que o poeta pretendia cantar matéria épica, impôs-lhe a composição de elegias:

> Arma gravi numero violentaque bella parabam edere, materia conveniente modis. par erat inferior versus—risisse Cupido dicitur atque unum surripuisse pedem.

Armas, grandíloquo, e cruéis duelos, com tema condizente ao metro usado, eu pensava escrever.

Versos iguais seguiam-se. Cupido dizem –, todo risonho me tirou um pedaço de verso. (Ovid. Am. I, 1, 1-4. Trad. Brunno V. G. Vieira).

Propércio, na terceira elegia de seu terceiro livro, desenvolve o mesmo topos, explorando o diálogo entre poeta e musa, em que esta dissuade o poeta elegíaco de um projeto que trai sua própria verve – cantar matéria épica. O mesmo topos encontra-se, também, espalhado pela extensa produção epigramática de Marcial, conforme se vê no exemplo a seguir, exploração artificiosa do contraste entre poesia baixa e elevada:

"Quinque satis fuerant: nam sex septemue libelli est nimium: quid adhuc ludere, Musa, iuuat? Sit pudor et finis: iam plus nihil addere nobis fama potest: teritur noster ubique liber; et cum rupta situ Messallae saxa iacebunt altaque cum Licini marmora puluis erunt, me tamen ora legent et secum plurimus hospes ad patrias sedes carmina nostra feret." Finieram, cum sic respondit nona sororum, cui coma et unguento sordida uestis erat: 10 "Tune potes dulcis, ingrate, relinquere nugas? dic mihi, quid melius desidiosus ages? an iuuat ad tragicos soccum transferre coturnos aspera uel paribus bella tonare modis, praelegat ut tumidus rauca te uoce magister, 15 oderit et grandis uirgo bonusque puer? Scribant ista graues nimium nimiumque seueri, quos media miseros nocte lucerna uidet; at tu Romano lepidos sale tingue libellos: adgnoscat mores uita legatque suos. 20 Angusta cantare licet uidearis auena, dum tua multorum uincat auena tubas."

"Cinco livrinhos tinham sido o bastante, já seis ou sete é demais: por que, Musa, te apraz brincar ainda? Tenhas pudor e acabes com isso, já mais nada me acrescentar pode a fama: o meu livro anda por toda parte. E quando, por desleixo, as pedras de Messala jazerem em pedaços, quando os soberbos mármores de Licino forem pó, ler-me-ão, no entanto, as bocas, e consigo muito estrangeiro levará às suas pátrias moradas os meus poemas." Eu tinha acabado de falar quando assim respondeu a nona irmã, que tinha os cabelos e a veste impregnados de perfume: "Então você pode, ingrato, abandonar as doces bagatelas? Você, que é um preguiçoso, o que – me diga – poderá fazer de melhor? Acaso te apraz passar do soco aos trágicos coturnos ou retumbar as cruéis guerras em metros constantes, para que te leia por inteiro, com sua rouca voz, o empolado professor e te odeie a virgem nobre e o menino ilustre? Que os escrevam os demasiado sérios e demasiado austeros, cuja lâmpada os contempla, infelizes, no meio da noite; você, porém, tempere com o sal romano teus graciosos livrinhos: que a vida reconheça e leia seus próprios costumes. Você pode até parecer cantar em humilde avena, contanto que a tua avena vença as tubas de muitos." (Mart. VIII, 3.Trad. Robson Tadeu Cesila).

É assim, por exemplo, que, para Juvenal, é impossível tratar de matéria elevada, quando a corrupção moral salta aos olhos por todos os lados, como se pode ver, entre vários outros passos da primeira sátira, neste que citamos a seguir, em que o satirista, após ter denunciado uma série de vícios, faz nova contraposição entre a pouca relevância de temáticas propriamente literárias contra aquelas ligadas à realidade social decadente:

haec ego non credam Venusina digna lucerna?
haec ego non agitem? sed quid magis? Heracleas
aut Diomedeas aut mugitum labyrinthi
et mare percussum puero fabrumque uolantem,
cum leno accipiat moechi bona, si capiendi
ius nullum uxori, doctus spectare lacunar,
doctus et ad calicem uigilanti stertere naso;
cum fas esse putet curam sperare cohortis
qui bona donauit praesepibus et caret omni
maiorum censu, dum peruolat axe citato

Flaminiam puer Automedon? nam lora tenebat
ipse, lacernatae cum se iactaret amicae.

Não direi que isso vale uma luz venusina?

Nisso não tocarei? No que então? Hercúleos contos, Diomedes, o mugir do labirinto
e o mar que o artífice voador e o filho turbam, um cafetão tendo do amante os bens, se é nulo 55 da esposa o dote, douto em mirar o teto, douto em roncar, mesmo em vigília, sobre um copo; ou quando há quem comando militar espere, gastando os bens em cavalos, falto de todo o dinheiro dos seus, mas galgando a galope 60 como Automedonte a Flamínea? Pois o próprio levava os freios, se inflando pra namorada. (Juv. 1, 51-62)

Não se deve, apesar disso, perder de vista que, mesmo rejeitando certa forma de apropriação do conteúdo dos gêneros elevados — "o Crime de Família, a Terrível Tempestade, a Batalha dos Heróis" (HIGHET, 1954: 48) —, a sátira latina também se compõe, em grande parte, pelo aproveitamento desses lugares-comuns de forma consonante com os propósitos cômicos do gênero. Leia-se, nesse sentido, por exemplo, a referência a Automedonte, nos versos acima, ocorrida numa passagem em que o poeta justamente destaca a futilidade da matéria mitológica diante da premente temática da corrupção dos tempos, num procedimento em que aquilo que é originalmente elevado, alienado de seu contexto próprio, rebaixa-se comicamente no discurso satírico. Confirma, em última instância, o caráter tópico da ligação imediata entre sátira e realidade um trecho de que o próprio Highet lança mão para exemplificar a forma como Juvenal trabalha a distinção entre épica e sátira, os versos da Sátira 4, em que o poeta invoca a musa para a narração do conselho de Domiciano:

incipe, Calliope. licet et considere: non est cantandum, res uera agitur. narrate, puellae Pierides, prosit mihi uos dixisse puellas.

Começa, Calíope, mas sentada mesmo: não há por que entoar verdades. Narrai damas 35 Piérides, e me ajude ter-vos dito damas. (Juv. 4, 28-36) Em tais versos, como se pode ver, a invocação à musa é ressignificada, uma vez que seu papel aqui será outro por ser outra sua relação com a matéria narrada – aqui não um canto heroico, mas apenas a verdade²². No entanto, como fica claro nos versos imediatamente seguintes do poema, Juvenal chama – propositalmente – de "apenas a verdade" um relato que, por constituir-se como paródia épica, tem dimensões tão inacreditáveis quanto as de uma narrativa realmente heroica. Ou seja, Juvenal, de acordo com seus propósitos, chama de verdade fatos tão inacreditáveis quanto aqueles de que se compõem os poemas épicos e trágicos. Poderíamos dizer o mesmo em relação ao exemplo da Sátira 6, imediatamente posterior a este no texto de Highet (1954: 48-9)²³ e o qual o autor toma como novo exemplo da transparente contraposição entre a realidade da sátira e a ficção, por assim dizer, dos gêneros elevados.

Após comentar o contraste entre a sátira e os outros gêneros poéticos, bem como a justificativa dada por Juvenal ao fato de ele mesmo escrever poesia, a despeito de serem tão numerosos os poetas de seu tempo, Highet passa à seção da sátira 1 em que o poeta justifica o porquê de escrever sátiras. É este mais especificamente o ponto em que dizemos nos parecer que o estudioso diminui a importância das ressalvas feitas na passagem que citamos acima, em razão de sua conclusão referente ao efeito de genuína fúria alcançado pela enumeração dos diferentes tipos de ultraje sofridos pelo poeta na descrição das paradas de vícios que desembocarão em duas das mais conhecidas

.

fingimus haec altum satura sumente coturnum scilicet, et finem egressi legemque priorum grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu, montibus ignotum Rutulis caeloque Latino? nos utinam uani. sed clamat Pontia 'feci, confiteor, puerisque meis aconita paraui,

635

Isso é invenção, a sátira assumindo o elevado coturno, sem dúvida, e, extrapolando o limite e a lei fixados pelos meus antecessores, com boca larga entoo a Baco um canto à maneira de Sófocles, desconhecido de rútulos montes e do céu latino?

Quisera assim o fosse! Mas Pôncia clama "eu fiz, eu confesso: eu preparei acônito para os meus filhos."

²² Como parece sugerir o contraste entre os verbos *canto* e *narro*, que, no contexto, podem dar conotações diferentes ao mesmo ato de "relatar": enquanto o primeiro deles está mais diretamente associado à performance poética e, portanto, à narração de feitos incríveis e sobre-humanos, o segundo guarda uma relação mais direta com o simples ato de contar, associando-se, assim, a temas de cuja realidade não se duvide. Nesta invocação à musa, o poeta retira-a de seu papel elevado, sublinhando a realidade da matéria narrada por sua caracterização como algo incompatível com a noção de performance poética, caracterização para a qual tem grande importância a forma como a musa se coloca, mesmo fisicamente, em relação ao seu ato de narrar. Por permitir-lhe que fique sentada, o poeta, simbolicamente, deixa claro que, aqui, a relação da musa com a matéria narrada não é aquela que se trava entre a divindade e o canto épico. É nesse contexto que ganha importância o veto ao canto da musa (*non est cantandum*), por tratar-se este de um tipo de performance que, em última instância, é avesso à narração da simples realidade (*res vera agitur*).

²³ Juv. 6, 634-9:

sententiae da primeira sátira: difficile est saturam non scribere [...] (Juv. 1, 10) e si natura negat, facit indignatio uersum (Juv. 1, 79)²⁴. Highet refere-se à tentativa de alguns estudiosos de encontrar nessas passagens "[...] um arranjo simétrico, alguma classificação das injustiças às quais Juvenal se opõe principalmente" (HIGHET, 1954: 50)²⁵. Adequadamente, o próprio Highet desqualifica tal tentativa, por compreender essas passagens como construídas com proposital negligência a uma lógica que as ordene (conforme vimos na passagem acima). Nas palavras do autor:

O satirista não está nos mostrando uma procissão, mas está nos mergulhando numa multidão. Cada nova figura que ele vê o incita a uma fúria renovada, pois cada nova figura tipifica uma sorte diferente de ultraje ao sentimento normal (HIGHET, 1954: 50)²⁶.

Essas afirmações vão ao encontro daquelas que o autor faz, sustentando que tais mecanismos, na obra de Juvenal, ajudam o poeta a "soar sincero" e a – entrando na tradição satírica de "afetar espontaneidade" – "parecer um homem irado". Highet, no entanto, parece, ele mesmo, desencorajar que seus leitores concentrem-se nessa sinceridade como um efeito alcançado deliberadamente a partir de determinadas escolhas composicionais. Isso porque o autor, ao comentar um dos principais méritos poéticos de Juvenal, sustenta que

A prova de sua arte superior é que ele convence seus leitores. Se analisamos suas queixas, vemos logo que sua maior objeção a essas pessoas é que elas sejam ricas, ao passo que ele não o é. Ele não cometeria os crimes delas por toda a fortuna que têm, é verdade. Mas nós sentimos que ele não chegaria perto de indignar-se tanto com elas se não fosse pobre. Como ele é pobre – ou foi empobrecido – não pode parar de pensar em dinheiro; a fonte última de sua indignação torturante e sem descanso é a fórmula: riqueza = crime *ou* vício *ou* corrupção (HIGHET, 1954: 51, grifos do autor).²⁷

Um último aspecto a chamar nossa atenção diz respeito à leitura que Highet faz da forma como Juvenal retrata relações de clientelismo e patronato na sátira 1. Highet chega a esse tema por interpretar a delimitação feita pelo poeta do escopo temático de suas sátiras, após a cena em que Juvenal menciona o dilúvio, afirmando que sua matéria

_

²⁴ "Difficil é não escrever sátira [...]" e "Se a natureza nega, a indignação compõe o verso", respectivamente.

²⁵ [...] a symmetrical arrangement, some classification of the injustices to which Juvenal chiefly objects.

²⁶ The satirist is not showing us a procession, but plunging us into a mob. Every new figure he sees rouses him to fresh fury, for every new figure typifies a different kind of outrage on normal feeling.

²⁷ The proof of his superior art is that he convinces his readers. If we analyse his complaints we soon see that his chief objection to these people is that they are rich while he is not. True, he would not commit their crimes for all their wealth. But we feel that he would not be nearly so indignant about them if he were not poor. Since he is poor – or has been impoverished – he cannot stop thinking about money; the final source of his gnawing and sleepless indignation is the formula: wealth = crime, or vice, or corruption.

compreende tudo o que os homens tenham feito desde os tempos de Deucalião²⁸ (Juv. 1, 81-6). O poeta, argumenta Highet, logo após sinalizar para as potencialidades de uma matéria tão ampla, trata de estreitar seus limites, focando-se novamente em dois vícios particulares, associados ao dinheiro: a avareza e a extravagância.

Depois de precisar o escopo da terceira seção do poema – o dinheiro e os problemas que ele acarreta –, Highet defende que a causa maior da ira de Juvenal é a má distribuição e o uso torpe do dinheiro nas relações entre patronos e clientes. Nesse ponto, o autor contenta-se em parafrasear o conteúdo dos versos 100-120, que provariam o quanto Juvenal se indigna com as relações de *amicitia*²⁹ de seu tempo, sem questionar o processo de recriação a que tais relações se submetem, quando, de um fato que está na base da organização social do império, figuram como um tema privilegiado de certo tipo de poesia. Ademais, Highet chega mesmo a pôr o próprio Juvenal no rol dos clientes agravados nessas relações desiguais (HIGHET, 1954: 53-4).

Fica claro, nessa perspectiva, que Highet parece compreender as relações de *amicitia*, ao menos à época do poeta, precisamente como o fenômeno que Juvenal representa em seus poemas. Elas não parecem ser, para o autor, um tema privilegiado para uma representação satírica caricata — um "registro amplificado", como quis Martins, "de certa figuração" com identidade histórica *e* poética — mas antes o retrato da desigualdade social contra a qual o poeta vocifera. Se, de fato, fosse este o caso, só poderíamos entender que também Marcial, em sua produção epigramática, retrate essas mesmas desigualdades, mas num tom muito mais ameno, autoirônico e jocoso, se pensássemos essa distinção, como efetivamente se fez, não a partir de prescrições

²⁸ Criticamente interessante na leitura de Highet é o fato de o autor compreender a referência ao dilúvio como uma antecipação programática do que se afirma explicitamente no fim da sátira: que os alvos de Juvenal serão apenas os corruptos do passado.

Thomas Wiedemann, num texto em que faz um estudo de aspectos da economia na antiguidade romana, passa pela instituição da amicitia, atribuindo-lhe uma função organizacional na economia, por tratar-se, no sistema econômico romano, da instituição por excelência a promover serviços financeiros. Segundo o autor, as relações simbolizadas pelo termo amicitia constituíam-se numa "amizade" em grande parte das vezes tão desigual, que a tradução da palavra como "patronato" descreve-as de maneira mais precisa. Wiedemann afirma, ainda, que, conforme os próprios antigos, o participante mais forte na relação de amicitia deveria ajudar o mais fraco, seja por meio de sua influência, seja mesmo financeiramente, e que a amicitia era pautada pelo princípio da fides, entendido como a responsabilidade que o participante mais forte tinha de não explorar o mais fraco (WIEDEMANN, 2003: 14-15). É a esse ponto específico que a poesia baixa faz frequente alusão, registrando os protestos dos clientes, seja a partir da própria voz poética, seja vindos de outros personagens - como é o caso das sátiras 3 e 9 de Juvenal, por exemplo -, diante da ausência de bons frutos das relações de amicitia em que se envolvem. Nos referiremos a essa relação de obrigações mútuas - o cliens tinha uma série de deveres em relação a seu patrono, tais como a saudação matinal, por exemplo (WHITE, 1978: 76) – travada entre os participantes ao empregar o termo amicitia; os termos cliens, ou cliente, e patrono, por sua vez, designam, respectivamente, os participantes mais fracos e os mais fortes de tal relação.

genéricas, mas de temperamentos individuais extremamente contrastantes entre os dois poetas, procedimento analítico que pouco oferece para o estudo do fenômeno literário.

É fato que Highet não está sozinho na assunção de que a vivacidade com que Juvenal representa as injustiças das relações de *amicitia* seja decorrente de sua própria experiência como um cliente³⁰. Ora, se sabemos que os poetas de fato contavam com o favor de homens ricos e importantes para impulsionar suas carreiras poéticas, é claro, por um lado, que não se deve descartar por completo a ideia de que a experiência poderia oferecer elementos para o retrato dessas relações de amicitia; por outro lado, entender esses retratos, frequentemente compostos por poemas de gênero baixo, portanto cômicos³¹, como um claro espelho de uma realidade plenamente tangível e descrita como efetivamente é significa desconsiderar por completo não apenas prescrições genéricas da poesia, mas também a maneira como o próprio satirista, em Juvenal, se constrói diante da audiência. Pois Juvenal, como o próprio Highet afirmara, não se dá a conhecer ao leitor, não nos diz muito de suas experiências individuais no império romano e, quando retrata o quotidiano, o faz a partir da construção de uma figura devidamente distanciada, que, ao se colocar como observador, consegue perceber o que os outros não veem.

Dessa forma, ainda que o relato das agruras dos clientes fosse de fato retirado da experiência pessoal do poeta, o mesmo não se poderia dizer em relação ao satirista, isto é, à voz responsável pela enunciação poética, já que tal voz, ao descrever a corrupção da sociedade romana e as injustiças ali perpetradas, nunca se coloca claramente como objeto de tais injustiças. A própria sátira 1 nos dá uma imagem paradigmática da figura do satirista, na passagem introduzida pelos versos nonne libet medio ceras inplere capaces / quadriuio [...] ("Não é fácil encher tábuas grandes num quadrívio [...]) (Juv. 1, 63-64). É interessante que se note o potencial metapoético desses versos, aptos a descrever precisamente a atividade do satirista, posicionado como um observador distanciado, num lugar onde é cercado, por todos os lados, por exemplos de condutas viciosas. A posição contextual do verso, introduzindo a figuração de novos tipos ultrajantes, dá ainda mais verossimilhança a tal imagem do satirista, como se Juvenal de fato compusesse a sátira no ato mesmo de sua observação de condutas degeneradas nas ruas de Roma.

³⁰ Franco Bellandi (1980), conforme discutiremos à frente, também parece sugerir que assim o seja, como se pode depreender principalmente de sua discussão das sátiras 3 e 5 do poeta, nas páginas 38-61 da obra. Trataremos da relação entre os gêneros baixos e o cômico no Capítulo 2 desta dissertação.

Na conclusão da parte de sua obra que lida diretamente com a leitura dos poemas de Juvenal³², Highet se coloca ainda três questões importantes, em cujas respostas se encontram outras afirmações relevantes no sentido de ilustrar a forma de compreensão das *Sátiras* que o estudioso privilegia em seu trabalho. Admitindo que Juvenal é, antes de mais, um poeta – a despeito de sua programática afirmação de não dizer nada mais que a verdade – Highet procura responder a estas questões: Juvenal diz, em suas sátiras, a verdade? Ele lida com temas importantes? Sua obra foi eficaz em seus propósitos? (HIGHET, 1954: 161).

No que concerne à primeira dessas questões, é interessante que se destaque uma afirmação de Highet que mostra o quanto Juvenal obteve sucesso na ligação imediata de seu trabalho poético com a realidade empírica. Pois Highet, ao referir-se à questão da sinceridade na obra de Juvenal como uma questão frequente e inevitavelmente posta ao leitor, compara nos seguintes termos a relevância de tal questão para o contato com a obra de Juvenal e de seus predecessores:

Os predecessores do próprio Juvenal são tão despretensiosos e tão fortemente individuais, que, vendo uma piscadela nos seus olhos e ouvindo-os rir disfarçadamente, nós sabemos que não precisamos acreditar neles. Mas Juvenal esconde sua própria personalidade e evita a idiossincrasia. Na maior parte do tempo, ele aparenta falar fatalmente sério, ser um narrador indignado, mas preciso, dizendo, se não toda a verdade, pelo menos *nada que não a verdade* (HIGHET, 1954: 161, grifos nossos)³³.

Poder-se-ia dizer que pretendemos fundamentalmente, neste estudo, dialogando com outros trabalhos sobre Juvenal, mostrar como *também em seus poemas* o leitor – a despeito da impressão de sinceridade e indignação vivaz que eles causem – pode ver as piscadelas e escutar os risos discretos do poeta, já que, como menciona o próprio Highet – um tanto *en passant*, é verdade – "[...] todo satirista é um humorista" (HIGHET, 1954: 171)³⁴.

As conclusões de Highet sobre a obra de Juvenal parecem oscilar entre a ingenuidade crítica que toma como valor de verdade tudo o que o poeta diz (como na passagem acima) e a enunciação de juízos mais lúcidos sobre as características da sátira como gênero poético e do satirista como um construto que o gênero mesmo engendra.

³² A terceira parte do estudo de Highet concentra-se na recepção das *Sátiras* de Juvenal nos períodos que sucederam o império romano.

³³ Juvenal's own predecessors are so whimsical and so strongly individual that, seeing the twinkle in their eyes and hearing them chukle, we know we need not to believe them. But Juvenal conceals his own personality, and avoids whimsy. Most of the time he appears to be deadly serious, an indignant but accurate reporter, telling, if not the whole truth, at least nothing but the truth.

³⁴ [...] every satirist is a humorist.

Nesse sentido se pode ler, por exemplo, a crítica feita por Highet àqueles que atacaram o poeta, acusando-o de ser um sensacionalista que dizia qualquer coisa menos a verdade. Highet, respondendo às duas frentes principais por meio das quais tal crítica se fez, ao longo de gerações, argumenta que, por um lado, dizer que o poeta tinha uma mente distorcida é ignorar o fato de que ele é um satirista; e, por outro lado, acusar sua retórica de distorcer a verdade denota uma má compreensão de seu método, além da negligência de evidências, em outras obras, que confirmam a veracidade dos fatos que figuram nas sátiras de Juvenal³⁵ (HIGHET, 1954: 162). Nesse sentido, argumentará o autor, é preciso compreender que, como qualquer outro poeta, o satirista seleciona sua matéria, bem como a forma de representá-la, omitindo e enfatizando com a finalidade de levar ao choque ou ao riso a audiência, a quem o poeta pretende mostrar aquilo que só é visto pelos olhos interessados do satirista (HIGHET, 1954: 162-3).

Para finalizar, e seguindo as oscilações da natureza dos juízos enunciados por Highet sobre o poeta, é necessário referirmo-nos aos comentários feitos pelo autor aos méritos poéticos de Juvenal. Assim que se coloca em questão se Juvenal é ou não um bom poeta, diz o autor, emergem, de dois lados, os que só veem-lhe as falhas e aqueles que o admiram como um excelente poeta. Lucidamente, Highet aufere dessa controvérsia duas possíveis conclusões: em primeiro lugar, ela poderia provar a disparidade do próprio talento poético de Juvenal, ora acertando primorosamente, ora errando de forma grosseira³⁶; em segundo, poderia falar menos do próprio poeta que de seus críticos, evidenciando como estes pareceram não compreender as regras a partir das quais Juvenal, como satirista, deveria ser julgado (HIGHET, 1954: 170). No entanto, ao prosseguir comentando os problemas estruturais encontrados nas *Sátiras*, Highet aventa duas possibilidades que explicariam as dificuldades de transição de certas passagens em Juvenal: ou o fato de que a obra de Juvenal sofreu mutilações em seu processo de transmissão, ou que o poeta

[...] era um artista errático que às vezes obtinha sucesso, às vezes falhava; que em sátiras como a terceira, a quinta, a décima, nas quais ele acertou num

³⁵ Também aqui há um problema em potencial na abordagem de Highet, uma vez que o poeta defende a veracidade dos fatos que figuram nas *Sátiras* baseado no eco que eles encontram em obras contemporâneas da filosofia e da historiografia. O que o autor não questiona é o ponto até onde esses mesmos relatos da filosofia e da historiografia não seriam, eles mesmos, passíveis de "distorção" semelhante àquela operada pelas *Sátiras*, já que estariam todos os gêneros sujeitos, em maior ou menor grau, não apenas a procedimentos retóricos de composição, como também à sua inscrição histórico-social. ³⁶ Tudo indica que a polêmica entre os sucessos e fracassos dos poemas de Juvenal, como referida nesse momento por Highet, gire essencialmente em torno de questões estruturais, isto é, de ordenação e progressão da enunciação poética.

tema preciso, manteve-se distanciado dele e o observou em perspectiva, ele pôde criar um poema com todas as suas partes integradas com sucesso; mas que, quando se empolgava, não conseguia ver seu tema de forma clara o suficiente para empreender dele uma discussão bem balanceada harmonizando as partes, mas, em vez disso, mergulhava em denúncias mais ou menos incoerentes e em irrupções de fúria pouco refletidas (HIGHET, 1954: 171)³⁷.

Indo além, Highet faz uma comparação entre artistas cujas obras refletem o conflito de seu talento com sua personalidade – entre eles Picasso –, a fim de concluir que, "[...] embora admiremos os sucessos de Juvenal, devemos lamentar suas falhas e creditá-las à sua *natureza passional* e ao *ardor de suas convicções*, que quebraram tantos paradigmas" (HIGHET, 1954: 172, grifos nossos)³⁸.

Na esteira de um processo epistemológico natural, surgem numerosos estudos questionadores da validade, ou mesmo da utilidade dos juízos críticos de Highet para a compreensão das sátiras de Juvenal. Passaremos, a seguir, a discutir alguns desses estudos.

1.2. William Anderson e *o satirista* como construção poética

Entre os autores que propõem uma revalorização da obra poética em si, em detrimento das questões essencialmente biográficas com as quais lidou Highet, destacase William Anderson, que produziu estudos centrados numa diversidade de temas cuja exploração auxiliaria a uma compreensão das *Sátiras* dissociada da necessidade de se compreender a personalidade do poeta. Anderson concentra-se essencialmente nos méritos poéticos de Juvenal e em termos de méritos poéticos tratará questões como a ligação estrutural entre partes dos poemas, bem como a mudança de tom por que passa o satirista nos poemas finais de sua obra.

No prefácio a sua obra de 1982, uma compilação de ensaios sobre Horácio, Pérsio e Juvenal, Anderson define os pressupostos a partir dos quais se lançou ao estudo da obra do poeta. Nas palavras do autor, "Juvenal escreveu poesia artisticamente controlada e elaborada [...], que deve recompensar uma análise poética cuidadosa"

³⁸ [...] though we admire Juvenal's successes, we must regret his failures and blame them on his passionate nature and the ardour of his convictions, which broke so many moulds.

³⁷ [...] was an erratic artist who sometimes succeeded and sometimes failed; that in satires like the Third, the Fifth, the Tenth, where he hit on the right subject, stood apart from it, and saw it in perspective, he could create a poem with all its parts happily integrated; but that when he got excited he was unable to view his subject clearly enough to work out a well-balanced discussion of it, harmonizing part with part, but, instead of that, plunged into more or less incoherent denunciations and ill-judged outbursts of fury.

(ANDERSON, 1982: vii)³⁹. Indo adiante, Anderson define seus estudos como uma reação ao trabalho de críticos que "aceitavam a sua indignação [i.e., a do poeta] como uma paixão espontânea e desprovida de adorno e tendiam a investigar as circunstâncias sociais, econômicas, históricas e pessoais que levavam à erupção da ira de Juvenal" (ANDERSON, 1982: vii)⁴⁰. A inadequação desses estudos para a poesia é flagrante, segundo o autor, que defende a ideia de que

É óbvio, em primeiro lugar, que os poemas de Juvenal não oferecem um conjunto confiável de informações sobre as condições de Roma no início do século II [d.C.], e, em segundo, que ele usa *táticas literárias* que são qualquer coisa, *menos espontâneas* (ANDERSON, 1982: vii, grifos nossos)⁴¹.

A principal contribuição de Anderson no que diz respeito à crítica a Juvenal parece residir precisamente na insistência com que o autor advoga a necessidade de separação entre a *persona* satírica e o autor empírico. Para tanto, o estudioso se beneficia principalmente da teoria de Alvin Kernan (1959), segundo a qual um poeta satírico constrói uma voz enunciadora, a do satirista, cujo caráter é sujeito a uma série de tensões que, em maior ou menor grau, permitem ao leitor que dissocie as instâncias criadora e enunciadora.

São numerosos os trabalhos de Anderson relevantes para a investigação de questões poéticas em Juvenal. Entre eles, talvez o mais interessante para nossos propósitos seja seu estudo de 1964 intitulado "Anger in Juvenal and Seneca" (Anderson, 1982: 293-361), em que Anderson também aborda a questão da mudança de tom do discurso satírico nos poemas finais de Juvenal. O faz, no entanto, sublinhando, ao contrário das conjecturas biografistas adotadas por Highet, a percepção de Juvenal acerca de aspectos comuns da filosofia moral na Roma de seu tempo, bem como a versatilidade do talento poético do satirista, ao construir deliberadamente duas personae que, respectivamente, rejeitam e aderem aos preceitos dessa filosofia moral.

Na introdução ao ensaio, Anderson define o propósito de seu estudo em oposição à tendência biografista que o precedeu e como fruto, em grande medida, da teoria de Kernan (1959) a respeito da construção do satirista, isto é, da voz enunciadora, na sátira

2

³⁹ "Juvenal wrote artistically controlled and elaborated poetry [...], which should repay careful poetic analisys.

⁴⁰ [...] accepted his indignation as a spontaneous, unadorned passion, and tended to investigate the social, economic, historical and personal circumstances that led to the eruption of Juvenal's anger.

⁴¹ It is obvious, first of all, that Juvenal's poems do not provide a reliable series of data on the conditions of Rome in the early second century, and, second, that he uses literary tactics that are anything but spontaneous.

da Renascença inglesa. Anderson pretende, essencialmente, encarar o satirista indignado em Juvenal retirando o foco de questões que ocuparam a crítica a que o estudioso se opõe, tais como os elementos da vida empírica do poeta – sua pobreza, seu exílio, sua atitude em relação ao sexo e às mulheres – ou, mais concernentes à sua arte, seu uso excessivo da retórica, sua tendência à distorção exagerada dos fatos e uma série de questões que levaram os críticos a pôr em xeque os méritos poéticos de Juvenal.

Para Anderson, a crítica centrada na discussão de questões dessa natureza esbarrou, toda ela, sem dar-lhes a devida abordagem, nas tensões que Kernan (1959: 4-5; 16-30) define como formadoras do caráter do satirista. Anderson resume de forma didática o que julga ser a parte mais significativa da teoria de Kernan, referindo a ideia de a voz do satirista construir-se a partir da apresentação de um caráter ambíguo manifesto em ao menos cinco esferas distintas: 1) o satirista se representa como um enunciador de discursos simples e desprovidos de arte; 2) proclama a verdade de tudo aquilo que diz; 3) mostra inclinação à censura ao vício; 4) apresenta preocupações de caráter moral; e 5) afirma ser homem sóbrio e racional. Na prática de sua enunciação, no entanto, isto é, na própria sátira, não raramente essa voz 1) demonstra uso hábil da retórica; 2) distorce fatos para efeitos de ênfase; 3) demonstra inclinação ao sensacionalismo; 4) demonstra prazer no ataque feroz a seus alvos e 5) adota atitudes as mais irracionais (ANDERSON, 1982: 293).

Conforme o próprio Kernan (1959: 6-7), a sátira, quando entendida como determinada atitude discursiva, tem uma vasta gama de manifestações, sendo preciso, portanto, isolar, em termos funcionais, os elementos que a tornam um gênero poético autônomo. Na perspectiva do autor, os contrastes que traçou e Anderson, mais tarde, resumiu, teriam precisamente essa função, por criarem o enunciador do discurso satírico de maneira organicamente consonante com o próprio mundo descrito na sátira. Ou seja: para lidar com um mundo extremamente complicado e aparentemente irremediável, a sátira não poderia dispor de um enunciador simples e transparente como o satirista pretende ser em sua autoimagem. Kernan nos fala, nos seguintes termos, sobre esta oposição entre duas personalidades apresentadas pelo satirista: a personalidade pública e a privada (correspondentes, respectivamente, aos cinco pontos positivos e negativos acima listados):

Se o satirista permanecesse tão simples e coerente quanto sua personalidade pública, então seu caráter causaria pouca dificuldade. Ele poderia parecer muito descomplicado para lidar com um mundo extremamente complicado, mas seria inteiramente compreensível. Sempre há, no entanto, um lado mais

escuro em sua natureza, uma personalidade privada que o autor pode, ou não, permitir que seu satirista discuta abertamente, e esta personalidade é, como a pública, uma consequência das funções do satirista na sátira. Como resultado de seus ataques violentos ao vício, ele adquire um número de características desagradáveis as quais tornam suspeita sua pose de um amante simples da pura verdade (KERNAN, 1959: 23)⁴².

Ainda referindo-se ao estudo de Kernan, Anderson nos diz que, das tensões e inconsistências que subjazem à construção do caráter do satirista da Renascença inglesa, resulta "a apresentação do satirista como um vilão, um canalha perverso que trama para criar uma ordem social corrompida, em conformidade com sua concepção vil da vida" (ANDERSON, 1982: 294)⁴³.

Tendo resumido a maneira inovadora com que Kernan encarou, ao fim da década de 50, o tema da enunciação personalizada da sátira, isto é, como procedimento que passa pelo filtro da criação de uma *persona* satírica com traços característicos e próprios do funcionamento mesmo do gênero poético, Anderson, em seu estudo, dedica-se, em última instância, a empreender uma discussão que fornece uma exemplificação consistente da aplicação da teoria de Kernan ao satirista juvenaliano. O estudo de Anderson pode ser visto como um esforço de desenvolver, via análise da obra juvenaliana, a seguinte afirmação de Kernan, a qual, em muito, simboliza a discussão empreendida em sua obra:

Existe um velho ditado segundo o qual "aquele que toma sopa com o diabo (janta? Acho que a ideia precisava ser de "jantar sopa" né?) precisa de uma colher longa", e parece que o satirista nunca teve uma colher longa o suficiente. Inevitavelmente, quando ele mergulha na sopa do diabo para, diz ele, nos mostrar o quão imunda ela realmente é, ele acaba ensopado (KERNAN, 1959: 24)⁴⁴.

Seguindo de perto a teoria de Kernan, Anderson, no entanto, não admite que a premissa segundo a qual o satirista, em última instância, é um vilão seja plenamente aplicável a Juvenal. Não obstante, o autor argumenta que também o poeta, na construção de sua *persona* satírica, chama atenção para questões que devem suscitar, no

⁴² If the satirist remained as simple and coherent as his public personality then his character would give little difficulty. He might appear too uncomplicated to deal with an extremely complicated world, but he would be fully understandable. There is always, however, a darker side to his personality which the author may or may not allow his satirist to discuss openly, and this personality is, like the public personality, consequent upon the satirist's functions in satire. As a result of his violent attacks on vice he acquires a number of unpleasant characteristics which make suspect his pose of a simple lover of plain truth.

⁴³ [...] the presentation of the satirist as a villain, a perverse wretch who plots to create a diseased social order in conformity with his vile conception of life.

⁴⁴ There is an old saying that "he who sups with the devil needs a long spoon", and it appears the satirist has never had a long enough spoon. Inevitably when he dips in the devil's broth in order, he says, to show us how filthy it really is, he gets splattered.

leitor, minimamente a desconfiança em relação ao caráter de *vir bonus* construído no ato da enunciação poética⁴⁵ (ANDERSON, 1982: 295).

Dessa forma, Anderson, a partir da distinção rigorosa entre o satirista dos dois primeiros livros e aquele que se apresenta ao leitor nos dois últimos (tomando o livro III como um ponto de transição entre essas *personae* contrastantes) propõe-se a investigar em que medida Juvenal estava atento às dificuldades que enfrentaria em seu projeto poético do satirista indignado nos dois primeiros livros. Para cumprir tal objetivo, o estudioso se concentra, em primeiro lugar, em delinear o funcionamento das tensões descritas por Kernan como elementos constituintes da poética dos dois primeiros livros. Em seguida, discute a maneira como a aceitação de um satirista "democritiano", nos poemas finais, funciona retroativamente na compreensão do satirista indignado, desautorizando-o, em certa medida, no que diz respeito à dimensão moral de sua enunciação.

Em relação ao aparecimento das tensões nos poemas, Anderson cita, por exemplo, o contraste, na Sátira 1, entre a admitida educação retórica por que o poeta passou, perceptível não apenas na afirmação metapoética de Juv. 1, 15-17 (et nos ergo manum ferulae subduximus, et nos / consilium dedimus Sullae, priuatus ut altum / dormiret [...] - "Também eu escondi a mão da palmatória / também a Sula disse 'vai dormir tranquilo"), como também, significativamente, no quadro eminentemente literário que se põe como pano de fundo da abertura da sátira, e a caracterização de seus versos como reação espontânea e incontestável frente à corrupção da Roma de seus tempos (difficile est saturam non scribere [...] – dificil é não escrever sátira – Juv. 1, 30). Soma-se a isso a admissão da falta de talento poético, substituído por indignação genuína e justificada (si natura negat, facit indignatio versum – "Se a natureza nega, a indignação compõe o verso" – Juv. 1, 79). Exemplo dessa mesma tensão repetir-se-ia na construção de Umbrício como satirista em Juv. 3, já que tal persona afirma explicitamente suas origens simples, enquanto, a fim de justificar sua fuga da cidade, se perde num discurso vigoroso de invectiva a Roma, semelhante, em procedimentos retóricos, aos do próprio Juvenal (ANDERSON, 1982: 297-301).

Outra das tensões, talvez das mais interessantes e sistematicamente exploradas pelo satirista, é a relação entre a enunciação e a verdade, fielmente associadas, segundo

⁴⁵ Falaremos algo mais especificamente sobre este ponto no Capítulo 2.

as palavras da *persona*. Em estreita conexão com a primeira tensão – o homem honesto e espontâneo que fala com o máximo domínio da retórica – a afirmação da verdade de tudo aquilo que se diz parece ter sido o ponto nevrálgico sobre o qual incidiu toda a crítica que desautorizou Juvenal (o poeta empírico) do ponto de vista do talento poético e do comprometimento moral. Anderson, contrariamente a essa tendência, leva em conta de forma mais efetiva um ponto importante já assinalado por Highet – que o poeta, ainda que fale sobre a realidade, seleciona, delimita, amplifica e esconde aspectos dessa realidade em acordo com seu projeto –, sustentando que as operações de distorção que o poeta conscientemente faz não dependem de seu temperamento, de sua personalidade ou dos eventos pelos quais passou, mas essencialmente da consciência de estar criando uma máscara que, em certa medida, se quer sujeita a críticas por sua inconsistência.

De fato, Anderson, considerando a mesma passagem da Sátira 6 lida por Highet como prova da sinceridade de Juvenal (os versos em que o poeta relaciona as mulheres criminosas da tragédia àquelas encontradas na Roma em que vive, afirmando que gostaria de estar mentindo sobre os fatos que conta), a encara como eminentemente ilustrativa da maneira como o poeta lida conscientemente com a questão da verdade em seus poemas e com a expectativa da audiência diante de uma afirmação de verdade que se materializa em contextos os mais espetaculares. Sobre a passagem, o autor afirma:

> Esta passagem tem há muito servido como uma prova textual para demonstrar a atitude do satirista em relação à indignação e à verdade. Eu mal preciso apontar, no entanto, que sua autoconsciente discussão da verdade e sua argumentação dúbia, enquanto agradam o amante da retórica, [...] também devem levantar algumas questões na mente do leitor a respeito da "verdade satírica". Em nenhum lugar no Livro I, o satirista sugere qualquer dúvida em si mesmo, qualquer hesitação em relação à sua audiência. Aqui, no fim da sátira 6 [...], o satirista comenta sobre sua própria credibilidade, depois embarca em uma série de exageros grosseiros e cômicos. Ele não espera que as pessoas acreditem na verdade da tragédia: ele mal imagina que daremos crédito ao seu conto de que qualquer esposa preferiria salvar um cachorrinho de estimação a seu marido (652-654) [...] (ANDERSON, 1982: 303)⁴⁶.

Indo adiante, Anderson comenta a maneira como outra das tensões descritas por Kernan se aplica a Juvenal de forma a diminuir sua autoridade moral. Trata-se do fato de os satiristas, a despeito de sua autoproclamação como homens virtuosos, serem alvo,

than her husband (652-654) [...].

⁴⁶ This passage has long served as a proof-text to demonstrate the satirist's attitude toward indignation and truth. I need hardly point out, however, that its self-conscious discussion of truth and its dubious reasoning, while pleasing the lover of rhetoric [...], should also raise some questions in the reader's mind about "satiric truth." Nowhere in Book I does the satirist suggest any doubts in himself, any hesitation in regard to his audience. Here, at the end of Satire 6[...], the satirist comments on his own truthfulness, then flies off in a series of wild and comic exaggerations. He does not expect people to believe in the truth of tragedy: he hardly imagines that we will credit his tale that any wife would rather save a pet puppy

desde a antiguidade, de uma crítica que os tem como figuras que retiram algum prazer da invectiva feita a outrem. Horácio defendeu-se dela, em sua sátira I. 4, retirando-se mesmo do grupo dos poetas e afirmando sua modéstia na hesitação em divulgar seus versos até aos amigos mais íntimos. Juvenal, lembra Anderson, parece esquivar-se dessa crítica ao estabelecer a corrupção de pessoas já mortas como o alvo de sua invectiva. Entretanto, Anderson foca outro aspecto observável na poética de Juvenal, o qual chama atenção para o funcionamento dessa tensão em outro nível: a despeito de sua construção como um *vir bonus*, o satirista parece autoindulgente em sua enunciação, na medida em que a intensidade com que os crimes de seus alvos captam suas paixões faz com que ele negligencie seus próprios vícios. O autor ilustra pontualmente essa afirmação pela construção do caráter de Larônia e de Umbrício, satiristas momentâneos dos poemas 2 e 3, ambos tão sistematicamente envolvidos na invectiva a seus alvos, que ignoram sumariamente as falhas morais em que incorrem explícita ou potencialmente.⁴⁷

Discutindo sobre a maneira como Juvenal deixa pistas para que o leitor desconfie de sua posição como um moralista comprometido com a virtude e a verdade daquilo que diz, Anderson toma como exemplo a maneira como o poeta caracteriza os homens da sátira 6. Enquanto toda a sátira se constitui numa enorme tirada contra o caráter das mulheres, às quais um homem, se minimamente razoável, não deve se unir em matrimônio, o estudioso chama atenção para o fato de que nenhum dos maridos descritos pelo poeta tem o potencial de suscitar qualquer traço de simpatia na audiência, donde se pode apreciar mais facilmente o caráter imaginativo da invectiva às mulheres, em lugar de se procurar a motivação subjacente a tal invectiva e o real ponto de vista do poeta em relação às mulheres e ao casamento. Após afirmar perceber mais inconsistências no satirista em Juv. 6 que em todos os poemas do Livro I, Anderson resume nos seguintes termos o procedimento de construção do discurso do satirista indignado:

Eu sugiro, portanto, que Juvenal delineou cuidadosamente o caráter de seu satirista, primeiramente colocando-o em situações em que sua ira extrema e sua perspectiva limitada tendem a tornar seus motivos suspeitos e, depois, atribuindo a ele declarações que às vezes beiram o patológico e, outras vezes, parecem notadamente próximas da autoironia (ANDERSON, 1982: 311)⁴⁸.

⁴⁷ Uma discussão mais pormenorizada precisamente dos méritos apenas relativos de Larônia e Umbrício como satiristas indignados integrará o capítulo 3 desta dissertação.

⁴⁸ I suggests, then, that Juvenal has carefully delineated the character of his satirist first by placing him in situations where his extreme anger and his limited perspective tend to render his motives suspect, and then by attributing to him assertions which at times border on the pathological, and at other times seem remarkably close to self-irony.

Com a exemplificação da ocorrência de tais tensões nos poemas em que o satirista apresenta-se indignado, Anderson objetiva, essencialmente, chamar atenção para as pistas deixadas por Juvenal para que a audiência descredite a posição moralmente sólida que o satirista almeja ocupar em sua enunciação. O autor efetivamente enxerga, aqui, "as piscadelas" do poeta e ouve-lhe os "risos discretos", que Highet afirmara fazerem parte da composição satírica dos predecessores de Juvenal, mas estarem ausentes de sua poética indignada.

Indo além dos poemas em si, Anderson discute a maneira como é visto o tema da ira no tratado *De ira*, de Sêneca, mostrando que o ponto de vista a partir do qual a *persona* indignada juvenaliana enuncia — o de que a ira, ou indignação ⁴⁹ é um sentimento justo e a única reação possível aos agravos que se sofrem em Roma — é, em muitos aspectos, coincidente com a ideia que o *adversarius* do filósofo faz da indignação. Sêneca, no entanto, discute a ira como uma torpeza, uma fraqueza do ânimo presente em quem a ela sucumbe, já que a ira, de acordo com essa perspectiva moral, não é um instrumento com que o homem racional devolve a injúria sofrida, mas antes, por privá-lo da razão, subjuga o homem, fazendo-o instrumento, isto é, agindo sobre ele. A comparação entre o sentimento e as armas (com as quais se poderia proceder à vingança, à punição, ao castigo ou ao dano alheio) é relevante no sentido de exemplificar essas premissas. Sêneca trabalha tal comparação e prossegue afirmando a inutilidade da ira na passagem a seguir:

Aristoteles ait adfectus quosdam, si quis illis bene utatur, pro armis esse. Quod uerum foret, si uelut bellica instrumenta sumi deponique possent induentis arbitrio: haec arma quae Aristoteles uirtuti dat ipsa per se pugnant, non expectant manum, et habent, non habentur (Sen. *De ira*, I. 17, 1).

Aristóteles diz que certos afetos, se bem empregados, são como armas. Isso seria verdade, se, assim como instrumentos bélicos, eles pudessem ser tomados e postos de lado de acordo com a vontade de quem os utiliza: essas armas as quais Aristóteles dá à virtude lutam por si mesmas, não esperam pela mão, e possuem, não são possuídas.

Por meio da demonstração da consonância entre os pontos de vista do *adversarius* e do satirista indignado, Anderson aventa a interessante possibilidade de que a audiência coetânea das *Sátiras* de Juvenal fosse moral e filosoficamente instrumentalizada para pôr em xeque a seriedade da construção de *vir bonus* nas sátiras

⁴⁹ Anderson discute, no início da segunda seção de seu ensaio, a maneira como as palavras *ira*, *indignatio*, *dolor* – resultantes da visão ou do sofrimento de uma *iniuria* – são usados de maneira indistinta e intercambiável (ANDERSON, 1982: 315-319).

indignadas e apreciar a complexidade da criação dramática empreendida pelo poeta. Nas palavras do estudioso:

Se refutando o *adversarius*, até aqui, Sêneca propôs um desafio implícito a qualquer figura como o satirista irado, indignado, sua definição de *ira* ou *indignatio* constitui direta e patente desaprovação de um satirista juvenaliano. Setenta anos mais tarde, a audiência de Juvenal, tendo familiaridade certa com o tratado de Sêneca ou com ideias semelhantes, teria sido obrigada a questionar a adequação ética da *indignatio* e, a partir daí, do retrato que o satirista irado faz do mundo romano (ANDERSON, 1982:324)⁵⁰.

A ideia de que o conteúdo dessa filosofia moral não apenas era de conhecimento da audiência, como fazia parte da formação do próprio poeta é diretamente interessante para a abordagem das *Sátiras*. Pois, como mostra Anderson, o próprio Sêneca admite e descreve em termos quase juvenalianos a corrupção de sua contemporaneidade, afirmando que, se um homem sábio se irar tanto quanto a torpeza dos crimes exige, não ficará irado, mas louco (ANDERSON, 1982: 324). A ideia da relevância do próprio tratado de Sêneca para a composição da figura do satirista indignado juvenaliano ganha em verossimilhança, quando Anderson mostra que Sêneca, a fim de desqualificar a indignação, dramatiza um diálogo com o *adversarius* que, tendo sofrido uma *iniuria*, faz afirmações e perguntas retóricas que, em muito, lembram o vocabulário que descreve a *indignatio* em Juvenal (*non possum pati; quid ergo? Impune illi erit?*) (ANDERSON, 1982: 328).

Tendo em vista essa relação entre a *indignatio* e as ideias sobre ela preconizadas na filosofia de Sêneca, e somando-se a isso a relação do discurso satírico com um possível propósito didático-moral, parece bastante razoável que de fato questionemos a autoridade moral do satirista indignado e pensemos em sua construção – analisada contra esse pano de fundo da ética – como um procedimento autoirônico. Sêneca, em sua caracterização do *iratus*, vai além de associar a *indignatio* à loucura, afirmando que ela ganha o desprezo, em lugar do respeito alheio e chega mesmo a expor o homem ao ridículo (ANDERSON, 1982: 333-34). No entanto, a fim de balizar a possível univocidade dessa chave interpretativa, é preciso que se lembre – como o fez o próprio Anderson em "Juvenal and Quintilian" (ANDERSON, 1982: 396-486) – que afetar uma

⁵⁰ If in refuting the *adversarius* so far, Seneca has delivered an implicit challenge to any figure like the angry, indignant satirist, his definition of *ira* or *indignatio* constitutes direct and open disapproval of a Juvenalian satirist. Seventy years later Juvenal's audience, undoubtedly familiar with Seneca's treatise or similar ideas, would have been bound to question the ethical propriety of *indignation* and hence of the

satirist's angry picture of the Roman world.

_

indignação vigorosa contava entre um dos prestigiados procedimentos oratórios prescritos pela retórica.

Dessa forma, seria perfeitamente plausível que Juvenal, na complexa construção de seu satirista indignado, agradasse tanto pela contrariedade ingênua a lugares-comuns da filosofia moral – manifesta na identificação entre as escolhas composicionais de sua enunciação satírica e a concepção do adversarius de Sêneca sobre a ira –, quanto pela demonstração do manejo habilidoso do pathos de sua persona poética e da audiência, por meio de elocução retoricamente apta a simular uma indignação natural e justificada. Além disso, não se deve ignorar que, mesmo no âmbito da filosofia moral, a indignação como reação à injúria não é sempre vista com suspeitas; de fato, como Cícero já demonstrara em De Off. 1. 89, advogava-se a utilidade da ira entre os peripatéticos. Em última instância, o caminho interpretativo proposto por Anderson, enquanto bastante verossímil e bem articulado em suas partes constitutivas, e a despeito de admitir o positivo valor retórico da indignatio, parece propor um tipo de unificação da audiência de Juvenal, talvez contando excessivamente com a adesão dessa mesma audiência aos preceitos estoicos veiculados pela obra de Sêneca, preceitos que, se de fato eram bastante conhecidos, poderiam mesmo – na linha do que parece propor Bellandi (1980), em toda a primeira parte de seu Etica Diatribica e protesta sociale nelle satire di Giovenale (p. 9-66) – se constituir em alvos satíricos por sua quase impraticabilidade⁵¹.

A terceira seção do ensaio de Anderson (1982: 340-361) pode ser resumida de maneira simples: nela, o autor, selecionando trechos principalmente das sátiras 10 e 13, discute a mudança de tom do satirista juvenaliano e sua aproximação aos valores que Sêneca expõe como aqueles que o homem sábio deve perseguir. A exemplificação da Sátira 13 é paradigmática de tal mudança de perspectiva: ali, a *persona* satírica desaprova com urbanidade o comportamento iracundo de Calvino diante de uma injúria

⁵¹ Ainda concernindo a essa aparente unificação da audiência na discussão de Anderson, é importante que, embora reajamos a trabalhos de preocupações essencialmente biográficas como os de Highet, admitamos a possibilidade mesma de que aplaudir ou repudiar o satirista *precisamente* pela crença na verdade ou naturalidade de sua indignação contasse entre uma forma de recepção das *Sátiras*, mesmo na Antiguidade. Estudos recentes na área das Letras Clássicas, como o trabalho de Vasconcellos (2012), têm discutido nossa tendência – possivelmente errônea – a creditar toda e qualquer interpretação aparentemente "ingênua" a uma crítica romântica do século XIX, tendência que, inevitavelmente, produz distorções no real funcionamento do fenômeno literário na Antiguidade (ainda que, nesse caso, estejamos distorcendo uma realidade que não sabemos muito bem qual fosse). Por meio dessa tendência, de um lado uniformizamos, superestimando-a, a audiência de determinada obra poética, como se todo o público receptor de poesia, na Antiguidade, fosse expoente dos mais altos níveis de educação poética e retórica; de outro lado, subestimamos o potencial que a própria obra poética tem de suscitar questões que escapam à sua estrutura interna e tematizar fenômenos que, conforme Martins (discutido acima), não sirvam somente à fruição e possuam existência tanto poética quanto histórica.

que este sofrera, o não pagamento do empréstimo monetário de uma quantia modesta. A desaprovação da *persona* ao desejo vão de vingança nutrido por Calvino, argumenta Anderson, implica a crítica ao temperamento do satirista indignado, que incorrera, em seis poemas, em muito do que o novo satirista democritiano aponta em Calvino como moralmente condenável (ANDERSON, 1982: 350-361).

Novamente, ainda que o autor faça uma leitura instigante tanto das sátiras indignadas, quanto do procedimento de criação da nova máscara satírica nos livros finais de Juvenal, é preciso que chamemos atenção para um ponto oscilante do estudo de Anderson sobre a transição do satirista indignado para o satirista democritiano. Após comentar as ideias de Sêneca sobre a ira e a maneira como elas se articulam com as cinco tensões espalhadas pela obra do satirista indignado, Anderson marca a transição de seu estudo da *indignatio* para a maneira democritiana nos seguintes termos:

Esta é a resposta de Sêneca ao seu *adversarius* e sua réplica final ao satirista indignado de Juvenal: nenhum homem são deve procurar a insanidade da indignação, mas deve tomar como seu objetivo algo proporcional à mais elevada natureza do homem, *tranquilitas animi* [a paz de espírito]. *O próprio Juvenal reconheceu isso e, em suas últimas Sátiras, criou um novo satirista em próxima conformidade com o ideal senecano*. (ANDERSON, 1982: 339, grifos nossos)⁵².

A aparente vacuidade do trecho em destaque, principalmente se contrastada com o rigor com que o autor separa as instâncias criadora e enunciadora, mostra a dimensão das dificuldades enfrentadas pela crítica em lidar com a mudança da *persona* satírica nos poemas finais de Juvenal. Pois que ganho efetivo haveria para a interpretação de Anderson a afirmação de que Juvenal "reconheceu" a necessidade de não ceder ao impulso da *indignatio* e procurar a paz de espírito? A afirmação parece trabalhar efetivamente de maneira contrária, minando algo do rigor analítico do autor em relação ao domínio que o poeta mostra ter de sua arte, manifesto na criação de máscaras enunciadoras tão distintas entre si. Embora seja claro que não devamos, por uma passagem, desautorizar a pertinência de uma interpretação extensa e construída com argumentação aguda, o que Anderson parece de fato propor, na passagem em questão, é que Juvenal, em vez de empreender uma escolha poética, a de dar voz ao outro lado da tensão que deixara latente na criação do satirista indignado, reconheceu a inadequação

⁵² This is Seneca's answer to his *adversarius* and the ultimate reply to Juvenal's angry satirist: no sane man should seek the insanity of indignation, but should take as his goal something commensurate with the highest nature of man, *tranquilitas animi*. Juvenal himself recognized this and in his later Satires created a new satirist in close conformity with the Senecan ideal.

moral de seu satirista, uma inadequação para a qual, segundo o mesmo Anderson, o próprio satirista frequentemente chamou atenção em seus dois primeiros livros.

1.3. Sátira *versus* diatribe: a leitura de Franco Bellandi

O estudo da sátira juvenaliana em contraste com exemplares da filosofia moral romana integra também a abordagem que Franco Bellandi (1980) privilegia para a obra poética de Juvenal. Nesse sentido, pode-se dizer que os estudos de Bellandi e Anderson são, de certa forma, complementares, ainda que tenham pontos de partida algo distintos e cheguem a resultados também contrastantes. De fato o estudioso italiano, ao referir-se à questão da flagrante mudança de tom nos livros finais da obra poética de Juvenal, cita os estudos de Anderson e a concepção comum do valor programático de passagens das sátiras 10 e 13, como anunciadores da assunção, por parte do poeta, de um novo satirista. Bellandi, no entanto, referindo-se precisamente ao ensaio "Anger in Juvenal and Seneca", critica os resultados a que chegou o estudioso americano, ao afirmar que ele, essencialmente

[...] desenterrou a teoria ribbeckiana do Juvenal "verdadeiro" e "falso", substituindo a ingênua variável da falsificação por uma teoria sofistica que vê no Juvenal *indignatus* um fingimento dramático, destinado a suscitar suspeita do ponto de vista moral e a solicitar do leitor a reflexão *in contrarium* [no sentido contrário]; o eu recitante (o *speaker*) da *indignatio* se revelaria em sua dimensão fictícia somente na segunda parte da obra, a "democritiana", com a nova atitude de caráter filosófico-diabtríbico assumida pelo poeta (BELLANDI, 1980: 4)⁵³.

A acidez da crítica de Bellandi ao estudo de Anderson explica-se, acreditamos, pela valorização, por parte do italiano, das dimensões socialmente relevantes da crítica empreendida pelo poeta nas sátiras indignadas. Na perspectiva de Bellandi (1980: 9-10), a adoção de um *animus indignatus* foi a principal inovação feita na sátira latina por Juvenal, já que, conforme o estudioso, os padrões de juízo e reflexão moral romanos, em todas as esferas dos escritos moralistas, eram herdeiros das problemáticas e das formas de reflexão vindos da diatribe estoico-cínica.

⁵³ [...] ha riesumato la teoria ribbeckiana del "vero" e "falso" Giovenale, sostituendo all'ingenua discriminante della falsificazione una sofistica teoria che vede nel Giovenale *indignatus* una finzione drammatica, destinata a suscitare sospetto dal punto di vista morale e a sollecitare la riflessione *in contrarium* del lettore; l'io recitante (lo *speaker*) dell'*indignatio* si svelerebbe nella sua dimensione fittizia soltanto nella seconda parte dell'opera, quella "democritea", col nuovo atteggiamento di stampo filosófico-diatribico assunto dal poeta.

Os estudos de Anderson e Bellandi têm, portanto, uma metodologia em comum, a saber, a leitura da poesia de Juvenal a partir do agudo contraponto que o satirista indignado representa em relação a preceitos que, segundo o próprio Bellandi (1980: 9-11), são amplamente aceitos como argumentos filosóficos nos escritos de caráter moralista e encontram um importante sumário na obra filosófica de Sêneca. Nesse ponto, os estudos são complementares na medida em que, versando sobre tema bastante semelhante, apresentam visões distintas pelo ponto em que ambos os estudiosos posicionam a ênfase de suas análises argumentativas. Anderson, como vimos, focado na ocorrência das tensões descritas por Kernan e na forma como elas se relacionam com o tratamento senecano da *indignatio*, enfatiza a maneira autoirônica com que Juvenal chama atenção para as falhas morais do satirista indignado; Bellandi, por sua vez, lendo as *Sátiras* em diálogo principalmente com o que chama de temas diatríbicos desenvolvidos na obra epistolar de Sêneca, enfatiza o caráter de protesto social das sátiras e destaca a crítica à mesma moral diatríbica como um sistema filosófico vazio de utilidade prática frente às questões sociais do império.

É nesse sentido que o autor italiano destaca a importância de um satirista indignado, associando o propósito da sátira de discutir temas a partir de uma perspectiva moral com a rejeição, por parte do Juvenal *indignatus*, dos valores tradicionais da moral romana. A premissa de que valores filosóficos como os veiculados pela obra de Sêneca tinham ampla difusão na antiguidade é igualmente importante para Anderson e Bellandi. Este toma o tema da riqueza como ilustrativo da oposição, representada pelas sátiras de Juvenal, a esses valores morais. Bellandi (1980: 41-2) chama atenção para a novidade do fato de que Juvenal, ao tratar o tema da riqueza, subverte os argumentos tradicionais, dissociando o rico de quaisquer infortúnios advindos do apego excessivo ao que seria supostamente um falso bem⁵⁴. O rico, ao contrário, na perspectiva juvenaliana, é

_

⁵⁴ Anteriormente a Juvenal, Estácio, em suas *Silvae*, já subvertera esta maneira como se encarava a relação riqueza *versus* pobreza, profundamente influenciada, segundo Bellandi, pela diatribe estoicocínica; em sua obra, no entanto, Estácio o fizera de maneira em muito distinta daquela como Juvenal opera tal subversão. Isso porque, em Estácio, ao contrário do que propõe a ética diatríbica de que fala Bellandi, a riqueza é desveladamente celebrada, e a ela não se associa qualquer conotação de falso bem. Em Juvenal, conforme Bellandi e como os próprios poemas deixam bem explícito, ocorre o mesmo processo: entra-se em conflito com a diatribe na medida em que a riqueza é capaz de comprar conforto, felicidade e triunfo na ordem social, isto é, ser rico é ser feliz. Onde Juvenal e Estácio diferem cabalmente, no entanto, é na caracterização daquilo que acompanha a riqueza: para Estácio, ela está associada a elegância, refinamento de gosto e caráter e está presente mesmo em contextos em que se celebram amizades pretensamente sinceras; em Juvenal, por outro lado, a riqueza parece pressupor imediatamente a ausência de virtude, o crime e a crueldade do rico para com o pobre. Um tratamento mais detido – entre outros temas – da maneira como a riqueza integra a poética das *Silvae* de Estácio se encontra em Newlands (2002).

frequentemente representado como pertencente a um grupo privilegiado e feliz – essencialmente *porque* é rico – ao passo que o pobre, pela condição aviltante a que é submetido pela falta de recursos materiais, é privado de qualquer possibilidade de triunfo social e mesmo da *tranquilitas animi* senecana.

As *Sátiras* representam, segundo Bellandi, uma oposição vigorosa ao nobre e difundido conceito de *laeta paupertas* (BELLANDI, 1980: 10). Ora, se os conceitos dessa moral dita diatríbica integravam o arcabouço filosófico-moral do homem romano, é razoável que a sátira de Juvenal, tendo a difusão desses preceitos morais como integrante do horizonte de expectativas de sua audiência, soasse ao leitor/ouvinte como a denúncia dos males da sociedade romana imperial feita a partir de padrões morais frescos e inovadores. Mas as potencialidades desse discurso satírico não se esgotam no propósito de crítica social que mais ou menos se sugere na abordagem dos temas das sátiras; pela leitura do próprio Bellandi, não seria pouco razoável cogitar que as *Sátiras* pudessem mesmo adquirir a faceta de crítica, ao mesmo tempo vigorosa e cômica por seu caráter hiperbólico, ao desgaste desses mesmos padrões morais e à sua possível vacuidade na prescrição dos comportamentos com os quais se devem sofrer ofensas graves e/ou injustiças sociais.

Bellandi, pela discussão principalmente das sátiras 1, 3 e 5, correspondente à seção de seu estudo dedicada ao Juvenal indignado (p. 9-66), mostra como a postura juvenaliana difere da atitude de caráter diatríbico frente ao tema da riqueza e da pobreza. O autor discute que a diatribe não se preocupava tanto em prescrever as maneiras honestas ou desonestas de se ganhar dinheiro, mas condenava o impulso de aumentar-se um patrimônio que, por si, é já suficiente (BELLANDI, 1980: 24-5). Bellandi, citando a epístola 115 de Sêneca, aponta para o fato de que, segundo esses valores morais, o rico, mesmo que livre de quaisquer culpas no tribunal dos homens, terá sempre sua mente perturbada pelas agitações e ansiedades causadas pelo dinheiro (BELLANDI, 1980: 26). Para Juvenal, por outro lado, a riqueza parece pressupor o delito, ou uma culpa grave. Conforme Bellandi, para Juvenal,

^[...] não aceitando a teoria consoladora da indiferença aos bens externos, [...], a felicidade do rico enquanto tal, se não substancial, é ao menos relativa; ela provoca-lhe um vivo ressentimento, que não é só o desdém do homem honesto, mas sobretudo o rancor do marginalizado, o que, talvez, seja tanto mais antidiatríbico quanto se possa imaginar: em Juvenal, no tempo da *indignatio*, o amargo realismo da observação leva a concluir, com raiva, que o rico é rico sempre graças à culpa e, apesar disso, goza – em plena tranquilidade – o fruto de seus delitos, aquela riqueza que é prestígio social,

vida abastada e cômoda e quase nunca aparece, na sátira indignada, com as conotações do "falso bem" (BELLANDI, 1980: 27)⁵⁵.

A perspectiva de Bellandi para a leitura das *Sátiras*, como vimos, partindo da relação entre a poesia juvenaliana e o pano de fundo da ética diatríbica, é apta para que potencializemos o possível efeito cômico de uma crítica a um sistema filosófico que, em teoria, propõe a pobreza como um bem e a riqueza como, se não um mal em si, algo que torna o homem propenso a sofrer males. O próprio Bellandi nota que Juvenal reverte a equação diatríbica segundo a qual a *virtus* equivale ao *bonum* ao passo que ao *malum* iguala-se a *divitia*, associando, mais coerentemente com a Roma de seu tempo, *divitia* a *bonum* e *probitas* a *malum* (BELLANDI, 1980: 38). Diante do lugar-comum em que essas equações diatríbicas, segundo o autor, se constituíam no pensamento moralista romano, bem como da ampla difusão do ideal da *laeta et beata paupertas*, parece convidativo pensar em personagens como Umbrício, na sátira 3, e Trébio, na 5, em termos de exageros cômicos construídos para a desestabilização desses lugares-comuns.

A leitura de Bellandi, no entanto, não se isenta de traços biografistas na aparente supervalorização da crítica social e na associação do próprio poeta àqueles que sofrem os males advindos da pobreza, como fica patente no trecho acima citado. Aclara ainda mais a adoção de certa perspectiva biografista a explicação dada por Bellandi da mudança de tom que se vê nas sátiras finais do poeta. Comentando a sátira 10, o autor demonstra como, em oposição às sátiras do Livro I, Juvenal adota ali uma postura de aceitação aos ideias diatríbicos anteriormente rechaçados. A explicação dada pelo autor, no entanto, não parece ter o mesmo brilho da discussão sobre a refutação e o alinhamento a esses mesmos ideais nas duas fases da obra de Juvenal. Para Bellandi, a indignação de Juvenal efetivamente clama por uma reconstrução da sociedade romana, cuja aparente impossibilidade acaba por demandar o retorno da solução diatríbica, íntima e resignada com a ausência de "intervenções externas e uniões de classes" (BELLANDI, 1980: 65). E prossegue o autor:

55

⁵⁵ [...] non accettando egli la consolatoria teoria dell'indiferenza dei beni esterni, [...], la felicità del ricco in quanto tale, se non sostanziale, è per lo meno relativa; essa provoca allora in lui um vivo risentimento, che non è solo lo sdegno dell'uomo onesto ma soprattutto il rancore dell'emarginato, il che è, forse, quanto di più antidiatribico si possa immaginare: in Giovenale, al tempo dell'*indignatio*, l'amaro realismo dell'osservazione porta a concludere, com rabbia, che il ricco è tale sempre grazie alla colpa, e tuttavia si gode – in piena tranquillità e sodisfazione – il fruto dei suoi delitti, quella ricchezza che è prestigio sociale, vita agiata e cômoda e quasi mai appare, nella satira indignata, com i connotati del "falso bene".

É assim, creio eu, que se pode explicar a aparição final do Juvenal democritiano, apenas parcial e aparentemente oposto ao Juvenal da *indignatio*. Ela atinge o fim de um processo de progressivo isolamento que encontra no Livro III (sátiras 7 e 9, sobretudo) o seu momento crucial: o riso democritiano é o desenvolvimento lógico de uma *indignatio* que se descobriu inútil e vazia, incapaz de qualquer ação sobre as coisas externas, ainda que a princípio fosse voltada precisamente para o mundo das coisas (BELLANDI, 1980: 65-6)⁵⁶.

Os referidos estudos de Anderson e Bellandi, mesmo que ainda esbarrem em espinhosas questões biográficas – o primeiro, ao que parece, acidentalmente, o segundo mais sistematicamente –, empreendem tentativas de compreender a distinção entre as duas facetas juvenalianas sensivelmente mais comprometidas com aspectos literários e contextuais do que a explicação essencialmente biográfica de Highet. Ambos os estudos, significativamente, sugerem caminhos para a abordagem do potencial cômico das *Sátiras*, ainda que não seja este o enfoque direto dado pelos autores, em especial no caso de Bellandi.

1.4. Ironia e humor na sátira: as abordagens de Maria Plaza, Alba Romano e Ralph Rosen

Os trabalhos a que nos referimos até aqui são exemplares do processo de ruptura com a adoção da perspectiva biográfica enquanto metodologia privilegiada de recepção crítica do fenômeno poético na Antiguidade. As obras de Anderson e Bellandi, e certamente uma série de outras, pavimentaram o caminho para que questões retórico-poéticas e genéricas passassem a ocupar o centro dos estudos analíticos dedicados à obra de Juvenal. A relação entre a sátira e o humor consta entre tais questões e se constitui como o principal ponto de interesse desta dissertação. Em última instância, os principais estudos que relacionam a sátira ao cômico, ao humor, à adoção de procedimentos composicionais e elementos temáticos risíveis aos quais faremos referência, em grande medida ampliam ou sugerem a ampliação do ponto de vista de Anderson, segundo o qual o satirista indignado encoraja a desconfiança, por parte do leitor, no que concerne à sua postura moral.

_

⁵⁶ È così, credo io, che si può spiegare l'apparizione finale del Giovenale "democriteo", solo parzialmente e aparentemente oposto al Giovenale dell'*indignatio*. Essa giunge al termine di um processo di progressivo isolamento che trova nel libro III (satira 7 e 9 soprattutto) il suo momento cruciale: il riso democriteo è il logico sviluppo di uma *indignatio* che si è scoperta inutile e vacua, incapace di qualsiasi azione sull'esterno, nonostante la sua direzione iniziale fosse próprio quella verso il mondo dele cose.

A primeira dessas obras se trata do trabalho de Alba Romano (1979), intitulado *Irony in Juvenal*. O estudo, em que a autora faz um levantamento de todas as passagens em que constata a presença da ironia nas *Sátiras*, seguindo critérios de definição do fenômeno e de seus tipos de manifestação, traz considerações importantes sobre a relação entre sátira e ironia. Dessa forma, a despeito de seu caráter metodologicamente mecânico — a autora se preocupa com a descrição, categorização e quantificação do fenômeno da ironia — o trabalho, principalmente posto em diálogo com textos que o sucedem, incita a reflexão sobre a pertinência do riso para o gênero poético.

Na introdução a seu texto, a autora, referindo-se, em revista, a diversos estudos sobre a sátira, faz generalizações interessantes sobre o gênero, no que diz respeito à sua relação com ironia e humor. Nessa breve revisão, a autora aborda certas questões usualmente tratadas no estudo do gênero poético, como já vimos, em maior ou menor grau, nos autores acima comentados. Entre elas, está a relação entre a sátira e a retórica, relação que, para David Worcester, nos diz a autora, apresenta uma definição unificadora da sátira enquanto gênero⁵⁷. A autora cita Worcester a fim de problematizar a ideia segundo a qual o satirista é alguém que expressa honestamente suas opiniões, tomado por certas emoções. O autor vê na enunciação satírica a adaptação a um propósito pré-concebido, a saber, o de incitar a audiência à adoção de determinadas opiniões ou emoções, para cujo êxito o satirista não conta com outra arma que não a retórica e suas ferramentas de persuasão (ROMANO, 1979: 6). Ainda seguindo a linha de raciocínio de Worcester, a autora comenta a tensão existente entre o propósito do satirista e as condições em que leva a cabo tal propósito: sua mensagem envolve o ataque a determinada forma de comportamento, um ataque cujo alcance é, frequentemente, em especial no Juvenal indignado, pouco restrito e, não obstante, carece de uma audiência que, em certa medida, o legitime pela identificação com o satirista. Dessa forma, dirá a autora, em conformidade com Worcester:

A necessidade de ganhar o leitor torna a sátira paradoxal, porque o satirista precisa aparentar ser, ao mesmo tempo, amigável com sua audiência e hostil com aqueles a quem critica. Mecanismos retóricos, portanto, servem para ganhar a boa vontade do leitor e transformar em literatura a violência do ataque (ROMANO, 1979: 7)⁵⁸.

⁵⁷ Para o autor, nas palavras de Romano, "[...] a definição da sátira é incerta porque os críticos do século XX usam pelo menos quatro critérios diferentes: estrutura (sátira formal em verso), propósito (o ataque), gênero e motivação espiritual. (ROMANO, 1979: 6) ([...] the definition of satire is uncertain because the 20th century critics use at least four different criteria: structure (formal verse satire), intent (attack), genre and motive of spirit.

⁵⁸ The necessity of winning the reader makes satire paradoxical because the satirist must appear both

Prosseguindo em sua revisão, a autora comenta os impactos de certas leituras historicizantes e sociológicas, bem como a definição que oferecem ao gênero e, ao fim de sua referência a essas definições, assim resume os aspectos aceitos mais ou menos consensualmente entre os estudiosos da sátira:

> Parece haver consenso em que a sátira envolva um ataque na forma de denúncia a vícios e desmascaramento da hipocrisia. Tal ataque tem uma intenção punitiva e é o resultado de um julgamento moral; consequentemente, há um código de ética implícito. A sátira torna-se, então, um tipo de literatura engajada para levar o leitor em direção a um comportamento racional ou aceito pelo senso-comum. Para alcançar seu propósito, ela recorre às armas da retórica, entre as quais o humor e a ironia têm lugar de destaque. Finalmente, o prazer estético deve ser concomitante com a expressão da mensagem e o propósito didático do ataque (ROMANO, 1979: 15, grifos nossos)⁵⁹.

Após empreender uma pequena discussão, baseada nas afirmações de outros críticos, sobre a relação entre autor empírico e *persona*, Romano chega às possibilidades de definição do fenômeno da ironia e à sua relação com a sátira. Em primeiro lugar, a autora cita passagens de Cícero e Quintiliano, as quais testemunham o fato de que a noção de ironia, com a descrição de uma forma de organização do pensamento que servisse como gatilho do fenômeno, fazia parte do repertório retórico dos antigos. A autora aponta, ainda, o fato de que "a dualidade é universalmente aceita como a característica inerente da ironia" (ROMANO, 1979: 20)⁶⁰ e, indo além, dá nos seguintes termos, uma interessante possibilidade de definição do fenômeno:

> A ironia, [...], em certo sentido, não é um conceito, mas um estado mental que se alcança. Os traços proeminentes são "duas perspectivas" e "uma união inapropriada". "Inapropriado" implica que a união é frágil, que a unificação é parcial, fora de equilíbrio, requerendo constante esforço intencional para ser mantida. O "inapropriado" não pode residir no objeto, que é uma unidade e deve ser percebido como tal; ele reside nas perspectivas, que não são reconciliáveis de uma maneira simples. Por causa dessa precária unidade de duas perspectivas em relação ao mesmo objeto, pode haver uma queda do valor original associado a esse objeto; além disso, a perspectiva original aparenta estar, ao menos, limitada, já que duas ou mais perspectivas são

amiable to the audience and hostile to those whom he criticizes. Rhetorical devices, then, serve to win the reader's good will and transform into literature the violence of the attack.

⁵⁹ There seems to be consensus that satire involves an attack in the form of denunciation of vices and unmasking of hypocrisy. Such attack has a punitive intention and is the result of a moral judgment; consequently, there is an implicit code of ethics. Satire becomes, then, a sort of engaged literature which tries to lead the reader towards rational or common-sensical behaviour. To achieve its purpose it resorts to the weapons of rhetoric, among which humour and irony have a conspicuous place. Finally, aesthetic pleasure should be concomitant with the expression of the message and the didactic purpose of the attack. Ouality is universally accepted as the inherent characteristic of irony.

possíveis e não mutuamente excludentes. O resultado geral é flexibilidade, falta de ortodoxia (ROMANO, 1979: 21)⁶¹.

Posteriormente, a autora passa a descrever os tipos de ironia e os efeitos do fenômeno; para os propósitos do presente capítulo, no entanto, bastará que dialoguemos com as conclusões da autora acerca da relação entre a ironia e o fazer satírico. Após relativizar a perspectiva de Morton Gurewitch, segundo a qual "sátira e ironia seguem estradas paralelas e nunca se encontram" (ROMANO, 1979: 36), a autora afirma que:

Satiristas usaram e ainda usam a ironia para seus propósitos, mas esse uso precisa ser cuidadosamente balanceado. Por definição, sátira e ironia movemse em esferas distintas. O mundo da sátira é um mundo "fechado". Existe uma absoluta e inquestionável distinção entre a visão do satirista – a qual ele deve crer estar certa – e aquela de seu objeto ou vítima. A ironia é efetiva ou potencialmente "aberta". O fato de se estar sendo irônico tende a produzir autoconsciência, daí dúvidas e incerteza. A relatividade do ironista pode sabotar a ortodoxia do satirista. Portanto, a ironia precisa ser manejada com cuidado. O satirista tem uma mensagem a passar – ao menos é o que ele professa; consequentemente, não há espaço para a ambiguidade em seus escritos. A ironia precisa reforçar seu discurso, não destacar a ambivalência da vida (ROMANO, 1979: 37)⁶².

A conclusão a que a autora chega não nos parece satisfatória, por acreditarmos, principalmente a partir das leituras de Plaza (2006) e Rosen (2007), que ela incorre numa demasiada simplificação da complexidade do fazer satírico, ao propor uma polaridade tão estavelmente definida entre a visão do satirista e aquela de suas vítimas. É claro, por um lado, que o satirista juvenaliano, em sua própria enunciação, se constrói como diametralmente oposto, em termos morais, aos alvos que satiriza; por outro lado – e talvez precisamente pelo fenômeno da ironia, que Romano vê como tão amplamente integrante das *Sátiras* – a mensagem didático-moral que o satirista diz ter a transmitir é

_

⁶¹ Irony, [...], is in some sense not a concept but an achieved state of mind. The outstanding features are "two perspectives" and "an awkward embrace". "Awkward" implies that the union is a fragile one, that the unification is partial, off balance, requiring constant intentional effort to maintain it. The "awkward" cannot reside in the object, which is a unit and should be perceived as such; it resides in the perspectives which are not reconcilable in a simple way. Because of this precarious unity of two perspectives towards the same object, there could be a decrease in the original value attached to that object; also, the original perspective appears, at least, limited, since two or more perspectives are possible and not mutually exclusive. The general result is flexibility, unorthodoxy.

⁶² Satirists have used and are still using irony for their purposes, but this use has to be carefully balanced. By definition, satire and irony move in different spheres. The world of satire is a "close" one. There is an absolute and unquestionable distinction between the satirist's view – which he must believe is right – and that of his object or victim. Irony is actually or potentially "open". The fact of being ironical tends to produce self-awareness, hence doubts and incertitude. The ironist's relativity may sabotage the satirist's orthodoxy. So irony has to be handled carefully. The satirist has a message to deliver, at least that is what he professes; consequently, there is no room for ambiguity in his writing. Irony has to reinforce his preaching, not to point out the ambivalence of life.

com frequência turvada em seus poemas e não parece ser passível de uma definição unívoca. De forma mais clara, a sátira como gênero poético, ainda que se construa de seus *topoi* característicos, isto é, que seja redutível aos elementos que Romano traçou, em maior ou menor grau, como essenciais e universalmente aceitos como integrantes do gênero, parece ser menos fechada e ortodoxa do que propôs a autora.

Nesse sentido, há que se fazer referência ao estudo de Maria Plaza (2006), centrado especificamente na questão da presença do humor na sátira. Plaza problematiza a forma como o humor é usualmente reconhecido na sátira latina – por influência das afirmações programáticas dos próprios poetas –: o humor, nos diz a autora, em sua perspectiva usual, é um elemento apenas tangencialmente integrante do gênero e tem como função ser um meio auxiliar através do qual o satirista expressa sua mensagem principal (a crítica social), ou um artifício empregado para abrandar a invectiva, tornando-a mais palatável (PLAZA, 2006: 1). O que a autora propõe, contudo, é que o humor, enquanto de fato possa se constituir como um elemento periférico do gênero poético, tem como função precisamente desestabilizar a apreensão unívoca do elemento central, isto é, a crítica social empreendida e a mensagem moral pretensamente transmitida pelo poeta (PLAZA, 2006: 2). Plaza define a tese principal defendida em seu estudo, partindo da premissa de que

[...] os satiristas romanos não entregam aquilo que expressamente prometem, i.e., a bem merecida exposição do vício e de pessoas viciosas ao ridículo, mas, em vez disso, entregam-nos um produto muito mais extenso e ambíguo, em que o humor está, na verdade, muito mais espalhado do que a crítica que ele supostamente deve abrandar. Isso não é um acidente, mas uma incongruência construída na fundação mesma do gênero: enquanto o satirista romano precisa do humor para o mérito estético de sua sátira, a mensagem ideológica sofre inevitavelmente pela ambivalência que o humor traz consigo. Mesmo reconhecendo a importância de pressões sociais, eu defendo que também exista uma motivação estética para a natureza curiosa e híbrida da sátira romana e que a missão dupla de crítica combinada com humor leva os satiristas a construírem sua arte no paradoxo desde o começo (PLAZA, 2006: 2)⁶³.

À diferença da perspectiva de Romano, Plaza propõe justamente que, enquanto é fato que exista um propósito central de ataque e veiculação de uma mensagem moral, o

that there is also an aesthetic ground for the curious, hybrid nature of Roman satire, and that the double mission of criticism combined with humour drives the satirists to build their art on paradox from the very beginning.

6

⁶³ [...] the Roman satirists do not deliver what they expressly promise to deliver, i.e. well-deserved ridicule of vice and vicious people, but rather give us a much more sprawling and ambiguous product, where humour is in fact more widespread than the criticism it is supposed to sweeten. This is not an accident, but an incongruity built into the very foundation of the genre: while the Roman satirist needs humour for the aesthetic merit of his satire, the ideological message inevitably suffers from the ambivalence that humour brings with it. While acknowledging the importance of social pressures, I argue that there is also an aesthetic ground for the curious hybrid nature of Pomen satire, and that the double

leitor, em vez de esperar do poeta a utilização de técnicas retóricas que somente venham a reforçar a clareza do ataque e a transmissão de uma mensagem moral unívoca, deve estar atento à finalidade precisamente oposta com que o satirista lança mão de certos recursos composicionais. A ironia como fenômeno "potencialmente aberto" e gerador de "incertezas", conforme a caracterizou Romano, seria, em última instância, na perspectiva de Plaza, um dos artifícios por meio dos quais o poeta, humoristicamente, desestabiliza, diante do leitor, a clareza e mesmo a eficácia do propósito central de seu poema, isto é, da invectiva ao vício e da veiculação de uma mensagem moral facilmente apreensível. Dessa forma, ao contrário da conclusão a que chega Romano, a ironia é especialmente bem vinda e coaduna-se com os propósitos de um gênero poético que, a despeito do que diga sobre si mesmo na figura grave do satirista, parece ter, em especial pelas diversas tensões que estão em sua base, muito pouco de realmente ortodoxo⁶⁴.

Ralph Rosen (2007) estuda os procedimentos presentes no nosso gênero poético de interesse a partir da adoção de um conceito amplo de sátira. O propósito primordial do autor é compreender o funcionamento socioliterário daquilo a que nomeia uma "poética da zombaria". A sátira latina, na perspectiva do autor, adere à invectiva pessoal como um tropo que delimita um conteúdo comum a manifestações poéticas as mais distintas em termos linguísticos, culturais, genéricos e mesmo temporalmente afastadas – o iambo grego arcaico, a comédia aristofânica, a sátira latina –: a percepção de possibilidades cômicas no enfrentamento pessoal a partir do abuso verbal. Nessa perspectiva, o autor procura entender essas diversas manifestações poéticas nas quais um *ego* representa sua própria retidão e sua indignação para com determinado

⁶⁴ A obra de Plaza oferece diversos exemplos, em Horácio, Pérsio e Juvenal, ilustrativos de sua teoria sobre a relação entre a sátira e o humor. Paradigmática dessa relação nos poemas de Juvenal é a maneira aguda como a autora lê a Sátira 6 (PLAZA, 2006: 127-155). Trata-se, essencialmente, de uma expansão da visão de Anderson, segundo a qual haveria mais inconsistências neste poema que em todos os cinco que compõem o Livro I de Juvenal. Ali, a autora, reconhecendo o propósito de critica às mulheres, levado a cabo com exagero cômico, empreende uma leitura que vai "contra o poeta", mostrando o potencial subversivo carregado pelo humor, em relação à transmissão clara da mensagem moral mais explícita. Entre outras considerações interessantes, a autora chama atenção, por exemplo, para a maneira como a invectiva às mulheres, na sátira, parece inócua no que tange tanto a seu possível caráter de correção de costumes, quanto à sua finalidade de castigar o vício, uma vez que as mulheres, ali, apresentam-se em plena consciência de seus vícios e felizes por incorrerem nas condutas viciosas pelas quais são satirizadas. Plaza associa esse comportamento disparatado à maneira como tradicionalmente se delineia o caráter de certas mulheres na comédia, com as quais, não obstante todas as vilanias que cometem, reside a simpatia da audiência. Dessa forma, na perspectiva da autora, Juvenal, ao mesmo tempo em que pode vencer seus alvos viciosos, no poema, pela associação da audiência com a persona que empreende a derrisão, não deixa de pintar com contornos bastante interessantes esses mesmos alvos, de modo que a simpatia da audiência possa - na dimensão estética da ficção satírica, tal qual ocorre no drama cômico - residir, enfim, com os próprios alvos da invectiva.

comportamento, ávido por ganhar a simpatia de sua audiência, como ilustrativas de um fenômeno literário amplo, atemporal e transgenérico. Nas palavras de Rosen:

Talvez seja fácil o suficiente ver que, quando Hipônax ridiculariza seu alvo mais odioso, Búpalo, no século VI a.C, ou, séculos depois, quando Juvenal satiriza o crasso anfitrião Virrão, cada um está objetivando uma risada em sua audiência à custa de um alvo. Mas, precisamente porque tais gestos satíricos são tão frequentemente dirigidos contra indivíduos específicos atestados historicamente, pode ser um tanto mais difícil pensá-los independentemente do suposto temperamento do poeta ou das circunstâncias que circundam a composição de um dado poema. Além disso, o fato de que a postura agressiva subjacente ao ataque pessoal frequentemente parecerá socialmente problemática à audiência, bem como o fato de que o poeta com frequência utilizará táticas potencialmente transgressivas, como a obscenidade e o duplo sentido de mau gosto, complica ainda mais a tentativa de se compreender a zombaria poética como um fenômeno literário amplo. Esses poetas, afinal, sempre se esforçarão, ainda que maliciosa ou ironicamente, para deixar a impressão de que são levados a transgredir normas sociais pela profundidade da indignação que sentem contra seus alvos; e a indignação, de qualquer forma, sempre parecerá estar enraizada no altamente incerto e pessoalizado momento histórico (ROSEN, 2007: 4, grifo do autor)⁶⁵.

Entender a sátira em acordo com a visão de Rosen significa, em última instância, compreender não apenas a relação que o gênero poético tem com o riso nas estratégias irônicas ou humorísticas que, na perspectiva de Plaza, cumpririam a função específica de dificultar a apreensão da mensagem moral veiculada pelo satirista; Rosen, ainda que não desautorize a tese de Plaza, propõe que a sátira latina – e quaisquer outros gêneros satíricos – inerentemente procura suscitar o riso pela poetização, em formas cômicas, da zombaria e do abuso interpessoais⁶⁶. Comentando as dificuldades que antropólogos encontraram, ao longo da história, para discutir o risível, seus reflexos e efeitos, Rosen afirma que tais dificuldades se agravam sobremaneira quando "o senso de risível de uma cultura torna-se estetizado ou ritualizado, de modo a tornar-se uma atividade

⁶⁵ It is easy enough, perhaps, to see that when Hipponax ridicules his bête-noire, Bupalus, in the sixth century BCE, or, centuries later, when Juvenal satirizes the crass host Virro, each is seeking a laugh from his audience at the expanse of a target. But precisely because such satiric gestures are so often directed against specific, historically attested, individuals, it can be rather difficult to think of them independently of an author's putative temperament or the circumstances surrounding the composition of a given poem. The fact, moreover, that the aggressive posture underlying personal attack will often appear to an audience as socially problematic, and that the poet will often deploy potentially transgressive tactics such as obscenity or lurid innuendo, further complicates the attempt to understand poetic mockery as a broad literary phenomenon. Such poets, after all, will always strive to leave the impression, however disingenuously or ironically, that they are driven to transgress social norms by the depth of indignation they feel against their targets; and indignation will always *seem*, at any rate, to be rooted in the highly contingent and personalized historical moment.

⁶⁶ Por essa razão, embora entenda a sátira latina e o iambo grego como gêneros poéticos autônomos e distintos entre si, Rosen não está interessado tanto em discutir este ou aquele gênero poético quanto na abordagem do próprio fenômeno transgenérico da sátira (em sentido amplo), isto é, no fato de que o intuito de provocar o riso pela poetização do abuso interpessoal seja um elemento unificador de diversas manifestações poéticas circunscritas ao que poderíamos chamar gêneros de maledicência.

mimética distinta em seu próprio direito – quando o riso é representado, em vez de vivido" (ROSEN, 2007: 15)⁶⁷. Indo além, o autor afirma ainda que

Quando o risível é representado em *formas* cômicas, quer em performance, quer em literatura, sua produção e recepção são mediadas por um novo conjunto de regras que com frequência opera independentemente das formas com que o humor é regulado entre indivíduos na vida real (ROSEN, 2007: 15, grifos do autor)⁶⁸.

Pensar na sátira latina, integrante desse grupo de gêneros compostos a partir do abuso pessoal, como produto desse processo de estetização do risível, bem como dos padrões sociais de ofensa, é profícuo para que se reflita sobre a relação entre o gênero e o humor. Tal entendimento da sátira estaria na base da apreciação que um poeta satírico pode receber precisamente por sua acerbidade, enquanto ofereceria boa linha de argumentação para que se estabeleçam as diferenças entre a valoração do riso em âmbito poético e oratório.

Finalmente, é preciso que se ressalte outra tensão, originária diretamente do entendimento acima discutido sobre os procedimentos satíricos de abuso interpessoal: aquela que se manifesta na aparente contradição que existe na empresa do ataque pessoal, levada a cabo com frequente quebra de padrões sociais e decoro de dicção além de assegurada espontaneidade, motivada por uma indignação genuína – numa estrutura que, em si mesma, sublinha a impossibilidade de se levar a sério esse mesmo ataque (ROSEN, 2007: 15-16). Isso porque, segundo a compreensão veiculada pelo autor acerca do fenômeno poético, a poesia se constitui num tipo de "linguagem marcada", mais diretamente dissociável da realidade concreta que a prosa. Enquanto é fato que tanto a prosa quanto a poesia podem servir à criação ficcional, não há na prosa, sustenta o autor, um recurso puramente formal que, em si mesmo, opere a distinção entre ficção e realidade, ao passo que a poesia, por suas formas marcadas – a economia da linguagem manifesta em uma forma poética determinada, a organização rítmica do conteúdo etc. – "[...] instantaneamente problematiza qualquer relação que ela possa aparentar ter com a realidade" (ROSEN, 2007: 23)⁶⁹. Dessa forma, prossegue Rosen, não seria demais questionar o método do poeta satírico, apontando-lhe a incongruência manifesta em dirigir um ataque dito sério a um indivíduo em estrutura poética, uma

⁶⁷ [...] when a culture's sense of laughable becomes aestheticized or ritualized so as to become a distinct mimetic activity in its own right – when laughter is represented rather than lived.

⁶⁸ When the laughable is represented in comic *forms*, whether in performance or literature, its production and reception are mediated by a new set of rules that frequently operate independently of the ways in which humor is regulated among individuals in real life.

⁶⁹ [...] instantly problematize any relationship it may appear to have with reality.

estrutura que, em última instância, pela mediação por que passa de regras distintas daquelas que regem a fala quotidiana, tenderia a distrair a audiência do conteúdo agressivo da enunciação. Ao que o satirista responderia, propõe o autor, que assim procede porque seu objetivo é alcançar um efeito estético e intelectual que supere – ou ao menos rivalize com - as assertivas da veracidade biográfica da agressão verbal (ROSEN, 2007: 23).

Tendo já, acreditamos, vislumbrado o espírito da abordagem de Rosen ao que o autor vê como o fenômeno poético da sátira, encerraremos as considerações sobre a sátira, neste capítulo, fazendo referência a uma afirmação do autor, em muito apta a descrever a relação entre a poesia juvenaliana e sua recepção, e afinada com a maneira como Plaza lê a obra do poeta. O autor, ao sublinhar os conflitos do que, em última instância, remontam àquelas tensões descritas por Kernan⁷⁰, defende que:

> Estas ambiguidades têm duas consequências paralelas, mas antitéticas: primeiro, elas tornam virtualmente impossível decidir onde realmente reside o "significado" da poesia satírica. Segundo, elas encorajam audiências a acreditar que o significado da sátira é de fato direto e não ambíguo. Na verdade, quanto mais um satirista pode alcançar ambas simultaneamente, mais sucesso ele obteve, pois, ao enganar o segundo grupo (aqueles que tomam literalmente as afirmações do satirista), ele assegurou para si um tipo de carte blanche para continuar com seu verdadeiro projeto de ponêria [maledicência, vilania.] satírica - isto é, suas incursões em dicção escandalosa, autorrepresentação comprometida e outros gestos cômicos semelhantes. Pois agora ele pode satisfazer uma audiência de "incluídos" aqueles que [...] entendem a sátira como um espaço fictício fechado e que apreciam as suas ironias cômicas, ao invés de problematizá-las. Ao mesmo tempo, no entanto, ele pode amenizar os efeitos potencialmente danosos de sua ponêria poética aos olhos daqueles inclinados a tomar a sátira literalmente, cultivando uma fachada de elevado propósito moral. (ROSEN, $2007:218)^{71}$.

Estas considerações de Rosen encerram o caminho aqui traçado das diferentes abordagens que deram corpo aos juízos críticos enunciados, quer sobre a sátira como gênero poético, quer especificamente sobre a obra de Juvenal. Dialogando

⁷⁰ Rosen fala nas afirmações de legitimidade e nas implicações didático-morais dos ataques feitos pelo

satirista, em profundo contraste com as estratégias cômicas espalhadas ao longo dos poemas.

71 Such ambiguities have two parallel, but antithetical, consequences: First, they make it virtually impossible to decide where the "meaning" of the satirical poetry actually resides. Second, they encourage audiences to believe that the meaning of satire is in fact straightforward and unambiguous. Indeed, the more a satirist can achieve the two simultaneously, the more successful he has been, for in deceiving the second group (those who take a satirist's claims at face value), he has secured for himself a kind of carte blanche to proceed with his true project of satiric ponêria - that is, his forays into scandallous diction, compromised self-representation, and other similarly comedic gestures. For now he can gratify an audience of "insiders", those who [...] understand satire as a closed, fictive space, and who revel in, rather then problematize, its comic ironies. At the same time, however, he can mitigate the potentially "damaging" effects of his poetic ponêria in the eyes of those inclined to take satire at face value by cultivating a façade of high moral purpose.

principalmente, entre os trabalhos a que nos referimos, neste capítulo, com aqueles que sublinham as tensões observáveis na obra de Juvenal como um fundamento da sátira enquanto gênero poético, é que pretenderemos abordar um *corpus* selecionado das *Sátiras* juvenalianas, isolando e discutindo passagens ilustrativas do emprego de recursos risíveis nos poemas. Antes disso, porém, empreenderemos, no próximo capítulo desta dissertação, uma discussão que explicitará, na perspectiva de textos antigos e modernos, outros dos pressupostos dos quais partimos para abordar a questão do risível na sátira, de forma geral, e, em particular, em Juvenal.

2. O RISO NA SÁTIRA LATINA: PREMISSAS DA DISCUSSÃO À LUZ DE ANTIGOS E MODERNOS

Em "Anatomia da sátira" (HANSEN, 2011), João Adolfo Hansen, ao empreender uma leitura descritiva da sátira, retoma as possíveis origens deste gênero poético, conforme Quintiliano (*Inst.*, XI, 93), originalmente romano. Entre as hipóteses listadas por Hansen, consta, primeiramente, a apresentação de espetáculos durante uma peste ocorrida em Roma nos anos de 365-364 a.C, nos quais atores etruscos se apresentaram "dançando ao som de flautas, sem texto ou gestos decorados" (HANSEN, 2011: 147) e das quais Tito Lívio dá testemunho (*Liv.* VII, 2). Segundo Lívio, essas apresentações passaram a ser imitadas pela juventude romana, tendo chegado a impulsionar representações de atores profissionais

qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant.

que não lançavam ao léu alternadamente, como antes, versos rudes e improvisados semelhantes ao fescenino, mas apresentavam sátiras repletas de metros/cadências [*impletas modis saturas*] já transcritas para o acompanhamento da flauta, bem como para o canto e a dança convenientes (*Liv.* VII, 2).

Tais apresentações, segundo Tito Lívio, foram a origem de uma *satura dramatica*, cuja existência se deveu ao empréstimo, feito por Lívio Andronico, de elementos típicos dessas representações para a composição do argumento de uma peça teatral (*Liv.* VII, 2). Seguindo em seu levantamento das hipóteses de origem da sátira, Hansen menciona estudiosos alemães que propuseram a ligação entre *satura* e o etrusco *satr*, *satir*, que, significando "falar" ou "pregar", relacionar-se-ia à presença dos diálogos que, na adaptação de Andronico, teriam sido incorporados à música e à dança na representação. Outra hipótese, ainda, mantendo a origem da palavra *satura* no etrusco, propõe que "*sa* signifique 'quatro' e *ura*, 'conjunto', de modo que *satura* seria o nome do conjunto de quatro ou do quarteto da comédia – o apaixonado, o servo, a prostituta e o parasita –, que passariam a constituir os caracteres fixos da *satura dramatica*." (HANSEN, 2011: 148).

Ao longo da história dos estudos sobre o gênero poético, houve também quem relacionasse o nome *satura* ao grego *sátyros*, propondo a analogia entre características do sátiro – criatura meio homem, meio bode, afeita à enunciação de argumentos ridículos e obscenos – com traços distintivos do próprio gênero poético, como a mistura

estilística e a obscenidade. Por fim, o autor faz referência ao que possivelmente seja a mais aceita das interpretações sobre a origem do gênero, entre a crítica moderna⁷²: aquela que associa o nome *satura* à *lanx satura*, "nome de um prato cheio dos grãos e vegetais dos cultos agrários de Ceres" (HANSEN, 2011: 148).

O ponto de toque entre todas as possibilidades relacionadas por Hansen é precisamente o aspecto de mistura e variação, que parece se encontrar na origem da sátira como gênero poético. A leitura de poemas do gênero confirma, em certa medida, a importância dessa variação na construção da sátira: não raramente, o poeta satírico trata, num mesmo poema, de diversos assuntos – comumente sem transições muito bem demarcadas –, sendo também recorrentes variações de tom, quer num só poema, quer entre poemas diferentes de um mesmo satirista⁷³.

Mas, se já na obra de um só satirista podem-se perceber exemplos da relativa ausência de rigidez temático-estilística da sátira, um olhar à história da produção poética no gênero é certamente mais decisivo para que se assuma – como de fato parte dos estudiosos do gênero faz – a variação como elemento unificador por excelência da sátira. Kirk Freudenburg (2001), na introdução de *Satires of Rome*, reflete sobre tal

_

⁷² Cf., por exemplo, Freudenburg (2001:1) e Citroni (2010:335-6), ambos assinalando a preponderância, nos estudos mais recentes sobre o gênero, desta possibilidade de sua origem, precisamente pelo caráter de mistura que ela conota, e que parece apto a simbolizar a marcada não canonicidade do gênero poético, seu constituir-se como quase anti-gênero. Sobre a questão, acresce Citroni que: "Se se considera que a partir de 150 a.C., mais ou menos, são bem atestadas as expressões adverbiais in saturam e per saturam para indicar provimentos jurídicos cumulativos cuja legitimidade é posta vigorosamente em discussão (serão proibidos em 98 a.C.) e que em Lucílio, 48, M., per saturam significa 'com procedimento irregular', está claro que já em idade precedente (e portanto certamente já quando Ênio escolheu o título satura para sua coletânea) satura devia ser usado correntemente como substantivo abstrato para indicar 'mistura' com conotação negativa de 'mixórdia', 'confusão'. Portanto satura devia ser termo expressivo, de sabor popular, que sugeria uma ideia de mistura confusa e remetia a uma dimensão da simplicidade rústica que, proposta como título de uma obra poética, devia significar a abertura de um espaço acanônico, irregular, justamente miscelâneo, voltado para aspectos quotidianos, comuns, da experiência." Deve-se notar, contudo, que, embora ambos os autores reportem o favorecimento da crítica moderna a tal hipótese de explicação da nomeação da sátira, Citroni parece alinhar-se aos críticos que a aceitam como aquela mais apta a explicar essa nomeação, enquanto constitui-se a razão mesma do estudo de Freudenburg, como se verá mais adiante, questionar as premissas aceitas quando se adota a metáfora da lanx satura como símbolo por excelência do gênero poético.

Tais variações não deixam de merecer atenção da crítica. Assim, por exemplo, Powell (1993) analisa o trânsito frequente de Juvenal por um registro estilístico elevado, a fim de demarcar os fins satíricos com os quais o poeta apreende não apenas certas temáticas, como também elementos vocabulares dos gêneros épico e trágico. Em relação às mudanças de tom ou procedimentos composicionais percebidas ao longo da obra de um satirista, já nos referimos, algo mais detidamente, no capítulo anterior, a estudos que se ocuparam desta questão em Juvenal, quer em abordagens biografizantes, quer com foco mais direto em questões poéticas e genéricas. Tanto essa apreensão de diferentes registros estilísticos, quanto a adoção, nos poemas finais da obra do poeta, de técnicas contrastantes com a enunciação dos primeiros poemas mostram a plasticidade inerente ao gênero poético, que parece não apenas se formar pelo aproveitamento de elementos que lhe são alheios como também dar margem ao poeta satirista para se repropor, ao longo de sua obra.

questão, ressaltando o problema, sempre presente a partir de Lucílio, da expectativa da audiência quando confrontada com a poesia de um novo satirista. Isso porque, conforme discute, cada poeta que se dedica à composição da sátira, não obstante reconhecer sua filiação a Lucílio, leva a cabo um projeto poético em muito distinto daquele que consolidou a sátira como gênero e deu-lhe lugar no gosto da audiência romana.

Para Freudenburg (2001: 4), a fim de que se compreenda melhor a essência do texto satírico, parecer ser primordial que se tenha em mente um fator de suma importância para a construção da cultura e da identidade romanas: a íntima relação existente entre *status* social e exercício livre da palavra. Florence Dupont lembra-nos, a propósito de tal questão, que, "durante a República romana, a *oratio*, ou discurso público, constitui um meio pelo qual o cidadão ideal encena e confirma seu *status* ou *dignitas* no interior da hierarquia sócio-política do estado⁷⁴" (DUPONT, 1997: 44). Para o homem nobre romano, prossegue a autora, "a oportunidade de usar a linguagem dessa forma e, assim, ganhar acesso a honras elevadas é a essência da *libertas*⁷⁵" (DUPONT, 1997: 44).

É sem perder de vista o significado social e cultural da *libertas* em Roma que Freudenburg empreende seu estudo sobre a sátira latina. Em consonância com a definição dada por Dupont, Freudenburg (2001: 4) aponta o fato de que, no mundo romano, a palavra *libertas* denota dois significados que, se aparentemente distintos para o olhar moderno, para o homem romano eram indissociáveis: a liberdade individual, por um lado e, por outro, dela corolário, a liberdade de discurso, a franqueza, o falar sem amarras.

Dessa forma, assim como outros estudiosos, Freudenburg reconhece as mudanças de foco e tom ocorridas no *corpus* de poemas que nos foi legado sob o rótulo de sátira hexamétrica latina; no entanto, para o autor, tais mudanças não podem ser atribuídas à ausência de unidade entendida como o traço definidor de um programa do gênero poético. Tampouco podem ser explicadas como simples ajustes genéricos feitos pelos poetas em acordo com suas próprias idiossincrasias, com sua biografía ou sua psicologia. Conforme Freudenburg, a sátira como Lucílio a escreveu tem seu fundamento na noção de *libertas* e é diretamente marcada pela sociedade em que está

⁷⁴ "During the Roman Republic, *oratio*, or public discourse, constitutes the means by which the ideal citizen enacts and confirms his status or *dignitas* within the socio-political hierarchy of the state."

⁷⁵ "(...) the opportunity to use the language in such a manner and thereby gain access to high honors is the essence of *libertas*."

inscrita, constituindo-se como manifestação poética da voz de um cidadão nobre que não apenas é partícipe de uma identidade romana republicana, como também influencia e simboliza sua própria construção. Deslocando-os, portanto, do campo restritamente retórico-poético, a fim de explicitar sua relevância cultural e política, o autor entende as aproximações e os afastamentos em relação ao projeto poético luciliano como resultados da consciência, por parte dos satiristas posteriores, de que, ainda que componham poesia filiada à tradição estabelecida por Lucílio, não vivem as condições necessárias para que soem como o satirista republicano – na medida em que não gozam da *libertas* luciliana –, e é da exploração desse fato que devem compor sua poesia (FREUDENBURG, 2001: 3-4).

Questionável como possa ser, por situar o fundamento da sátira de Lucílio no pertencimento a uma identidade romana associada ao período republicano, e, com base nessa questão identitária, discutir as diferenças entre a poesia dos satiristas latinos, a abordagem de Freudenburg sublinha o que aqui nos interessa de perto: o fato de que cada satirista, ao mesmo tempo em que se insere na tradição consolidada por Lucílio, reinventa a sátira, fazendo uma leitura própria do gênero, bem como de seu poeta fundador. O ponto central de nosso interesse nas constantes reinvenções do gênero poético se trata da relação que a sátira, como gênero aristotelicamente baixo, tem com o cômico⁷⁶ – como já vimos, em maior ou menor grau, nas abordagens críticas referidas no capítulo anterior –, bem como daquilo que os textos dos satiristas posteriores revelam sobre essa relação, quer por si mesmos, quer pela forma como respondem a Lucílio.

É importante que retomemos, aqui, uma das questões capitais de que trata Freudenburg em seu estudo da sátira: o fato de se dever à poesia de Lucílio a formação do horizonte de expectativas da audiência em relação à sátira, expectativas que, segundo o autor, cada satirista posterior ao consolidador do gênero frustra à sua maneira. Na frustração consciente dessa expectativa, sustenta Freudenburg, consiste a questão luciliana de cada satirista, isto é, a tensão existente entre a necessária filiação ao poeta paradigma do sucesso da sátira latina e o afastamento em relação ao projeto poético de

⁷⁶ Relação que Hansen (2011) resgatou, como veremos, distinguindo duas subdivisões do cômico aristotélico, ridículo e horroroso, e propondo que deste deva se ocupar a sátira. Aqui, no entanto, não pretendendo deslocar da sátira – principalmente daquela escrita por nosso poeta de interesse – o conteúdo que a relaciona com a esfera do cômico horroroso, visaremos à discussão de que procedimentos há na sátira juvenaliana capazes de produzir um riso que não seja necessariamente aquele doloroso riso invectivo de que nos fala Oliva Neto (2003: 94-97).

Lucílio⁷⁷. É nesse sentido que o autor afirma que "todo escritor de sátira após Lucílio trava uma luta em que está perdendo contra ele e, ao tentar lutá-la, representa a ação de sua derrota" (Freudenburg, 2001: 3)⁷⁸.

É de suma importância para nós essa luta travada entre os satiristas póslucilianos e o poeta fundador do gênero, no que tange à construção que cada poeta faz de seu modelo/adversário. Nesse sentido, nos serão extremamente interessantes os poemas em que Horácio tematiza explicitamente sua luta (principalmente as sátiras I. 4 e I. 10), assim como a programática sátira 1 de Juvenal. Nesses textos, os poetas, ao se referirem a Lucílio – quer visando à aproximação, quer ao afastamento em relação ao satirista – nos transmitem, ainda que de forma interessada, isto é, adequada a seu próprio projeto poético, a leitura que fazem da poesia luciliana, uma leitura em provável diálogo com as formas como a audiência recebia a sátira de Lucílio.

Assim, ao lermos esses textos e entrarmos em contato com a maneira a partir da qual cada satirista entendeu (ou convenientemente representou) a sátira de Lucílio, é interessante que nos perguntemos sobre que elementos essas leituras de Lucílio deixam transparecer como constituintes da sátira enquanto gênero poético. De forma mais específica, cabe que nos questionemos sobre a pertinência ou não do riso como um desses elementos. Teria ele lugar de destaque como um dos traços definidores do gênero poético?

Para iniciar tal discussão, é necessário que, como o fez Hansen, voltemos a Aristóteles, a fim de assinalar a relação da poesia satírica com o cômico, à qual usualmente parece não ser atribuída a devida importância. O tratadista, na *Poética* (1447 a), define a poesia como uma arte essencialmente imitativa e, nos seguintes termos, diferencia os tipos de poesia quanto ao critério do objeto que imitam:

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de baixa ou elevada índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a

⁷⁷ A propósito da necessidade dos satiristas de responder a Lucílio, ou de a ele filiar-se como forma de legitimação da poesia e de afirmação do pertencimento genérico, Freudenburg (2001:3) compara a posição do satirista pós-luciliano àquela ocupada por um poeta épico pós-virgiliano. Pois, nas palavras do autor, "Virgílio, nós sabemos, não está simplesmente 'lá atrás' para esses poetas [Ovídio, Estácio e Lucano], sendo incidentalmente referido por eles, de tempos em tempos. Ele é uma pressão sempre presente posta sobre eles e sempre situada no coração do 'modo como' eles significam. Assim também é Lucílio na esfera da sátira." (Virgil, we know, is not just "back there" for these poets, and incidentally "referred to" by them from time to time. He is an ever-present pressure put on them, and always at the heart of "how" they mean. So, too Lucilius, in the sphere of satire.)

⁷⁸ "(...) every writer of satire after Lucilius fights a losing battle against him, and by trying to fight it, they perform the activity of their losing it.".

carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores (...) (Arist. *Poética*, 1448 a, trad. Eudoro de Sousa).

Daí deriva a diferenciação entre tragédia e epopeia, por um lado, e comédia e poesia iâmbica, por outro, estas como gêneros cujo objeto de imitação são indivíduos de baixa índole, isto é, associados à representação do vício, ao passo que às primeiras cabe imitar os indivíduos de índole elevada, associados à virtude. A principal contribuição do texto de Hansen para os propósitos deste estudo é a aproximação feita pelo autor entre a sátira e os gêneros poéticos que, aristotelicamente, lidam com a matéria cômica⁷⁹. Isso porque, ainda que Aristóteles não contasse um gênero equivalente à sátira em sua descrição dos diferentes tipos de poesia, o critério da matéria de imitação avizinha sátira, comédia e iambo, uma vez que cada um desses gêneros, ainda que por modos distintos, imitam matéria semelhante, isto é, lidam com a imitação de homens de índole e caracteres inferiores.

A associação, via Aristóteles, da sátira com o cômico, entretanto, não basta em si mesma para que se afirme a importância do riso como um dos elementos definidores da sátira. Isso porque, pela descrição do cômico aristotélico, fica patente, por um lado, que nem toda matéria baixa (portanto nem todo cômico) é risível, e, por outro, que existem tipos distintos de riso. Tais afirmações se podem auferir, por exemplo, do excerto a seguir, em que Aristóteles define a comédia no interior dos gêneros que lidam com matéria de baixa índole:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor (Arist. *Poética*, 1449 a, trad. Eudoro de Sousa)

A ideia de que nem todo o cômico é risível subjaz à separação do ridículo como uma das partes do torpe, parte que constitui, segundo Aristóteles, o escopo da comédia. No entanto, a ausência de dor que caracteriza o ridículo parece não se relacionar à torpeza em si, mas à maneira como a torpeza é representada. Hansen lança luz sobre

_

⁷⁹ Se, para Aristóteles, a poesia é essencialmente imitação (Arist. *Poética*, 1447 a), três serão os critérios a distinguir os diferentes tipos de poesia: os meios por que imitam, os objetos que imitam, bem como a maneira como os imitam. Aristotelicamente, a classificação de um gênero como pertencente à esfera do cômico se dá pelo segundo desses critérios, isto é, os objetos da imitação. Serão cômicos, portanto, aqueles gêneros que se componham a partir da imitação das deformidades do ânimo, as quais podem ser simplesmente risíveis, ou mesmo causar sentimentos mais fortes como o horror e a repulsa.

essa questão, quando, ao retomar Aristóteles, diferencia a torpeza ridícula da horrorosa, isto é, as deformidades das quais devem se ocupar, respectivamente, comédia e iambo – bem como a sátira, para Hansen, associada a este. Nas palavras do autor,

se a deformidade é feia e, portanto, matéria do cômico, é preciso lembrar que aristotelicamente nem todo cômico é ridículo. É que, situando-se a virtude como meio-termo unitário de dois extremos vicioso, como se lê na *Ética a Nicômaco*, só é ridículo o extremo vicioso mais baixo e vergonhoso que o outro (HANSEN, 2011: 151).

Indo além, Hansen exemplifica tal diferenciação ao relacionar certas virtudes, alocando o escopo da comédia e da sátira em seus extremos: supondo, por exemplo, a Honra como esse meio-termo unitário, o autor põe em seus extremos, de um lado a Ambição e a Tirania e, de outro, a Escravidão e a Subserviência, argumentando serem estas matéria de comédia, portanto ridículas, por associarem-se ao lado mais fraco do ânimo, ao passo que as primeiras, ao contrário, ainda que sejam vícios, são vícios cujo exercício demanda a força do ânimo, sendo horrorosos, não ridículos. O próprio autor, no entanto, relativiza a eficácia dessa distinção para fins de uma definição estável do ridículo, ao sustentar que, segundo Aristóteles, o ridículo parece ser indefinível, pois, ainda que seja, por definição, uma torpeza inofensiva e sem dor, é possível que se ria também de coisas dolorosas e que causam horror (HANSEN, 2011: 152)⁸⁰.

A partir desse caráter algo indefinível do ridículo, parece-nos válido questionar a medida em que o riso, na perspectiva aristotélica adotada por Hansen, se excluiria da sátira — ou, melhor, de certa sátira, como a de Juvenal, por exemplo — devido a constituir-se tal poesia pela censura dolorosa e punitiva de comportamentos viciosos, o que aproximaria seu efeito mais do horror que do riso. Antes disso, porém, é necessário referirmo-nos ao ponto culminante da relativização feita por Hansen da definição estável do ridículo como torpeza anódina, o que parece situar a dor, como já dissemos, não na deformidade em si, mas na maneira como se a representa. Ao aprofundar sua discussão acerca dos escopos distintos de comédia e sátira, ambos gêneros cômicos, Hansen, nos seguintes termos, atribui à imitação mesma a definição do torpe como ridículo ou horroroso:

⁸⁰ O trabalho de Rosen (2007: 15), a que nos referimos no primeiro capítulo desta dissertação, parece oferecer uma alternativa fundamental de compreensão desse caráter indefinível do ridículo, ao propor, como vimos, que o risível, quando passa pelo crivo da estetização, está sujeito a regras distintas daquelas que regem o seu funcionamento – mesmo em sua dimensão ética – na esfera pragmática e cotidiana de determinada coletividade.

se há duas categorias de deformidade, ridícula e horrorosa, e se o ridículo consiste na feiura física e moral caracterizada pela fraqueza do ânimo, não no oposto, caracterizado pela força e pelo horror, é também a situação da comunicação da fala cômica que lhe regula o sentido como ridículo ou horror: uma desonestidade censurada em Messalina é uma brincadeira irônica, evidentemente; a mesma desonestidade censurada em Lucrécia será maledicência agressiva. Por outro lado, um tema que é ridículo pela matéria pode tornar-se satírico pela maneira: se o cômico é produzido para atacar a reputação de outrem, não se pode evidentemente falar de deformidade sem dor, apenas ridícula. O inverso também é válido: a matéria satírica pode ser transformada em apenas ridículo, se o jogo verbal não é mais feito para agredir, mas para brincar ou ironizar com certa amabilidade (HANSEN, 2011: 153).

Ao conjunto dessas considerações sobre o cômico, oriundas do empreendimento descritivo de Aristóteles e dos comentários a ele feitos por Hansen, é interessante que somemos outras que o mundo antigo nos legou sobre o riso nas obras de Cícero (*De orat.* II, 216-291) e Quintiliano (*Inst.* VI, 3). Este, retomando aquele, indica o lugar do riso nos seguintes termos:

Habet enim, ut Cicero dicit, sedem in deformitate aliqua et turpitudine; quae cum in aliis demonstrantur, urbanitas, cum in ipsos dicentis reccidunt, stultitia vocatur.

O riso possui seu lugar, como diz Cícero, em alguma torpeza ou imperfeição, chamadas de urbanidade quando apontadas nos outros e estultice quando recaem sobre os mesmos que estão falando (Quint. *Inst.* VI. 3, 8)⁸¹.

Tal afirmação parece útil para que consideremos a pertinência, ou não, do riso na sátira, mesmo que a desloquemos de um contexto bastante específico, quando a utilizamos para refletir sobre o riso fora do âmbito da prescrição oratória⁸². Isso porque se encontra na base do gênero poético, como Lucílio o consolidou, o apontar judiciosamente a torpeza alheia (CITRONI, 2010:345).

Cícero e Quintiliano, entretanto, são concordes também em prescrever os limites dentro dos quais o bom orador deve se utilizar do riso, tanto no que diz respeito à frequência com que lança mão de tal recurso, quanto no que tange às situações que ridiculariza. Assim, dirá Cícero:

Haec igitur adhibenda est primum in iocando moderatio.Itaque ea facillime luduntur, quae neque odio magno neque misericordia maxima digna sunt. Quam ob rem materies omnis ridiculorum est in eis vitiis, quae sunt in vita

⁸² Ainda que teóricos, em certa medida, é preciso que se tenha em mente que os textos de Cícero e Quintiliano a respeito do riso são, antes de mais, pragmáticos em seu propósito final, uma vez que o esforço de descrever e sistematizar o riso está, em ambos os casos, diretamente vinculado à prescrição de seu uso devido como um dos artificios disponíveis ao bom orador na condução de sua causa.

⁸¹ Os textos originais de Cícero e Quintiliano, bem como suas traduções, foram consultados em Marques Júnior (2008).

hominum neque carorum neque calamitosorum neque eorum, qui ob facinus ad supplicium rapiendi videntur; eaque belle agitata ridentur.

Por conseguinte, essa moderação deve ser a primeira coisa aplicada ao gracejar. Assim, muito facilmente são ridicularizadas aquelas coisas que não são dignas nem de grande ódio nem de grande misericórdia. É por essa razão que toda a matéria do riso está naqueles vícios que se encontram na vida das pessoas que não são queridas nem desafortunadas e daquelas que⁸³, por causa de seus crimes, parecem merecer sofrer. Esses vícios, explorados com graça, são risíveis (Cic. De Orat. II, 238, grifo nosso).

E Quintiliano:

Oratorem praterea ut dicere urbane volo, ita videri adfectare id plane nolo. Quapropter ne dicet quidem salse quotiens poterit, et dictum potius aliquando perdet quam minuet auctoritarem.

Por outro lado, assim como desejo que o orador fale com urbanidade, também não quero que ele pareça, em todas as ocasiões, querer demonstrar isso explicitamente. Por isso é que ele não deve falar picantemente todas as vezes que puder e preferirá por vezes perder algum dito picante a diminuir sua autoridade (Quint. Inst. VI. 3, 30).

Ao lançar mão dessas considerações sobre o riso no âmbito específico da prescrição retórica, com o fim de pensar sua pertinência para a poesia satírica, não pretendemos igualar a persona do poeta satírico ao orador, como se o discurso de ambos fosse necessariamente construído em obediência aos mesmos preceitos. Cumpre observar, contudo, que a natureza do discurso do satirista como fala personalizada que avalia e censura comportamentos viciosos demanda que o poeta construa, no ato mesmo da enunciação, uma voz enunciadora semelhante àquela do orador, isto é, um êthos de homem virtuoso, de julgamento claro e confiável e, por isso, apto a censurar o vício.

Agui, há que se fazer menção novamente à contribuição de Alvin Kernan, adotada por Anderson para o estudo da sátira juvenaliana, sobre as tensões que estão na base da construção do satirista como máscara poética, ressaltando que todos os traços positivos da construção ambígua da voz enunciadora da sátira guardam semelhanças com características recomendadas ao caráter do próprio orador: afirmar sua simplicidade e honestidade, sustentar como verdadeiro o que diz, desprezar o vício, apresentar preocupações de ordem moral, bem como procurar sobriedade e

⁸³ Destaco tal trecho por perceber, ali, um desvio, na tradução, em relação ao que Cícero propõe no

original. A sequência das coordenações nem e e faz com que leiamos desta maneira a frase: "[...] toda a matéria do riso está naqueles vícios que se encontram na vida das pessoas que não são queridas nem desafortunadas e [na vida] daquelas que, por seus crimes, parecem merecer sofrer", quando, de fato, Cícero propõe justamente o contrário: que a matéria do ridículo esteja nos vícios encontráveis na vida dos que não são queridos nem desafortunados e dos que também não são aquelas pessoas que, por seus crimes, pareçam merecer sofrer, precisamente porque os vícios de tais pessoas seriam mais passíveis de suscitar sentimentos como o horror ou o ódio, não sendo, pois, risíveis.

racionalidade são todos preceitos que o orador não deve negligenciar. Dessa forma, interessa para a sátira precisamente a tensão originária da desobediência em relação a esses preceitos cuja observância é essencial ao orador, sob pena de macular seu *êthos* de *vir bonus* e, consequentemente, de diminuir a autoridade de seu discurso. Pois o satirista, não obstante a construção de seu *êthos* de homem virtuoso, goza da licença do gênero poético⁸⁴ para não se refrear no que diz respeito ao uso da urbanidade – como definida por Quintiliano, ao retomar Cícero, no parágrafo acima mencionado –, isto é, no apontar nos outros alguma torpeza ou imperfeição. Feitas estas breves considerações, que nos servirão de base para discutir a pertinência do riso na sátira, passaremos, em seguida, a analisar o que os próprios textos poéticos representantes do gênero têm a nos dizer sobre o tema em questão.

2.1 O riso na sátira a partir de trechos de Horácio, I. 4 e I. 10

É importante, para nossa abordagem de manifestações concretas da sátira como gênero poético autônomo, que voltemos à exploração daquela ideia de Freudenburg, segundo a qual Lucílio, o definidor das bases da sátira latina, é uma força sempre presente no cultivo do gênero pelos satiristas que o sucedem, à qual eles devem se reportar e com a qual devem rivalizar. Nesse sentido, tomemos a sátira I. 4 de Horácio, em cujos versos iniciais já se vê uma leitura, não pouco tendenciosa, do poeta em relação à obra de Lucílio:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,

⁸⁴ Goza, em última instância, da licença do discurso poético como expoente de um ato mimético manifesto em estruturas linguísticas marcadas e mais diretamente isoláveis da realidade empírica, como propôs Rosen. O autor, ao definir a terminologia de que se vale em seu estudo, assume que a poesia implica a ficcionalidade e sustenta que "Como uma forma de discurso marcado, a poesia difere da prosa em seu conjunto particular de artificios autoconscientes. A prosa emprega seus próprios artificios, é claro, e pode obviamente ser usada também para a ficção, mas na medida em que a poesia se distancia formalmente da fala cotidiana – a fala que associamos às nossas realidades vividas – ela cria um mundo ontologicamente distinto daquele da prosa. Enquanto a prosa pode ou não ser ficcional, mecanismos puramente formais, por si, raramente permitem-nos distinguir entre os dois; com a poesia, por outro lado, suas formas marcadas de discurso instantaneamente problematizam qualquer relação que ela possa parecer ter com a realidade" (2007: 22-23). (As a form of marked speech, poetry differs from prose in its particular set of self-counscious artifices. Prose employs its own atrifices, of course, and may obviously be used also for fiction, but insofar as poetry formally distances itself from everyday speech – the speech we associate with our lived realities – it creates an ontologically distinc world from that of prose. While prose may or may not be ficcional, purely formal devices alone rarely allow us distinguish between the two; with poetry, on the other hand, its marked forms of speech instantly problematize any relationship it may appear to have with reality.)

siquis erat dignus describi, quod malus ac fur, quod moechus foret aut sicarius aut alioqui famosus, multa cum libertate notabant.

5 hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus, mutatis tantum pedibus numerisque, facetus, emunctae naris, durus conponere versus.

Os poetas Êupolis e Crátino e Aristófanes e outros, homens dos quais é a comédia antiga, se alguém era digno de ser descrito, por ser mau e ladrão, adúltero ou degolador, ou por qualquer outra razão famigerado, com muita liberdade o assinalavam.

5 Daí depende, inteiro, Lucílio, tendo-os seguido, mudados apenas os pés e as cadências, faceto e sagaz, mas um compositor de versos duros. (Hor. *Sat.* I. 4, 1-8)

Aqui nos importa, em primeiro lugar, a associação feita por Horácio entre a poesia de Lucílio e aquela composta pelos comediógrafos gregos antigos. Ao propor que toda a poesia luciliana é mera transposição métrica da comédia grega arcaica, Horácio associa os dois gêneros poéticos inicialmente pela liberdade com que, em ambos, se denuncia o vício. Tal aproximação, em razão de esses gêneros, ambos aristotelicamente baixos, tratarem de matéria semelhante, leva-nos a aventar a possibilidade de que também pudessem visar à produção de efeitos afins na audiência. Em última instância, a associação tão direta da sátira à comédia põe a primeira quase em pé de igualdade com a poesia descrita por Aristóteles como ocupada do ridículo. Este, entretanto, como já vimos, para Aristóteles, se trata da deformidade sem dor, de modo que a razão por que Horácio faz Lucílio depender dos comediógrafos — o apontar com liberdade vícios horrorosos em vez de simplesmente ridículos — retira tanto da sátira quanto da comédia grega arcaica a produção do riso que o estagirita descreve como efeito da comédia.

Freudenburg (2001: 17-8) destaca a importância dessa aproximação feita por Horácio entre a comédia grega arcaica e a sátira luciliana, sublinhando o conveniente manejo feito pelo poeta, tanto da história literária grega, quanto da, mais recente, recepção da poesia de Lucílio. Com base nessas ideias de Freudenburg, é importante notarmos que Horácio, ao sustentar que o satirista republicano deveu toda sua obra ao que já haviam feito os comediógrafos gregos arcaicos, mudando apenas pés e cadências, por um lado retira da comédia algo que lhe é próprio – a presença do riso, substituído por uma rigorosa correção dos costumes – e, por outro, pode representar também a sátira como gênero em cujos procedimentos composicionais, além da censura agressiva, conte também o suscitar o riso. Outros pontos da sátira I. 4 nos interessarão mais de perto, auxiliando-nos na defesa desta hipótese.

Em primeiro lugar, ainda no que concerne à aproximação entre sátira e comédia, é relevante para nossa discussão o ponto em que Horácio, em razão da humildade de estilo e matéria própria do gênero, questiona o *status* da comédia como poesia:

idcirco quidam comoedia necne poema 45 esset, quaesivere, quod acer spiritus ac vis nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo differt sermoni, sermo merus. 'at pater ardens saevit, quod meretrice nepos insanus amica filius uxorem grandi cum dote recuset, 50 ebrius et, magnum quod dedecus, ambulet ante noctem cum facibus.' numquid Pomponius istis audiret leviora, pater si viveret? ergo non satis est puris versum perscribere verbis, quem si dissolvas, quivis stomachetur eodem 55 quo personatus pacto pater. his, ego quae nunc, olim quae scripsit Lucilius, eripias si tempora certa modosque, et quod prius ordine verbum est posterius facias praeponens ultima primis, non, ut si solvas 'postquam Discordia taetra 60 belli ferratos postis portasque refregit', invenias etiam disiecti membra poetae. hactenus haec: alias, iustum sit necne poema.

Por isso alguns perguntaram se a comédia seria ou não poema, pois lhe falta espírito e vigor em palavras e matéria. Dista da prosa só por metro certo, no mais é prosa. "Mas um pai se embravece, pois o filho louco recusa, em prol da meretriz amante, mulher de largo dote 50 e ébrio – grande vergonha – perambula de dia com tochas." Pompônio lá ouviria coisas mais leves se o pai lhe fosse vivo? Então não basta escrever versos com palavras claras, os quais, se descompostos, qualquer um grite igual ao pai na peça. 55 Se do que eu agora e outrora Lucílio escrevera retiras os tempos certos e a cadência, e pões no fim o que era o começo, antepondo os últimos termos aos primeiros, não, como se desordenares "depois que a atroz Discórdia da guerra grades férreas e portões rompeu", terás, mesmo em pedaços, os membros do poeta. E agora basta: noutra ocasião se veia se é ou não legítimo poema. (Hor. Sat. I. 4, 45-63)

Interessa-nos nesse trecho a ligeira perda de foco na linha de raciocínio do poeta ao longo de sua discussão supostamente crítica sobre a poeticidade da comédia: ao questioná-la pelo excesso de simplicidade de assunto e estilo pertinentes ao gênero, Horácio, após valer-se de um gracejo ao afirmar serem idênticas uma situação de peça cômica e uma da vida real – acusando, assim, de devasso e estúpido a Pompônio – põe também diante da sátira a dúvida sobre sua poeticidade. Ao fazê-lo, no entanto, o poeta, sem qualquer intermediação, passa da comédia para os versos que Lucílio e ele escrevem, como se o que escrevessem fosse, de fato, comédia, ou como se não apenas

Lucílio, mas também o próprio Horácio, dependesse inteiramente de comediógrafos, por depender o gênero sátira diretamente da comédia. É relevante, nesse sentido, o fato de ser exatamente o mesmo questionamento dirigido a comédia e sátira: "retirados de sua estrutura métrica, o que sobraria de poesia na comédia e nos escritos de ambos os satiristas?" Nos versos aqui citados a resposta é claramente "nada", ao contrário do vigor poético que as palavras componentes dos versos épicos possuiriam, de modo que a poeticidade desses versos estivesse assegurada, independentemente da obediência à métrica conveniente ao gênero. Questionando inicialmente a poeticidade da comédia, Horácio acaba por emprestar à sátira os elementos que, pertencentes à primeira – pouco espírito e vigor em estilo e assunto, pouca distância em relação à fala vulgar –, fundamentariam a dúvida inicial de que trata o poeta e, ao cabo, acaba por colocar em xeque também o *status* poético daquilo que não só Lucílio escreveu, mas o próprio Horácio escreve.

Significativamente, ao fim da passagem, o poeta encerra a discussão postergando a resposta à questão da (a)poeticidade de algo que não mais nomeia — da comédia? Daquilo que ele e Lucílio escrevem? O que os satiristas escrevem e a comédia são uma e a mesma coisa? Se, por um lado, a certeza de que o questionamento inicial se faz acerca da comédia pode assegurar que, ao fim do poema, o poeta suspenda a resposta sobre o *status* poético desse gênero, por outro lado a menção, sem qualquer elemento de transição, dos poemas que Horácio e Lucílio escrevem complica a transparência daquilo que se está questionando ao fim do trecho, principalmente se levarmos em consideração o fato de que a suspensão do questionamento sem a nomeação de um gênero específico aparece no verso imediatamente seguinte àqueles em que Horácio fala explicitamente dos méritos poéticos do que ele e Lucílio escrevem.

Outro ponto digno de atenção é a caracterização que o poeta faz de Lucílio pelo emprego do adjetivo *facetus* (*Sat.* I. 4, 7) e da expressão *emunctae naris* (*Sat.* I. 4, 8), cuja tradução literal se aproxima de "de nariz limpo", e cujo sentido designava o homem "com bom faro", isto é, de percepção aguda, inteligente. O uso de *facetus* tem também implicações importantes, uma vez que o adjetivo relaciona-se ao substantivo *facetia*, palavra que Cícero, como discute Marques Júnior (2008: 15), associa diretamente ao gracejo e emprega com fins de categorizar as diversas formas de gracejar, as quais reúne sob a denominação de *genera facetiarum* (traduzida por Marques Júnior como "gêneros de facécias"). Vale lembrar que Quintiliano, ao retomar as ideias de Cícero sobre o riso, emprega o substantivo *urbanitas* em sentido similar ao

da *facetia* ciceroniana. Dessa forma, o emprego do adjetivo *facetus* na caracterização do satirista republicano por Horácio, auxiliado ainda pela referida expressão *emunctae naris*, fala de um Lucílio que, a despeito de não suster sua liberdade na censura ao vício, é um homem dotado de humor inteligente e refinado⁸⁵.

Entre seus programáticos argumentos nesta sátira, Horácio pretende diferenciarse dos satiristas, afastando de si a imagem de um poeta a quem o público deve temer pelo risco de ser notado com a liberdade de que os satiristas gozam em seus poemas. Logo, não apenas Horácio se afasta de Lucílio no que diz respeito ao refinamento e à dedicação envolvidos no escrever poemas (como defende mais explicitamente na sátira final do livro I), mas também significativamente no uso da *libertas* a partir da qual Lucílio aponta o vício e graceja em excesso. Leia-se, nesse sentido, este trecho do poema I, 4:

saepe tribus lectis videas cenare quaternos,
e quibus unus amet quavis aspergere cunctos
praeter eum qui praebet aquam; post hunc quoque potus,
condita cum verax aperit praecordia Liber:
hic tibi comis et urbanus liberque videtur 90
infesto nigris: ego si risi, quod ineptus
pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum,
lividus et mordax videor tibi? (...)

Frequentemente verás jantar quatro pessoas em leitos para três, uma entre as quais ame, pelo que quer que seja, difamar os presentes, exceto aquele que oferece a água; mas depois, ébrio, também a este, quando o veraz vinho revela o que de oculto há em seu coração: este te parece amigável, urbano e franco, a ti, 90 inimigo da maldade; se eu ri porque o estúpido Rufilo cheira a pastilhas, Gorgônio a bode, te pareço mordaz e invejoso? (...) (Hor. *Sat.* I. 10, 86-92)

Merece destaque, aqui, a forma como o poeta afirma seus acusadores considerarem o inoportuno conviva deste jantar, no verso "hic tibi comis et urbanus liberque videtur" (Hor. Sat. I.4, 90), algo que, simbolicamente, poderia representar a maneira como a audiência coetânea ao poeta recebia a poesia de Lucílio, isto é, como expediente de liberdade e urbanidade. O mesmo Horácio parece não negar a existência

85 Este e outros pontos parecem ser ilustrativos da proposição de Rosen (2007: 3-4), segundo a qual não

agressivo que fala nos poemas e o autor que lhe dá voz, a quem não se devem associar certos traços de violência e irracionalidade contidos nos discursos de zombaria.

apenas os satiristas, como também os comediógrafos arcaicos e os poetas iâmbicos exploram precisamente na censura agressiva ao vício, isto é, na *maledicentia*, a potencialidade cômica e risível dos gêneros poéticos que praticam, constituindo-se o abuso interpessoal num fenômeno transcultural, atemporal e transgenérico. Tais poetas parecem proceder, usando estratégias ambíguas, de modo a, simultaneamente, sugerir e dificultar que a audiência de fato empreenda a separação entre o maledicente

dessa recepção, como já vimos, ao empregar, na descrição de Lucílio, o adjetivo *facetus* e a expressão *emunctae naris* e, na sátira final do livro I, ao referir-se a seu predecessor com a mesma construção *comis et urbanus* (Hor. *Sat.* I.10, 65), utilizada na descrição do gracejador excessivo que figura na cena do banquete acima transcrita. Tal coincidência auxilia que procedamos à associação entre o conviva e Lucílio, associação já feita por Anderson (1982: 16-7) e Freudenburg (2001: 47), e fazê-la deixa patente o fato de que Horácio, em seus poemas, nos oferece representações conflitantes do poeta que o precede no gênero. Conforme discutiu Anderson, a *libertas* de que goza o conviva do banquete é, nos argumentos de Horácio, claramente pejorativa: ao contrário de denotar a liberdade de discurso de um homem nobre, caracteriza-se como a liberdade desenfreada do homem ébrio que, alheio de suas faculdades, perde o domínio do que diz e, consequentemente, a medida de seu gracejar. Ainda assim, para aqueles que dividem com ele o espaço do banquete, este homem – como Lucílio para sua audiência – parece amigável, urbano e franco.

O que aqui nos importará mais de perto é o fato de tal conviva gracejar com mordacidade contra seus companheiros e, apesar disso, ainda conseguir – nos diz Horácio – ser visto, por aqueles que se queixam da liberdade excessiva do satirista, como homem de humor refinado, conforme nos deixa ver, principalmente, o uso do adjetivo *urbanus*. Não obstante a ficcionalidade da cena, a possível afinidade entre a maneira como esse gracejador, no interior do poema, é visto por aqueles a quem Horácio se dirige e a forma como Lucílio era visto pela audiência de Horácio também auxilia-nos à defesa da hipótese de que, no ataque mordaz da sátira luciliana, a produção do riso contasse como um efeito pretendido.

Outra passagem em que Horácio cita Lucílio diretamente nos importará aqui: a abertura da sátira I. 10, em que o poeta retoma e desenvolve os argumentos a partir dos quais justifica a censura feita à qualidade da poesia de Lucílio:

Nempe incomposito dixi pede currere versus
Lucili. Quis tam Lucili fautor inepte est
ut non hoc fateatur? At idem, quod sale multo
urbem defricuit, charta laudatur eadem.
nec tamen hoc tribuens dederim quoque cetera; nam sic
et Laberi mimos ut pulchra poemata mirer.
ergo non satis est risu diducere rictum
auditoris; et est quaedam tamen hic quoque virtus.

De fato eu disse correr mal elaborado o verso de Lucílio. Quem tão tolo fã de Lucílio não o confesse? Mas o mesmo, porque com muito sal a cidade esfregou, é louvado na mesma folha.

Mas não por concedê-lo desisto do resto; pois assim, 5 mesmo os mimos de Labério, como belos poemas admirarei. Não basta, pois, com riso abrir largas bocas da audiência, ainda que haja aí certa virtude. (Hor. *Sat.* I. 10, 1-8)

É relevante, aqui, ressaltarmos a causa por que, nos escritos de Horácio, Lucílio é louvado, expressa na oração quod sale multo urbem defricuit (Sat. I. 10, 3-4). É necessário que se chame atenção, novamente, para a importância do vocabulário utilizado pelo poeta e que se reflita sobre as implicações do emprego do verbo defrico, bem como do substantivo sal. Tais palavras podem sugerir duas interpretações distintas do sentido do verso, ambas funcionais para a descrição da poesia satírica e as quais não se excluem mutuamente. Em primeiro lugar, entendendo-se o verbo defrico na acepção de "esfregar", "polir", a palavra sal, no contexto, poderia estar associada à limpeza, sublinhando o caráter corretivo da sátira. "Esfregar com muito sal a cidade", nesse sentido, significaria promover a limpeza moral das ruas por meio do vitupério satírico. O mesmo verbo defrico, no entanto, pode ser entendido como "satirizar", e de seu particípio deriva, segundo registro do OLD, o advérbio defricate, "com sarcasmo pungente". Entender dessa maneira o verbo defrico nos leva a reinterpretar o uso de sal, no contexto e, para tanto, convém lembrarmos que a palavra é associada, pelos antigos, ao tempero do discurso, isto é, à fala picante e espirituosa. Quintiliano, ao prescrever a moderação, por parte do orador, ao utilizar-se do riso, no trecho acima transcrito, usa precisamente o advérbio salse, do adjetivo salsus, para denotar a forma picante com que não deseja que o orador fale em todas as ocasiões em que possa. Nesse sentido, "esfregar com muito sal a cidade" poderia sugerir "satirizar a cidade com muito tempero/humor".

Se tal interpretação, no entanto, não exclui da leitura dos versos o fato de que "satirizar a cidade" pode ser entendido precisamente como "promover sua limpeza moral por meio da invectiva satírica", descrevendo o procedimento luciliano de crítica severa e pouco restrita aos comportamentos vigentes na Roma de sua época, dar atenção a esse significado cultural carregado pela palavra *sal* nos leva a, unindo essas duas interpretações do verso, problematizar a medida em que a invectiva poética, isto é, o procedimento mesmo de recurso à ofensa no interior da sátira, não seria, no mundo antigo, mais risível do que o moralismo que usualmente atribuímos à sátira pode supor.

Auxilia tal interpretação o conteúdo dos versos imediatamente posteriores, nos quais Horácio delimita o escopo de seu elogio à poesia de Lucílio: admirá-la na mesma medida que os *fautores Lucili* o faziam, na perspectiva do poeta, equivale a admirar,

como a belos poemas, representações dramáticas cujo mérito maior era suscitar o riso, mas que eram rústicas no que tange a acabamento artístico. Não é, todavia, desprovida de implicações importantes a comparação feita por Horácio entre a poesia de Lucílio e os mimos de Labério. Interessa notar o fato de que, ainda que os versos 7 e 8 do poema pareçam referir-se, a princípio, aos méritos apenas relativos dos mimos de Labério – que são bons somente no que tange ao suscitar o riso – pela própria justaposição feita pelo poeta, passando sem transição de Lucílio a Labério, percebe-se que o alcance dos méritos da poesia do satirista republicano é, para Horácio, igualado ao dos mimos. Os versos imediatamente seguintes auxiliam a percepção disso, quando Horácio prossegue em sua reflexão, na sátira I. 10, listando que outros méritos, complementares a "abrir largas bocas na audiência", devem ser parte de belos poemas, cobrança claramente fora de lugar em relação ao gênero da manifestação artística praticada por Labério, mas perfeitamente cabível à sátira luciliana:

est brevitate opus, ut currat sententia neu se inpediat verbis lassas onerantibus auris, 10 et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso, defendente vicem modo rhetoris atque poetae, interdum urbani, parcentis viribus atque extenuantis eas consulto. ridiculum acri fortius et melius magnas plerumque secat res. 15 illi, scripta quibus comoedia prisca viris est, hoc stabant, hoc sunt imitandi; quos neque pulcher Hermogenes umquam legit neque simius iste nil praeter Calvum et doctus cantare Catullum.

Se deve ser breve pra que a frase corra e não se obstrua com palavras que pesem nas orelhas lassas, 10 e o estilo deve ser ora triste, alegre com frequência, ora o do advogado, ora o do poeta, às vezes do gracejador que poupa as forças e as esgota ao bel-prazer. É comum que um gracejo com mais força e melhor resolva assuntos grandes. 15 Aqueles pelos quais se escreveu a comédia antiga, nisso firmavam-se e devem-se imitar – homens que nem Hermógenes, o belo, leu, nem este símio que nada sabe além de cantar Calvo e Catulo. (Hor. *Sat.* I. 10, 9-19)

Se os ideais estilísticos que o poeta passa a enumerar após a comparação entre Lucílio e Labério parecem ser os que Horácio sustenta como fundamentais para a composição de bons poemas – a sátira I. 10, afinal, ao menos em sua superficie, tem como tema principal o estilo – e é precisamente a falta de aplicação nesses ideais a falha de Lucílio, recordar o que Horácio nos diz sobre o satirista republicano na sátira I. 4 explicita ainda mais as dimensões contrastantes no interior das quais o jovem satirista representa seu predecessor. A ligação feita pelo leitor entre esses dois poemas, aliás, –

não seria demasiada suposição - conta como objetivo do próprio poeta, já que a discussão empreendida na sátira I.10 evoca a sátira I.4 não apenas pelo contexto enunciativo de sua abertura, a qual alude à assertiva feita no poema anterior ("De fato eu disse correr mal elaborado o verso / de Lucílio [...]", Hor. Sat. I.10, 1-2, em claro diálogo com "[...] faceto / e sagaz, mas um compositor de versos duros", Hor. Sat. I.4, 7-8), como também pela menção à materialidade do poema anterior ("[...] mas o mesmo [Lucílio], porque com muito sal / a cidade esfregou, é louvado na mesma folha), referência que ajuda a especificar o lugar em que Horácio dirigiu sua crítica à habilidade de Lucílio no versejar. Ao fazer, enfim, tal ligação entre os dois poemas, complementares entre si, eis os contrastes que se nos mostram: na sátira I. 4 Horácio não faz menção explícita ao fato de que a poesia de Lucílio seja risível; ali, nos leva a tal pressuposição, principalmente, a linhagem que o poeta traça da poesia de seu antecessor, fazendo-a descender dos mestre de um gênero em cujo funcionamento o riso é peça chave. Entretanto, ao fazê-lo, vale lembrar, Horácio não menciona os méritos risíveis da comédia grega arcaica, mas apenas a liberdade – e possível severidade – com que os poetas desse gênero nomeavam criminosos conhecidos, traço fundamental herdado pela sátira luciliana. Na sátira I. 10, porém, conforme acima discutimos, Horácio explicita o mérito relativo da poesia de Lucílio, digna de admiração na mesma medida em que os mimos de Labério: entretenimento risível falto do que é necessário para contar como poema artisticamente elaborado. Finalmente, ao voltarmos nossa atenção aos elementos estilísticos prescritos por Horácio como essenciais para a composição de belos poemas, elementos que se resumem em variedade estilística e ausência de excessiva severidade – na perspectiva do poeta, ambos ausentes da poesia de Lucílio – vemos Horácio sustentar que tais virtudes devem ser admiradas e mesmo imitadas nos mesmos comediógrafos cuja poesia Lucílio apenas teria adaptado a nova métrica e ritmo, nos mesmos que "assinalavam com grande liberdade" ladrões, adúlteros, assassinos e todo tipo de tipos viciosos.

Não obstante a razão de tais contrastes – seriam fruto da vontade do poeta de repropor a poesia tão aclamada de seu predecessor, misturada a concessões ao público de Lucílio, como forma de captar-lhes a benevolência? –, por meio deles, Horácio figura um Lucílio "de humor refinado" e "de percepção aguda" (*facetus, emunctae naris*), além de "amigável e urbano" (*comis et urbanus*), descrição que, conforme vimos discutindo, guarda semelhanças com aquelas feitas por Cícero e Quintiliano a respeito do caráter recomendado ao orador em relação à utilização do riso. No entanto, nos

lembra Marques Júnior (2008: 24-5), ambos são concordes em que o orador deva manter-se distante do riso dos bufões e do ridículo presente nos mimos, pois se relacionam a uma forma rústica de humor, e que tanto Cícero quanto Quintiliano opõem, em seus tratados, à noção de *urbanitas* aquela de *rusticitas*, ponto em que se grifa o contraste nas representações que Horácio faz de Lucílio: não obstante ser um homem urbano, o satirista produz uma poesia cujo excesso de sal aproxima-o da comicidade rústica de que um homem de virtude deve manter-se distante.

Podemos, no entanto, dissolver a contradição dessas representações, se pensarmos que a bufonaria, entendida como excesso de tempero do discurso, se inapropriada ao *êthos* de homem virtuoso do orador – homem cujo domínio do bem discursar é exigido em *actiones* reais –, pode ser benvinda à construção de uma *persona* satírica, por gozar o satirista da licença que lhe concede o decoro de seu gênero poético. Vale lembrarmos, aqui, a metáfora corrente com a qual se situa a origem do gênero poético: a associação com a *lanx satura*, apta a conotar não apenas o caráter de variação e mistura formador da sátira, mas também sua ausência de medida, de modo que a *libertas* do satirista deixe de ser fundamentalmente uma questão identitária, como o quis Freudenburg, passando a funcionar também como elemento chave para a compreensão do caráter transgressivo da enunciação satírica em relação à construção do *êthos* de *vir bonus* que sua natureza demanda. Nesse sentido, o questionamento horaciano aproximase da busca pelo *modus in rebus*, lugar comum de sua poesia, construído já em sua obra inaugural e que lhe incita o apregoar da busca pela medida justa, pelo suficiente, ao longo de sua carreira poética.

Diante do propósito com que vimos discutindo essas passagens de Horácio, isto é, a defesa de que o poeta, apesar da seletividade de suas representações de Lucílio, parece ver o riso como diretamente implicado no fazer poético deste último – o que acreditamos pertinente para a produção no gênero em si – parece relevante que façamos referência a um ponto, a nosso ver, dos mais interessantes, da seção que Freudenburg (2001) dedica especificamente a Horácio (correspondente às páginas 15-124 da obra). Tal ponto diz respeito a uma questão programática: o autor chama atenção para o fato de que Horácio, em seus três primeiros poemas, não nomeia genericamente aquilo que escreve e, embora componha poemas sensivelmente diferentes da sátira como Lucílio a escreveu, traz à tona, na sátira I. 4, sua "questão luciliana". Para Freudenburg, a discussão levantada por Horácio, nesse poema, passando pela relativização dos méritos poéticos de Lucílio, a quem responde de alguma maneira como alguém que segue o

poeta republicano ao mesmo tempo em que o repropõe, provavelmente tenha soado despropositada e fora de lugar para a audiência do poeta. Isso porque, para o autor, Horácio pretende rivalizar com Lucílio sem que possa jogar nas regras lucilianas, ponto em que a nomeação mesma dos poemas, *Sermones* e não *Saturae*, é extremamente significativa, pois mostra uma filiação genérica apenas relativa de Horácio a Lucílio, sublinhando a tensão envolvida no jogo poético horaciano: o poeta ativa na memória do público, com frequência, o projeto poético do apreciado Lucílio apenas para frustrar a expectativa que esse mesmo público possa criar em relação aos *Sermones*, poemas que nunca lhe darão o que a sátira luciliana deu (FREUDENBURG, 2001: 18-20)⁸⁶.

É interessante entender tal leitura de Freudenburg como apta a mostrar outro possível caminho para a percepção de efeitos risíveis na sátira pós-luciliana: o fato de que esses efeitos possam estar não apenas na exploração de situações que, em si mesmas, sejam risíveis (tais como a luta travada por Horácio e o inoportuno acompanhante da sátira I. 9, por exemplo), como também na construção da própria voz enunciadora dos poemas, feita a partir da exploração do recurso frequente à autoironia⁸⁷. Nesse sentido pode-se ler um dos propósitos do poema I. 4: aquele que consiste na diferenciação que Horácio faz entre si mesmo e os outros poetas satíricos, aos quais se devem temer, os que são comparados a touros com feno no chifre (Hor. *Sat.* I.4, 34) diferenciação que, aos olhos de grande parte da audiência do poeta, conhecedora da sátira luciliana, pareceria inócua, uma vez que Horácio se defende daquilo de que parece não poder ser acusado a partir da leitura de seus três poemas anteriores.

Não obstante a pertinência da natureza do questionamento horaciano à poesia de Lucílio, aqui nos interessa mais de perto o que, nos poemas brevemente referidos, servenos como uma espécie de testemunho (ainda que interessado) de uma recepção da sátira luciliana, recepção em que o riso, quer bufão, quer urbano, excessivo ou comedido,

⁸⁶ Freudenburg, seguindo essa mesma chave interpretativa, lê de forma interessante o livro II dos *Sermones* de Horácio, localizando, em II. 1, no diálogo entre o poeta e o jurisconsulto Trebácio, o reaproveitamento por parte do poeta de sua programática frustração das expectativas do público em relação a uma sátira mais luciliana. Isso porque a promessa do poeta, ao fim do poema de abertura, de que, com o favor de Augusto, não se furtaria de acerbidade em seus poemas, nunca é cumprida ao longo do livro, em que, a cada novo poema, Horácio dá mais voz a um interlocutor que, por vezes, é quem critica com certa veemência o poeta (Cf. FREUDENBURG, 2001, 71 *et. sq.*).

⁸⁷ O que, aqui, chamamos de autoironia é o procedimento, maior merecedor da atenção de Freudenburg aos satiristas pós-lucilianos, segundo o qual o poeta, construindo no discurso sua *persona* satírica, se utiliza de recursos que sublinhem a marcante diferença entre a *libertas* ou a autoridade de sua fala satírica, em relação àquela de Lucílio. De outra forma, são aqueles procedimentos que marcam aquilo a que Freudenburg (2001: 3) chamou a representação, feita pelos satiristas, do processo de serem derrotados pelo fundador do gênero.

parece constar como um elemento formador da sátira. Assim sendo, nosso estudo sobre o gênero poético, e especificamente sobre a poesia de Juvenal, deverá se deter em investigar quais são os lugares do riso na poesia deste satirista, bem como sua natureza e os procedimentos por que se o produz.

2.2 A sátira juvenaliana e o riso: premissas norteadoras do estudo

Passaremos, a seguir, a tratar da sátira de Juvenal e sua ligação com o riso. Antes disso, porém, é necessário que explicitemos, aqui, algumas premissas a partir das quais nos referiremos ao riso, definindo as formas com que nos valeremos de termos como riso, risível etc., bem como aquilo a que chamamos, na obra de nosso poeta, de elementos risíveis. Além disso, procuraremos também precisar que estratégias potencialmente permitiriam à audiência reconhecer tais elementos como risíveis, estratégias cujo emprego pelo poeta, em última instância, é o que possibilita nosso esforço interpretativo.

Para a definição desses termos, não nos filiaremos a uma teoria específica sobre o riso, mas explicitaremos nossos usos do vocabulário usualmente associado aos estudos que dão conta do fenômeno, fazendo nova referência ao percurso crítico que analisamos no Capítulo 1 deste trabalho. Assim, a primeira ideia cuja retomada nos é valiosa é a de Maria Plaza a respeito da própria natureza da sátira latina. Comentando a dupla função da sátira de aliar o humor ao tratamento de temas morais, a autora nos diz que, conforme a visão que os próprios satiristas antigos, por suas obras, nos legaram, o humor é, na sátira, um elemento periférico ao centro, a crítica social. No entanto, nas palavras de Plaza (2006: 2), no caso da sátira latina, "[...] o que é estatisticamente periférico, com frequência, é simbolicamente central³⁸. E prosseguindo seu raciocínio, afirma:

> Não é, eu creio, nenhuma coincidência que os leitores tenham achado tremendamente difícil concordar em qual seja exatamente a mensagem moral ampla nas sátiras de Horácio e Juvenal. Nesses autores, o caráter periférico do humor potencialmente subversivo interfere tanto com a mensagem central que borra os contornos desse centro e torna sua forma difícil de apreender (PLAZA, 2006: 2)⁸⁹.

 ^[...] What is statistically periphereal is often simbolically central.
 It is, I believe, no coincidence that readers have found it painfully difficult to agree on the exact overall moral message in Horace's or Juvenal's satires. In these authors the periphery of potentially subversive humour interferes with the central message so much as to blur the contours of this center and render its shape difficult to grasp.

A essas considerações, Plaza acresce aquela ideia de que o fruto real do empreendimento do satirista não é aquilo que ele efetivamente nos promete, em decorrência do papel do humor como elemento estético que compromete a transparência do elemento ético e instaura, na enunciação satírica, um paradoxo que lhe é essencial (PLAZA, 2006: 2). Plaza fornece, ainda, uma interessante definição do humor, descrevendo sua maneira de funcionamento:

O humor, na sátira como em todo lugar, carrega consigo sua própria ambivalência. Na compreensão aqui adotada, o humor sempre acarreta a quebra de regras – linguísticas, comportamentais, estéticas etc. – e uma consciência da quebra. Logo, o humor tem sempre dois possíveis significados: por um lado, o prazer de quebrar a regra, com a sugestão de que ela é opressiva, inaceitável; por outro lado, a insistência na regra, implicando ser a quebra ridícula e inaceitável. Trabalhado de maneira mais fraca, o humor pode tornar uma afirmação menos categórica e dar ao falante a desculpa de "estar apenas brincando". De maneira mais forte, ele pode reverter completamente o significado de uma declaração, como ocorre em ironia cáustica e sarcasmo (PLAZA, 2006: 1)⁹⁰.

A afirmação de que o humor marca sempre a quebra de uma regra é extremamente profícua para a reflexão sobre o riso em Juvenal – no caso específico de nosso trabalho, não apenas uma quebra de regras, mas também, como discutiremos no próximo capítulo, quebras na expectativa que o próprio satirista constrói em relação a sua atividade. Conforme demonstra Susanna Braund (2009: 453-4), por exemplo, seguindo o estudo de Francis Cairns (1972) sobre os gêneros retóricos na poesia antiga, frequentemente o poeta subverte, por exemplo, o funcionamento de gêneros retóricos de conhecimento daqueles que tinham acesso aos níveis de escolaridade mais elevados, quebrando-lhes as regras com fins satíricos – e, portanto, risíveis ⁹¹.

⁹⁰ Humour, in satire as elsewhere, carries with it its own ambivalence. On the understanding adopted here, humour always entails a breach of rules – linguistic, behavioural, aesthetic etc. – and an acknowledgement of the breach. It follows that humour always has at least two possible meanings: on the one hand the joy of breaking the rule, with the suggestion that the rule is oppressive, unacceptable; and on the other hand, the insistence on the rule, with the implication that the breach is ridiculous and unacceptable. At its softest, humour may make a pronouncement less categorical, and give the speaker the excuse of "just joking". At its strongest, it may completely revert the meaning of an utterance, as happens in harsh irony and sarcasm.

⁹¹ Esta quebra de regras no que diz respeito a gêneros retóricos está associada a um procedimento a que podemos chamar deslocamento contextual. Ela pode ser observada, por exemplo, na própria Sátira 13 de Juvenal, em que o poeta desloca de seu contexto original um gênero retórico conhecido de seu público, a *consolatio*. Ali, o poeta se utiliza dos elementos da *consolatio* apropriando-se deles em um contexto que não é, absolutamente, aquele em que se desenvolve o gênero empiricamente; ao contrário, aspectos da *consolatio* se materializam no ambiente satírico, essencialmente regido pela ambivalência. É assim que, no próprio discurso de consolação, Juvenal cria um discurso invectivo, explicitando, no processo de amenizar o agravo de Calvino (que se aflige pelo não pagamento de uma pequena quantia em dinheiro que emprestou), o quão mesquinho e satirizável é seu interlocutor.

Outro ponto interessante é defendido por Ulrich Knoche (2009: 263) e diz respeito à seletividade dos preceitos morais a partir dos quais Juvenal censura seus alvos, seletividade que produz contrastes a ponto de o autor afirmar que o moralismo de Juvenal não se alia comodamente a nenhuma corrente filosófica. Na existência mesma desses contrastes, pode-se perceber a fragilidade da imagem de homem sóbrio e racional que, no discurso, o satirista constrói para si. Um exemplo de Knoche bastará, aqui, para que se ilustre essa afirmação:

Na sátira 8, por exemplo (versos 213-30), Nero é atacado por assassinar sua mãe e família; *mas se diz ser pior* que o imperador tenha aparecido como um cantor no palco – isso no exterior –, que ele tenha cantado *A queda de Troia* e se permitido ser coroado na Grécia com salsa e que tenha mesmo encenado papéis femininos em tragédias (KNOCHE, 2009: 263. Grifos do autor)⁹².

A ideia desse moralismo frágil, ou extremamente suspeito, que forma os cânones a partir dos quais Juvenal julga seus alvos e parece, antes, apto a diminuir a autoridade moral do satirista – se pensarmos nas virtudes da racionalidade e da sobriedade como moralmente positivas – coaduna-se com a ideia defendida por William Anderson, no ensaio a que nos referimos no capítulo anterior, segundo a qual o poeta indignado incorre em comportamento indigno, de modo que sua ira é um construto retórico em muito responsável pelo desvelamento das tensões que dão forma à *persona* satírica. Dessa forma, precisamente na manipulação do *pathos* a fim de convencer o leitor da validade dos preceitos de uma moral tão seletiva como a apregoada pelo poeta, ou mesmo na expectativa de que a audiência comungue dessa moral, possa situar-se uma fonte do risível em Juvenal.

Sem pretender diminuir a importância de tais exemplos para traçar a presença do humor nas sátiras juvenalianas, é fundamental, para a abordagem objetivada neste estudo, que relembremos a definição de Alba Romano sobre o fenômeno da ironia, entendido como uma "união inapropriada" de "duas perspectivas" que se opõem (ROMANO, 1979: 21), definição que entra, a nosso ver, num frutífero diálogo com a maneira como Plaza entende o humor na sátira. Isso porque essa "união inapropriada" de perspectivas contrárias e inconciliáveis pode, ela mesma, ser vista como exemplar da quebra de regras que Plaza diz subjazer ao fenômeno do humor. Operando essa ligação, entenderemos, em nosso estudo, certo tipo de ironia como recurso diretamente

-

⁹² In Satire 8, for exemple (lines 213-30) Nero is chided for murdering his mother and family. *But it is said to be worse* that the emperor appeared as a singer on the stage, and abroad at that, that he sang *The fall of Illion* and allowed himself to be crowned with parsley, and even played female parts in tragedy.

implicado na produção de efeitos risíveis, a saber: aquela ironia que está na base da própria construção da *persona* satírica como voz enunciadora, isto é, os elementos que mostram as contradições que formam a complexa instância enunciadora das sátiras. Em suma, partimos do pressuposto de que a construção da própria voz poética das sátiras é, frequentemente, perpassada pelo fenômeno da ironia — entendida como associação desconcertante de contrários — e que as marcas de tal processo, no próprio texto satírico, são elementos que ali estão carregados da potencialidade transgressiva que Plaza diz estar presente no humor. Dito de outra forma, as marcas desse processo — as quais serão nosso principal alvo de investigação — têm o potencial de cumprir a função do humor satírico, na perspectiva de Plaza: diluir, por meio do riso, o conteúdo moralmente sério e a imagem de austeridade que o satirista constrói em seu discurso.

Parece-nos fundamental, para o estudo da sátira latina, a ideia de Freudenburg sobre a influência da pressão imposta pela poesia luciliana àquela produzida pelos satiristas posteriores. Igualmente importante é ter em mente que, nesse sentido, cada satirista parece sentir tal pressão de uma maneira distinta e reportar-se a um Lucílio seu, fruto de uma recepção interessada do poeta, quer para fins de aproximação, quer para o afastamento em relação ao projeto luciliano.

Comparativamente aos poemas de Horácio a que nos referimos, é reduzido, em Juvenal, o caráter explicitamente autorreflexivo de sua obra. Não obstante, a referência ao pertencimento genérico integra, convencionalmente, a primeira sátira do poeta, na qual se enuncia um programa seguido pelo menos em seus dois primeiros livros (nas sátiras de 1 a 6, portanto). Não há, entretanto, em meio às passagens programáticas do poema, nenhuma referência ao riso como elemento constituinte da sátira. Os preceitos éticos e o vocabulário pertinente para a descrição da postura do orador ao lidar com matéria risível, como se os veem em Cícero e Quintiliano, parecem não ter grandes implicações na poesia de Juvenal.

Charlene Miotti (2010), ao analisar o diálogo estabelecido entre o humor retórico de Cícero e Quintiliano e a poesia de Catulo e Horácio, discute a maneira como o pensamento horaciano sobre o riso coaduna-se com a prescrição de ambos os retores a respeito de sua utilização na oratória (MIOTTI, 2010: 177-208). No mesmo trecho de Horácio por nós citado, em que o poeta enuncia os ideais estilísticos de um belo poema, a autora aproxima os principais traços elencados por Horácio a qualidades que, segundo Cícero e Quintiliano, são próprias do bom orador, bem como de todo homem de espírito refinado. Em primeiro lugar, a variedade de estilo defendida por Horácio é, segundo a

autora, um direito que Cícero (*Orator*, 70) reivindica para o orador; em segundo, a adequação do discurso ao essencial, isto é, o falar apenas o que é próprio dizer em cada situação, é um preceito que Quintiliano tem por fundamental à eloquência (MIOTTI, 2010: 196). Além disso, a primazia do humor para resolver, melhor que a austeridade, certas situações subjaz à intenção mesma tanto de Cícero quanto de Quintiliano em escrever seus respectivos tratados, ao cabo, prescrições sobre a maneira como o orador pode utilizar-se do poder de tal arma na condução de um caso.

Em Juvenal, o que se vê, ao contrário, é a assunção, por parte da voz que enuncia, da preponderância da ira como emoção central implicada na construção dos versos, uma ira suscitada pelas torpezas que dominam a Roma das sátiras e que impelem o poeta a responder⁹³. A comparação entre versos usualmente vistos como programáticos de ambos os poetas nos mostra em que medida é pertinente, para estes satiristas, tratar explicitamente do tema do riso em seus poemas. Ao "[...] quamquam ridentem dicere verum / quid vetat?", Hor, Sat. I.1, 24-5 ("embora o que impede de, rindo, dizer-se a verdade?"), de Horácio, podemos contrapor o "Si natura negat, facit indignatio versum", Juv. 1, 79 ("se a natureza recusa, a indignação compõe o verso"), de Juvenal, ambas passagens integrantes dos poemas de abertura de suas respectivas obras satíricas, e que simbolizam a face que cada poeta opta por conferir à sátira. Se o riso, em Horácio, tem sua importância – mesmo no suscitá-lo ao léu há certa virtude (Hor. Sat. I.4, 7-8) – podendo, como explicita o verso programático por nós citado, ser uma maneira de se falar mesmo dos assuntos sérios, bem como de resolver certas questões com mais eficácia que a severidade (Hor. Sat. I.10, 14-15), para o satirista em Juvenal, rir parece ser algo impossível.

A oposição sobre a qual Hansen (2011: 154-5) trabalha a diferença entre duas atitudes distintas da *persona* satírica frente a seu discurso – *urbanitas* / *maledicentia*, segundo o autor, tradução latina dos termos gregos *ironia* / *bomolochia* – parece não se aplicar comodamente à diferenciação entre as *personae* horaciana e juvenaliana. Isso porque, enquanto o primeiro elemento da oposição, ao qual corresponde a *persona* satírica urbana, é apto a descrever os procedimentos da voz enunciadora em Horácio, o segundo, ao qual Hansen alinha uma *persona* satírica bufa, parece não descrever a

-

⁹³ Aqui temos ciência, conforme a discussão dos trabalhos principalmente de Anderson e Bellandi, no capítulo anterior, da atenção dirigida pela crítica à mudança de tom que se vê na obra de Juvenal, comparando-se os primeiros poemas aos da metade e, principalmente, da parte final de sua obra. O escopo dessa afirmação, portanto, são os poemas integrantes do que seriam os dois primeiros livros do poeta, as sátiras de 1 a 6, nas quais o recurso à *indignatio* é mais patente.

natureza da enunciação juvenaliana, uma vez que, conforme se vê nos tratados de Cícero e Quintiliano por nós referidos, urbanidade e bufonaria são qualidades que se ligam ao riso (ainda que a primeira delas não se limite a esse campo), diferenciando-se no que tange aos objetivos e à frequência com os quais se o procura suscitar.

Por isso, se o discurso invectivo de Juvenal causar, por si só, o riso, a *persona* satírica juvenaliana, parece-nos, ter-se-á traído⁹⁴. De outra forma, a imagem que Horácio (*Sat.* I.4, 34-5) faz do satirista como um malvado que não poupará nenhum amigo, enquanto possa rir por si mesmo (em última instância, a imagem de um bufão) não se aplicaria à persona satírica de Juvenal, já que a voz enunciadora não se representa como partindo de alguém que possa rir daquilo que invectiva, tampouco parece tomar a matéria de sua enunciação como risível; para o satirista de Juvenal, se há algum prazer, é muito menos o prazer de rir sozinho daquilo que censura do que a satisfação advinda de castigar o vício pelo discurso satírico.

Na perspectiva de Plaza (2006:2), a importância da dimensão moral do discurso do poeta satírico, em geral, impulsiona que se leia a sátira como um gênero do qual, se o riso não se exclui, faz parte como elemento periférico ao conteúdo sério do poema, a crítica social. O engajamento passional do satirista de Juvenal com o discurso que profere parece auxiliar, no caso específico deste poeta, que se retire do foco a pertinência do riso como elemento formador da sátira, e, em seu poema de abertura, a maior parte daquilo que Juvenal enuncia parece intentar que façamos precisamente isso. Portanto, não apenas por não mencionar explicitamente o riso como pertencente ao universo de sua composição poética – como o faz Horácio –, mas principalmente pelo uso de uma retórica inflamada que parece muito mais apta a consternar que a causar o riso, é Juvenal mesmo quem quase aconselha que não se fale de riso em seus poemas.

Retomando a perspectiva de Plaza (2006), o humor, a despeito da autorrepresentação feita pelo satirista juvenaliano, deve ser visto como elemento constituinte da sátira, desempenhando uma função em sua organização genérica. A ideia de que o satirista não entrega o que nos promete, é, em última instância, ilustrativa do subtítulo do texto de Plaza – *laughing and lying* – e deve funcionar como novo alerta

prazerosa do texto satírico como risível, precisamente pela seriedade exagerada (mesmo parodicamente trágica, como se vê em exemplos da Sátira 6) com que a *persona* se posiciona face à sua matéria.

(

⁹⁴ Há que se deixar claro, porém, que não descartamos, absolutamente, a hipótese de que a performance desse processo de autotraição contasse mesmo entre os propósitos do poeta, ao construir sua *persona* satírica. Pretendemos diferenciar, aqui, o efeito potencialmente risível da estetização da maledicência agressiva – como forma de discurso marcado poeticamente e, por isso, mais imediatamente isolado da realidade (ROSEN, 2007: 15-6) – do *êthos* construído pelo satirista em relação a seu próprio discurso maledicente. Como se, em última instância, a audiência pudesse ser motivada a proceder a uma recepção

contra o perigo de se tomar literalmente tudo aquilo que o satirista diz sobre si mesmo ou sobre sua obra⁹⁵. Assim, é próprio que questionemos a transparência do moralista agravado de que se traveste Juvenal, a fim de procurarmos – admitindo-se, também pela leitura de Horácio, que o riso conta como elemento importante na configuração do gênero – o que de risível há em meio à caracterização tão severa e furiosa de seu discurso.

Passando, enfim, propriamente à poesia de Juvenal, eis o que nos dizem os versos de abertura da sátira 1:

Semper ego auditor tantum? numquamne reponam uexatus totiens rauci Theseide Cordi? inpune ergo mihi recitauerit ille togatas, hic elegos? inpune diem consumpserit ingens Telephus aut summi plena iam margine libri scriptus et in tergo necdum finitus Orestes?

Sempre apenas ouvir? Nunca responderei, eu, tão farto da *Teseida* do rouco Cordo? então lerá pra mim, impune, este as togadas, outro elegias? E um dia esvairá, ingente, um *Télefo*, ou, já frente e verso do rolo 5 escritos, e ainda assim não findo, um *Orestes*? (Juv. 1, 1-6)

5

Em tais versos, nos quais Juvenal rechaça os gêneros poéticos que dizem pouco ou nada sobre a realidade empírica – razão por que são preteridos pelo poeta em favor da sátira – e que, apesar, ou mesmo em decorrência disso, parecem ser excessivamente cultivados na Roma de seu tempo, fica explícito o caráter punitivo que o poeta pretende para sua sátira. Novamente, é relevante o vocabulário empregado – auxiliado pela estrutura sequencial de perguntas retóricas cujas respostas são o ato mesmo de sua enunciação. O verbo *repono*, no sentido de "colocar de volta", "devolver", aparece, no primeiro verso, em clara antítese a "permanecer sempre somente um ouvinte", postura em que o poeta é "abusado" pela "Teseida do rouco Cordo". Permanecer em silêncio, portanto, é, aqui, equivalente a deixar impunes os poetas épicos, cômicos, elegíacos e trágicos que perturbam o satirista. Dessa forma, a ação que o verbo *repono* denota é essencialmente punitiva, no contexto, na medida em que, como forma de vingança, o que o poeta "devolve" é a injúria que sofre na postura de ouvinte passivo. A deflagração do discurso satírico é, aqui, como notou Freudenburg (2001: 212), representada como resultante da irritação acumulada não apenas pela frequência das recitações ou da má

⁹⁵ Ponto já assinalado por Anderson (1982: vii).

qualidade da poesia que nelas figura, mas principalmente pelo fato de que simplesmente ouvi-las significa, para o poeta, calar a sátira, constatando o quanto a poesia esvaziou-se de algo relevante a ser dito.

É claro, por um lado, que essa indignação inicialmente fora de lugar constitui uma maneira artificiosa de posicionamento genérico por parte do poeta – definindo a sátira naquilo em que ela se opõe aos demais gêneros, principalmente os canônicos épico e trágico – e que, por outro, sua ira encontrará alvos mais merecedores ao longo do poema. Importa, aqui, a associação entre a composição da sátira e a aplicação de um castigo, bem como a maneira como tal associação ajuda a construir o caráter do satirista, na medida em que é dever do virtuoso castigar o vício.

Se a escritura da sátira, para Juvenal, associa-se diretamente à aplicação de um castigo, à punição pela injúria recebida, é evidente que o poeta, ao declarar sua filiação a Lucílio, não encontrará no seu modelo a urbanidade com que Horácio o descreveu. Assim Juvenal enuncia sua filiação poética:

(...) stulta est clementia, cum tot ubique
uatibus occurras, periturae parcere chartae.
cur tamen hoc potius libeat decurrere campo,
per quem magnus equos Auruncae flexit alumnus,
si uacat ac placidi rationem admittitis, edam.

É estúpido, se em cada esquina se tropeça em "vates", ter pena do papel que se perde. Então direi por que é melhor correr por este campo onde o aluno de Aurunca os seus cavalos 20 domou, se com vagar e plácidos me ouvirdes. (Juv. 1, 17-21)

Correr pelo mesmo campo por onde passou Lucílio refere-se de maneira imediata à adesão do poeta à sátira; no entanto, a imagem de Lucílio como homem grandioso que doma seus cavalos numa planície antecipa, já com incipientes cores épicas, a retomada feita por Juvenal de seu poeta modelo ao fim da sátira, em versos autorreflexivos nos quais o poeta dá voz a um interlocutor, trabalhando o que parece constituir-se em lugar-comum característico do gênero — o diálogo entre o satirista e um interlocutor que busca dissuadi-lo da empreitada de escrever sátiras:

omne in praecipiti uitium stetit. utere uelis, totos pande sinus. dices hic forsitan 'unde ingenium par materiae? unde illa priorum scribendi quodcumque animo flagrante liberet simplicitas? "cuius non audeo dicere nomen? quid refert dictis ignoscat Mucius an non?" pone Tigillinum, taeda lucebis in illa 155 qua stantes ardent qui fixo gutture fumant,

et latum media sulcum deducit harena.' qui dedit ergo tribus patruis aconita, uehatur pensilibus plumis atque illinc despiciat nos? 'cum ueniet contra, digito compesce labellum: 160 accusator erit qui uerbum dixerit "hic est." securus licet Aenean Rutulumque ferocem committas, nulli grauis est percussus Achilles aut multum quaesitus Hylas urnamque secutus: ense uelut stricto quotiens Lucilius ardens 165 infremuit, rubet auditor cui frigida mens est criminibus, tacita sudant praecordia culpa. inde ira et lacrimae. tecum prius ergo uoluta haec animo ante tubas: galeatum sero duelli paenitet.' experiar quid concedatur in illos 170 quorum Flaminia tegitur cinis atque Latina.

Todo vício atingiu seu auge. Içar as velas, lonas ao vento! Talvez aqui digas "onde 150 achar apta verve ao assunto? Onde a de outrora franqueza em dizer tudo o que da mente em chamas viesse? 'De quem não ouso o nome dizer? Que importa se Múcio perdoa ou não meus ditos?' Mas se é Tigilino, arderás naquela tocha em que de pé enforcados queimam e fumegam e largo sulco farás no meio da arena." Pois quem envenenou três tios será levado em suas plumas pendentes, donde nos despreza? "Quando encontrá-lo, segura com o dedo os lábios: 160 será um acusador quem só disser 'é ele.' A salvo podem Eneias e o Rútulo fero lutar, nem grave será Aquiles alvejado, ou o procurado Hilas, seguindo sua urna; sempre que empunha a espada o inflamado Lucílio 165 e ruge, enrubesce o ouvinte de mente fria por crimes e no coração, tácita culpa. Então ira e choro. Contigo, pois, reflete antes do som da tuba: é tarde, de elmo posto, pra da guerra fugir." Então faço o que posso, 170 com os que têm cinzas sob a Flamínia e a Latina. (Juv. 1, 149-171)

Nesses versos, em que o interlocutor adverte o poeta dos perigos de escrever sátira, logo após ter-lhe aconselhado a segurança de temas épicos⁹⁶, a imagem de Lucílio é a do herói épico da vida real, a de um justiceiro cujas palavras, simplesmente ouvidas pelos criminosos, lhes é punição suficiente. O fim do poema é repleto de elementos épicos, não apenas na construção da imagem de Lucílio, como também na metáfora com que o interlocutor se refere ao projeto poético de Juvenal: escolher escrever sátiras equivale a estar em guerra, numa guerra em que Lucílio, a seu tempo, pôde lutar, mas que é perigosa demais para os tempos do satirista imperial⁹⁷.

⁹⁶ Situação também trabalhada por Horácio em II,1 e, possivelmente, lugar-comum do próprio gênero poético: a segurança da épica, por seu maior alheamento em relação à realidade empírica, *versus* o risco envolvido na escrita da sátira.

⁹⁷ Discussões interessantes a respeito desta passagem final da Sátira 1 encontram-se em Plaza (2006: 46-50), em que a autora percebe precisamente no absurdo da resposta de Juvenal – furtar-se ao perigo ao

Há aqui a exploração de outra tensão no gênero poético, metapoeticamente irônica e potencialmente risível⁹⁸, no que diz respeito ao próprio grau de veracidade com o qual a fala do satirista deve ser recebida. Essa tensão relaciona-se à presença mesma da épica no interior da poesia satírica, presença que se faz com finalidades marcadamente paródicas e, no fim da sátira 1, parece, ao contrário, e ironicamente, objetivar o atestado de seriedade da poesia de Juvenal, bem como do perigo que representa escrevê-la. No entanto, Juvenal evoca a figura do herói épico Lucílio apenas para, em seguida, nos mostrar que não lutará a batalha de seu predecessor, na medida em que não pode ousar, como ousara Lucílio, nomear francamente seus alvos contemporâneos diante da conjuntura em que escreve. Talvez seja risível todo o teor desse diálogo final, se questionarmos o fato de que Juvenal, na incorporação dos elementos épicos para a descrição do seu empreendimento poético, ao representar a escritura da sátira como uma declaração de guerra, ao fim do texto parece furtar-se a um perigo a que não estava de fato sujeito. Pois os tiranos que o poeta demoniza em suas sátiras já não governam a Roma de seu tempo, o fato que, precisamente, permite ao poeta retrabalhar a imagem da sátira como gênero cujo cultivo representa algum risco a quem o escreve.

A própria figura desse interlocutor, discute Plaza (2006: 46-50) é, nessa passagem, um artificio para a criação de humor⁹⁹, já que tal diálogo de fins dissuasivos suscita uma resposta do poeta que parece descabida para qualquer leitor coetâneo de sátira: satirista, seguidor de um Lucílio inimigo heroico de crimes e criminosos, Juvenal se preservará do pretenso perigo a que a sátira o sujeitaria, atacando pessoas mortas, o

1.

lançar mão do ataque aos mortos – um jogo que intensifica as possibilidades significativas do programa enunciado pelo poeta, e em Freudenburg (2001: 209-42), em que o autor vê na programática assunção de atacar somente aqueles que já morreram um tipo de paródia ao fenômeno cultural, efervescente pós-Domiciano, da demonização de tiranos do passado.

⁹⁸ Algo que só podemos julgar, aliás, a partir de nossas experiências como leitores modernos do texto antigo e, por isso, levando em consideração as grandes distâncias não apenas socioculturais entre o contexto original de produção e recepção das sátiras de Juvenal, como principalmente as mudanças nos protocolos da própria apreensão do texto poético. Considerando-as, nossa relativização mesma sobre o que possa haver de risível na passagem discutida é apenas a essencial precaução ao tratar de uma recepção, ou, mais precisamente, de recepções que não podemos reconstituir tal como se deram.

O caráter extremamente convencional da figura do interlocutor-conselheiro do satirista é artificiosamente atestado numa passagem de Pérsio, a qual, lida em conjunto com esta de Juvenal a que se vem fazendo menção, auxilia na defesa da ideia de Plaza, segundo a qual a figura do interlocutor e o diálogo fictício sejam expedientes afeitos à criação de passagens em que os satiristas exploram as dimensões risíveis de seus poemas. Eis a passagem: "Seja lá quem fores, ó tu que eu fiz me contradizer, / quando eu escrevo, se ao acaso sair algo que preste, / sendo isso coisa rara, mas se sair algo que preste / não temerei ser louvado (...) (Pérsio, 1. 44-7) – quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci, / non ego cum scribo, si forte quid aptius exit, / quando haec rara auis est, si quid tamen aptius exit, / laudari metuam (...).

que, conforme assinala Plaza (2006: 47-8), não apenas atesta sua covardia, como também seu desprezo à noção de *pietas*¹⁰⁰.

Ao declarar sua filiação direta ao projeto poético de Lucílio, Juvenal parece querer conferir a autoridade do poeta fundador da sátira à forma como escolheu compor no gênero, fazendo da poesia luciliana uma recepção em tudo contrastante com aquela feita por Horácio. Isso porque, pela maneira como caracteriza o satirista republicano em sua Sátira 1, Juvenal mais aproxima Lucílio de si do que se aproxima de Lucílio, como se este houvesse escrito sátira à maneira de Juvenal e não o oposto. O riso, qualidade que Horácio reconhece no poeta que consolidou a sátira latina, na perspectiva de Juvenal, é substituído pela severidade inflamada do homem que castiga, pela poesia, o criminoso, atitude que a *persona* juvenaliana transparece como diretamente implicada na escritura mesma da sátira.

No entanto, como já vimos, há que se ter cuidado ao levar a sério um poeta. É importante, por exemplo, notarmos que o aplicar dessa punição com palavras exige que o discurso punitivo, semelhantemente ao vitupério oratório, seja proferido por quem se diferencie cabalmente dos que visa (e já vimos acima um exemplo de como a autoridade de homem virtuoso do poeta é maculada ao fim do poema). Nesse ponto, pela construção mesma de sua *indignatio* e pela descrição da ira que o vício lhe suscita, ira que lhe arde o figado ("quid referam quanta siccum iecur ardeat ira", Juv. Sat. 1,45), o satirista põe abertamente em xeque seu caráter de vir bonus.

Cícero (*De Off.* I, 66-67) define como virtude dos grandes homens a indiferença às coisas externas, o que só se pode conseguir quando se tem a retidão moral como o único bem e quando se é livre de quaisquer paixões. Conta, ainda, como características dos homens virtuosos, moderação e temperança, as quais o discurso indignado do satirista em Juvenal abandona declaradamente. Cícero reconhece que é dever do homem justo punir o vício visando ao bem do estado, mas ressalta que:

Cavendum est etiam ne maior poena quam culpa sit et ne isdem de causis alii plectantur, alii ne appellentur quidem. prohibenda autem maxime est ira puniendo; numquam enim iratus qui accedet ad poenam mediocritatem illam

-

¹⁰⁰ Teríamos , aqui, um exemplo do que chamamos, acima, de estratégias de desvelamento das tensões sobre as quais a voz satírica juvenaliana se constrói. Tratar-se-ia, na passagem, de um manejo da progressão temática do poema, aliado à evocação da experiência de recepção da audiência em relação à sátira luciliana, processo com o qual Juvenal constrói sua *persona* poética numa posição de autoridade perante a audiência – já que a faz filiada, procedimentalmente, ao criador do gênero – ao mesmo tempo em que frustra explicitamente a expectativa gerada: ao fim da sátira, Juvenal nos mostra que, a despeito das passagens em que evoca a aspereza luciliana como seu modelo, não devemos esperar ver nele um novo Lucílio.

tenebit, quae est inter nimium et parum, quae placet Peripateticis et recte placet, modo ne laudarent iracundiam et dicerent utiliter a natura datam. Illa vero omnibus in rebus repudianda est optandumque, ut ii, qui praesunt rei publicae, legum similes sint, quae ad puniendum non iracundia, sed aequitate ducuntur.

Deve-se cuidar, também, para que o castigo não seja maior do que a culpa e para que uns não sejam punidos em razão das mesmas causas pelas quais outros não sejam sequer chamados [a prestar esclarecimento]. Deve-se vetar acima de tudo a ira na aplicação de um castigo; pois nunca um iracundo que proceda à aplicação de uma pena terá aquela moderação que está entre o excesso e a falta, e que, com razão, é do agrado dos peripatéticos, ainda que eles, infelizmente, louvem a ira e digam que nos foi dada pela natureza. Ela, na verdade, deve ser repudiada em todas as ocasiões e se deve sempre desejar que aqueles que estão à frente dos assuntos públicos sejam semelhantes às leis, que, para punir, não são guiadas pela ira, mas pela justiça (Cic. *De off.* I, 89).

Dessa forma, Juvenal explora, em sua sátira, uma tensão constituinte do próprio caráter da persona satírica. Isso fica patente, por exemplo, na passagem já transcrita em que o poeta declara a sua filiação a Lucílio, momento que, significativamente, antecede o arroubo de indignação responsável pela enumeração de um sem fim das condutas viciosas que merecem ser castigadas. Duas palavras, no contexto, nos auxiliam a percepção da tensão a que nos referimos. É significativo o emprego do adjetivo placidus (placidi, Juv. I, 21) estado de espírito com que Juvenal espera que os interlocutores ouçam o que tem a dizer, bem como do substantivo ratio (rationem, Juv. I, 21), com o qual o poeta se refere propriamente àquilo que dirá. Tais palavras têm implicações importantes por pertencerem a um campo semântico em tudo oposto à natureza do discurso indignado que dá prosseguimento ao poema. Ao empregá-las, o poeta explora ironicamente o absurdo do pedido que faz à audiência – ouvir plácidos a um argumento irado – bem como a paradoxal nomeação de seu discurso pela palavra ratio, que, não obstante possa ser entendida simplesmente na acepção de "argumento", ainda denota algo que seja racionalmente ordenado. Explora-se, portanto, a racionalidade característica do vir bonus e o abrupto abandono dessa mesma racionalidade em favor da indignação que, falhando a natureza, trata de compor o verso. É importante que recordemos, ainda, que a própria motivação da indignada enumeração dos vícios feita pelo poeta é de natureza persuasiva – tratar-se-ia do caso "por que razão é preferível escrever sátira a outros gêneros ou a nada escrever?" Em prol de sua causa, Juvenal apenas não usa a razão que promete à audiência e, se persuade, o faz pelo impacto da indignatio sobre seus plácidos ouvintes. Novamente, aqui, o manejo da progressão temática do poema, aliado à operação de escolhas pertinentes em nível lexical, ajudam a desvelar, diante do leitor, os contrastes envolvidos na enunciação poética. A passagem

que acabamos de discutir, a nosso ver, é um exemplo crucial da forma como a sátira juvenaliana se desenvolve, e é válido lembrar, a fim de explicitarmos o porquê de tal afirmação, uma reflexão de Rosen (2007: 218) sobre a natureza ambígua da sátira. Para o autor, o discurso satírico, apoiado como é em tensões éticas e poéticas, impele a audiência a duas atitudes responsivas distintas e aparentemente inconciliáveis: aquela que destaca a austeridade moral do satirista e a honesta severidade de seu discurso, de um lado, e, de outro, aquela – a dos "incluídos" nas idiossincrasias cômicas da sátira – que percebe e aprecia a cômica ambivalência das estratégias a partir das quais o satirista constrói e destrói sua autoridade moral. O satirista juvenaliano, como vimos - e a passagem acima discutida parece grandemente ilustrativa disso - investe, em sua composição, esforços para suscitar ambas as atitudes¹⁰¹, ainda que, a julgar pela recepção da obra do poeta, apenas recentemente se venha de fato escolhendo dar destaque à segunda. Portanto, esses contrastes envolvidos na caracterização do vir bonus que enuncia nas sátiras são pensados, aqui, como elementos a partir dos quais o poeta visa à produção de efeitos risíveis, principalmente se levarmos em consideração, como o faz Freudenburg, a presença da sátira luciliana como pressão aos satiristas. Isso porque Lucílio não apenas é o inventor do gênero, mas também – algo que só a poesia dos satiristas posteriores pode sugerir e ajudar a sustentar – o ícone da forma como a audiência recebia tal gênero poético.

Tendo traçado um caminho pela crítica de Juvenal e explicitado, em passagens selecionadas de Horácio e Juvenal, as premissas que, nos próprios textos antigos, nos autorizariam a discutir o riso na sátira, o próximo capítulo desta dissertação objetivará, pela leitura de um *corpus* selecionado dos poemas de Juvenal, discutir os procedimentos que se possam compreender como comprometidos com a manifestação do risível na sátira. Nosso principal ponto de interesse será a própria construção da *persona* satírica, quer seja a do poeta, quer a de satiristas secundários, procedimento que submeteremos a análise, a fim de isolar e discutir os elementos aptos a problematizar, via humor, a imagem que o satirista faz de si e de seu discurso.

¹⁰¹ Rosen, na mesma passagem, chega mesmo a dizer, lembremos, que o sucesso de um satirista é consequência da maneira como ele consegue, em sua obra, atingir simultaneamente os dois extremos da atitude responsiva da audiência. No trecho do poema que vimos discutindo, não é inverossímil sustentar que o contraste entre racionalidade e impulsividade provém do próprio estado de ânimo do poeta frente à matéria de que passa a tratar na enumeração das inúmeras condutas viciosas de seu tempo. É aí, na perspectiva que assumimos para este trabalho, que residem as possibilidades risíveis da sátira: nos elementos que, em meio à construção mesma da enunciação satírica como séria e transparente, sugerem que relativizemos essa forma de compreensão, observando o esforço que o satirista faz para desvelar a ambiguidade de seu caráter.

3. TENSÕES E AMBIVALÊNCIAS DO HUMOR JUVENALIANO

3.1. Ainda Juvenal, 1: a apropriação de elementos da declamatio como recurso cômico

Franco Bellandi (1980: 1), na introdução ao estudo que dedica a Juvenal, referese à teoria do estudioso Otto Ribbeck (1859) segundo a qual teriam existido, de fato, dois juvenais. A proposta do editor alemão, datando da segunda metade do século XIX, lança luz sobre a relevância de uma questão bastante estudada – e de respostas pouco consensuais – na obra do poeta satírico: a diferença de tom e procedimentos satíricos que se vê entre os poemas iniciais e finais de Juvenal, e que levou à aceitação, entre a crítica, dos rótulos de um satirista indignado e de outro, deste distinto, adepto de uma postura mais amena frente ao vício e à corrupção, o satirista democritiano.

Segundo Ribbeck, efetivamente atribuíveis a Juvenal seriam apenas as sátiras de 1-9 e a 11, enquanto as outras, as sátiras 10 e 12-15,

[...] teriam sido, em vez disso, obra de um declamador que, ao publicar uma edição póstuma das sátiras, teria acrescentado ali cinco composições próprias, conseguindo fazê-las passar – com plurissecular sucesso, há que se reconhecer – por juvenalianas (BELLANDI, 1980: 1)¹⁰².

De fato Ribbeck argumenta que as sátiras ditas espúrias destoariam das originais, na mesma medida em que as declamações de Júlio Floro destoariam dos livros de Tácito (RIBBECK, 1859: VIIII) e organiza o *corpus* poético juvenaliano que nos chegou, destacando do primeiro grupo de poemas – aqueles certamente escritos pelo próprio Juvenal – o conjunto de peças que reúne sob o título "Declamações que são transmitidas com o nome de Juvenal" (*Declamationes quae Juvenalis nomine feruntur*) (IUVENALIS, 1859: 67). É importante, em primeiro lugar, que se reflita sobre o critério de seleção desses poemas supostamente espúrios, que parece um tanto quanto confuso e pouco conclusivo. Isso porque, em termos estritamente estilísticos, o satirista indignado dos poemas 1-6, portanto o satirista da retórica inflamada e punitiva 103, é já

¹⁰³ Ainda que na Sátira 4, segundo cremos, haja uma marcada diferença em termos do recurso à *indignatio*, em decorrência principalmente da sistemática estrutura de paródia épica, que, se aparece em momentos pontuais de outras sátiras, constitui-se como o cerne da composição do quarto poema de Juvenal.

¹⁰² [...] sarebbero state invece opera di un declamatore, che, nel pubblicare un'edizione postuma delle satire, vi avvrebe aggiunto cinque proprie composizioni riuscendo a farle passare – con plurisecolare successo, bisogna riconoscere – per giovenaliane.

sensivelmente diferente da voz enunciadora dos poemas 7, 8, 9 e 11, todos eles integrantes do *corpus* que Ribbeck considera ser efetivamente obra de Juvenal. Se pensarmos, por outro lado, no contraste entre os rótulos sob os quais os dois grupos de poemas são alocados, os "verdadeiros" sendo *saturae* e os "falsos", *declamationes*, a separação ainda não nos parece clara o suficiente.

Em primeiro lugar, deve-se ter em mente o escopo a que se limitava, na Antiguidade, sobretudo tendo-se em mente as coletâneas de *declamationes* de Sêneca, o Velho¹⁰⁴, o termo *declamatio*, que denotava, primariamente, um conjunto de exercícios escolares, sobretudo as *controversiae e suasoriae*, aptos a preparar os estudantes para o uso hábil da palavra em contextos judiciais e deliberativos¹⁰⁵. Sob esse ponto de vista, justificar-se-iam comodamente como *declamationes*, entre os poemas assim rotulados por Ribbeck, as sátiras 10, em decorrência da aproximação entre seu desenvolvimento e o de uma tese¹⁰⁶ – ou mesmo de várias pequenas teses circundantes do tópico "que bem é um bem digno de ser perseguido pelo homem?" – e 14, defensável como uma *suasoria* que sugere, de modo generalizante, aos pais a linha correta de ação na criação de bons filhos. Pode-se concordar em que também a Sátira 13 se encaixe sem grandes problemas na classificação ribbeckiana – poema usualmente compreendido pela crítica

Importada da cultura grega pelos romanos, a *declamatio*, segundo Winterbottom, era o principal instrumento, ao fim da República e durante o Império, utilizado na educação secundária dos romanos, isto é, aquela cujo fim era, principalmente, a preparação para o desempenho das funções de advogado ou político. Sêneca, o velho, com sua coleção de *declamationes*, é a principal fonte de que dispomos para o conhecimento dos dois tipos de *declamatio* integrantes desse treinamento oratório: as *controversiae*, exercícios de tema forense, e as *suasoriae*, discursos para o exercício de competências em âmbito deliberativo. Já ao fim de sua vida, Sêneca dedicou dez livros para a reunião de *controversiae* e ao menos um (que nos chegou) para as *suasoriae*. Nesses livros, Sêneca apresenta a seus filhos suas memórias de partes de discursos proferidos pelos melhores declamadores de seu tempo (WINTERBOTTOM, 1974: apresentação). Para mais informações sobre o conteúdo e a organização dos livros de *controversiae* e *suasoriae*, cf. a introdução de Winterbottom (1974: vii-xxiv). Para um estudo mais aprofundado sobre as coleções de Sêneca, cf. Fairweather, 1981.

Winterbottom (1974: viii), ao comentar o uso dos termos técnicos associados à *declamatio*, afirma que: "É apenas durante a segunda metade do século de Cícero que os termos técnicos usados por Sêneca começam a se cristalizar. *Declamare*, antes aparentemente usado para descrever um discurso alto e enfático, começa a restringir-se a exercícios escolares. *Controversia* começa a ser usado para exercício baseado em casos legais, *suasoria* para aquele baseado em prestar aconselhamento em uma reunião pública". (It is only during the second half of Cicero's century that the technical terms used by Seneca begin to crystallise. *Declamare*, earlier apparently used of loud and emphatic speech, begins to be restricted to school exercises. *Controversia* comes to be used for the exercises based on legal cases, *suasoria* for that based on the giving of advice in a public meeting.).

¹⁰⁶ Segundo Bonner (1949: 3), "Do tempo de Hermágoras em diante (século 150 a.C.), o termo era comumente usado nas escolas de retórica; e as definições (que provavelmente derivam do próprio Hermágoras) concordam em que ele signifique 'a consideração de um tema sem referências a circunstâncias específicas', i.e., de maneira abstrata, sem referência imediata a uma dada pessoa, um lugar ou um tempo." (From the time of Hermagoras onwards (c. 150 B.C.) the term was commonly used in the rhetorical schools; and the definitions (which probably derive from him) agree that it means 'the consideration of a subject without reference to specific situations', i.e. in an abstract fashion, without immediate reference to a given person, place or time)

como empreendimento paródico de um gênero retórico autônomo, a *consolatio* (BRAUND, 2009: 458; JUVENAL, 2011: 5; 93) –, devido ao seu caráter suasório manifesto na tentativa, por parte do satirista, de dissuadir Calvino do desejo de vingança pela injúria sofrida.

A sátira 12, por sua vez, nada teria, em termos estritamente temáticos, de marcadamente declamatório; o poema, em primeira instância – ainda que a isto se alinhem propósitos satíricos – se aproximaria, na perspectiva adotada por Francis Cairns (1972), do desenvolvimento literário de um gênero retórico: o prosphonetikon, um discurso de celebração do retorno de um viajante (embora aqui a pessoa cuja volta se celebra, Catulo, não seja o interlocutor direto do satirista). Quanto à sátira 15, é interessante notar ali a volta de algo da severidade do satirista indignado, em razão principalmente da concentração do poema em um alvo específico – em contraste com a tendência generalizante dos poemas finais de Juvenal -, os egípcios e seus atos de barbarismo. O foco nesse alvo, aliás, não abre mão de descrições detalhadas dos atos de violência cometidos durante o embate entre os dois grupos egípcios rivais de Tentira e Ombos e de imagens grotescas no ato de canibalismo cometido ao fim do combate. Enquanto a presença desses traços aproximaria o poema dos procedimentos composicionais das primeiras sátiras de Juvenal, talvez o caráter eminentemente narrativo do poema, aliado à divagação mais ou menos filosófica acerca da compaixão mútua como o elemento primordial na distinção entre o homem e os animais, esteja nas bases da exclusão ribbeckiana da Sátira 15 do grupo de poemas efetivamente compostos por Juvenal.

Pensar o escopo determinado da *declamatio*, em última instância, nos leva a questionar a separação ribbeckiana no que concerne ainda a outro aspecto, talvez o mais importante deles: ao fato de que a distinção entre os poemas como *saturae* e *declamationes* tende a ignorar a importância de elementos declamatórios no interior dos próprios poemas que Ribbeck considerou "verdadeiros". Susanna Braund, ao discutir o impacto literário do fenômeno da declamação na obra de Juvenal, faz referência a uma afirmação de E. J. Kenney, segundo a qual "a retórica, e especialmente a retórica das escolas, a retórica declamatória, é o idioma de Juvenal (KENNEY *apud* BRAUND, 2009: 453)¹⁰⁷. Gilber Highet já fizera, em sua obra, referência aos juízos de valor enunciados por críticos para os quais a obra de Juvenal não deveria ser lida como

^{107 &}quot;Rhetoric, and specifically declamatory rhetoric, the rhetoric of the schools, is Juvenal's idiom."

poesia, em virtude de seu caráter excessivamente retórico; outros, um pouco menos radicais, embora encarassem as sátiras como poesia, viam nos expedientes retóricos empregados por Juvenal a falha de sublinhar a ausência de sinceridade dos poemas (HIGHET, 1954: 162). Tais considerações grifam a importância da retórica para a composição das sátiras de Juvenal.

Braund, aliás, ainda que destaque a poesia de Juvenal nesse sentido, propõe que elementos próprios da retórica tenham grande relevância não apenas para a obra juvenaliana, como também para a sátira enquanto gênero poético, isto é, para a poesia satírica escrita de Lucílio a Juvenal. Nas palavras da autora, "[...] a sátira reencena a função contestatória da retórica na sociedade romana, ao pôr no palco conflitos em contextos pseudoforenses, pseudodeliberativos e mesmo pseudoepidêiticos" (BRAUND, 2009: 454)¹⁰⁸.

A essas ideias acresceríamos que, se a retórica escolar é a língua de Juvenal, há que se ter em mente a diferença de propósitos com os quais a gramática própria a essa língua, por assim dizer, se manifesta em seu contexto original, isto é, nos próprios exercícios escolares, e na poesia juvenaliana. Pois o discurso oratório escolar tinha por finalidade inicial o treinamento para o bom uso da palavra em situações reais que assim exigissem, ainda que, por fatores externos à própria prática, essa finalidade tenha, aos poucos, se dissociado da declamação (WINTERBOTTOM, 1974: ix). De outro lado, a apropriação que a sátira faz desses elementos, como assinalou Braund, trata-se de uma reencenação, feita de modo a deslocá-los de seus contextos originais. Braund atribuiu finalidades paródicas a tais deslocamentos, asseverando que o conhecimento compartilhado entre poeta e audiência da moldura retórico-declamatória subjacente a certas passagens das sátiras possibilitaria uma recepção que entendesse e apreciasse o jogo da apropriação satírica (BRAUND, 2009: 454). Em outras palavras, Juvenal apropria-se de elementos retórico-declamatórios, utilizando-os como estratégias de desvelamento do humor satírico, o que pretendemos exemplificar.

São vários os exemplos discutidos no texto de Braund a respeito dessa apropriação satírica¹⁰⁹ de elementos próprios da *declamatio*. Como lembra Braund, algumas das teses características da educação oratória referidas por Quintiliano (*Inst.* II.

-

^{108 [...]} satire replays the contestatory function of rhetoric in Roman society by its staging of conflict in pseudo-forensic, pseudo-deliberative, and even pseudo-epideictic contexts.
109 Ao usarmos, aqui, o termo "satírico" como atributo de certo tipo de apropriação de uma linguagem

Pertencente a outro contexto, pretendemos sublinhar a operação de deslocamento contextual empreendida pelo satirista com a finalidade de explorar tais elementos, diríamos, externos, no sentido de potencializar gestos próprios da sátira, como a invectiva e a derrisão.

4, 24-5) fornecem temas a partir dos quais os satiristas desenvolvem seus poemas (BRAUND, 2009: 456). Assim, Juvenal se apropria, por exemplo, da questão "É melhor viver no campo ou na cidade?", para compor, na Sátira 3, um discurso invectivo dirigido a Roma, proferido por um cidadão que abandona a cidade. Referindo-se à obra de Cairns (1972), a autora lembra que a construção do discurso de Umbrício trata-se da inversão de um gênero retórico, o syntaktikon, um discurso de louvor à cidade de que um viajante parte. A inversão dessa moldura discursiva em que o discurso de Umbrício se manifesta, argumenta Braund, é uma apropriação paródica que não passaria despercebida pela audiência do poeta (BRAUND, 2009: 457). Outro exemplo discutido pela autora é o da Sátira 6, em que Juvenal desenvolve a questão "Um homem deve ou não se casar?", uma tese que define a estrutura em que o poema se manifesta: o discurso dissuasivo de Juvenal a Póstumo, em que o poeta pretende convencer o interlocutor a não se casar, procedendo, para tanto, a uma longa invectiva às mulheres, bastante desproporcional a seu objetivo inicial (BRAUND, 2009: 457-8). Para nós, esse desvio de foco por parte do poeta, que acaba, ao longo da sátira, perdendo completamente de vista o interlocutor a que se dirigia e transformando a invectiva à mulher, inicialmente argumento em prol da causa, numa finalidade em si mesma, deveria ser indício de uma apropriação satírica da estrutura declamatória original. Deveria, portanto, apontar que a moldura declamatória a partir da qual a sátira se manifesta é ressignificada no poema, sendo submetida a uma atualização comicamente exagerada, em função dos propósitos da invectiva satírica. Entre outros exemplos por que passa menos detidamente, Braund cita ainda a Sátira 13, em que o poeta procura dissuadir Calvino da ira que este apresenta em razão de não haver recebido pagamento pelo empréstimo de uma quantia monetária relativamente baixa. Nesse processo, argumenta a autora (BRAUND, 2009: 458), Juvenal apresenta-nos uma consolatio satírica, na medida em que poeta explora parodicamente - diríamos humoristicamente - a moldura retórica do poema, por satirizar a avareza e a mesquinharia do interlocutor no ato mesmo de pretender consolálo.

Reconhecendo a relevância dos exemplos dados por Braund para a defesa da declamação como importante fonte de material para o desenvolvimento da sátira como um todo, e especificamente da poesia juvenaliana, pretendemos fazer uma análise mais detida da Sátira 1 do poeta, no que diz respeito à apropriação de elementos declamatórios. A ênfase que damos a tal poema não se deve a notarmos, ali, como no caso dos exemplos discutidos por Braund, algum gênero retórico específico dando

forma ao discurso; antes, privilegiamos a Sátira 1 por percebermos a integração que há entre sua manifestação numa estrutura de autodefesa a uma objeção implicitamente construída no discurso e o caráter programático do poema que inaugura a obra de Juvenal. Nessa integração, como procuraremos demonstrar, encontra-se um programa não apenas em relação à assunção da *indignatio* como força motriz da sátira – o programa explicitamente enunciado por Juvenal –, mas também no que diz respeito à cômica ambivalência que subjaz à construção da *persona* satírica.

Mario Citroni, ao traçar o percurso trilhado pela sátira em Roma, destacando as diferenças entre os empreendimentos satíricos dos poetas que se dedicaram ao gênero, ressalta a forma como a dimensão da experiência autobiográfica, tão presente em Lucílio e Horácio, perde vertiginosamente seu espaço em Pérsio e já quase inexiste em Juvenal. Em relação aos últimos, afirma Citroni que:

A motivação que incita o satírico a falar não tem outro caráter individual senão sua incapacidade característica de calar a verdade de que se sente o detentor. Ele não pode fazer outra coisa a não ser falar [...]; a sua mensagem de verdade não pode não ser revelada, independentemente da existência de um auditório. A sátira imperial assume a dimensão da prédica, especialmente em Juvenal, em que se exibe em formas propriamente declamatórias, mas perdeu na realidade qualquer confiança numa melhora da humanidade: por isso a prédica não se direciona a um auditório, mas é um desafio contra o vazio que sente em torno de si (CITRONI, 2010: 351-2).

A discussão de Citroni é também um ponto de partida para os propósitos de nossa leitura de Juv. 1. Para nós, serão primordialmente importantes o destaque dado pelo autor ao caráter declamatório da sátira juvenaliana e a assunção de que o poeta se lança ao empreendimento satírico a despeito de uma audiência. Esta última afirmação, auxiliada pela ideia de que o poeta volta sua "prédica" "ao vazio que sente em torno de si", (CITRONI, 2010: 351-2) nos parece partir, como é o caso na leitura de Bellandi, de uma perspectiva que superestima a dimensão da crítica social envolvida no fazer satírico. Isso porque, segundo nos parece, há que se ter cuidado quando se diz sobre o pessimismo do poeta, ou sobre sua perda de "qualquer confiança numa melhora da humanidade" (CITRONI, 2010: 351-2), pois o mesmo caráter declamatório que o próprio Citroni vê como formador da obra de Juvenal pode ser um elemento apto a sublinhar precisamente o que há ali de exercício retórico, de modo que possamos pensar na própria decadência dos tempos como desenvolvimento de um lugar-comum de tradição consolidada.

85

Além disso, nos parece quase um contrassenso pensar num poeta que se lance à escrita sem pressupor uma audiência, muito a despeito das afirmações que os próprios satiristas possam fazer nesse sentido. Pois parece-nos claro, por um lado, que a utilização de expedientes retóricos para incitar a indignação visa a produzir a identificação entre a voz satírica e os membros de uma audiência, os quais se pensem livres das culpas contra as quais o poeta vocifera; por outro lado, na sátira 1, Juvenal parece jogar com a possibilidade mesma de contar com uma audiência. Isso porque a corrupção atacada pelo poeta ganha contornos generalizantes que grifam precisamente sua ubiquidade, como se vê na definição da matéria poética de Juvenal, em Juv. 1, 81-6:

ex quo Deucalion nimbis tollentibus aequor nauigio montem ascendit sortesque poposcit paulatimque anima caluerunt mollia saxa et maribus nudas ostendit Pyrrha puellas, quidquid agunt homines, uotum, timor, ira, uoluptas, gaudia, discursus, nostri farrago libelli est.

Desde que Deucalião, nuvens enchendo os mares, subiu de barco o monte, oráculo clamando, e aos poucos rochas, com vida, se tornam cálidas, e Pirra para os machos mostra moças nuas, tudo dos homens, juras, medos, ira, anseios, 85 prazer, errância, é do meu livrinho a mixórdia.

Se, por um lado, é evidente que a definição da matéria do satirista assim feita tem primordialmente efeito de ênfase, isto é, funciona como uma caracterização hiperbólica do vício, por outro, é relevante que se reflita sobre as implicações dos mecanismos de construção dessa hipérbole, a saber, a generalização segundo a qual todo e qualquer comportamento do homem é um comportamento vicioso – já que componente da mixórdia do livrinho de Juvenal –, bem como a datação, por assim dizer, da corrupção humana. Embora em outros lugares de sua obra Juvenal cite vários exemplos paradigmáticos de virtude em tempos republicanos, os versos a que nos referimos, pelo manejo que fazem do mito do repovoamento do mundo - aplicado a propósitos satíricos -, parecem excluir a virtude da geração dos descendentes de Deucalião e Pirra. O que acontece, ao contrário, é a progressiva degradação dos homens ao longo das gerações, culminando na do poeta, em que "Todo vício atingiu seu auge" (omne in praecipiti uitium stetit [Juv. 1, 149]); uma geração em que, em última instância, é tarefa falida para um homem virtuoso procurar a identificação de seus pares no ataque à corrupção e ao vício. Essa tensão deveria estar nas bases mesmas da recepção e da fruição da obra satírica de Juvenal, incitando-se na audiência uma adesão

à "prédica" juvenaliana que não seria a atitude de quem se reconhece representado no comportamento vicioso, mas de quem reconhece ali um outro, a quem pode censurar, de quem pode rir e a quem pode se contrapor moralmente, como, em última instância, faz a própria voz poética¹¹⁰.

Passando ao início do poema – que é, significativamente, o início de toda uma obra poética – é importante refletirmos sobre o exercício retórico que está nas bases da construção da própria atitude demonstrada pela persona satírica de incapacidade de calar a verdade que acredita deter. Pois, se pensarmos na moldura que enforma as vigorosas sobreposições de figuras viciosas em que se constitui Juv. 1¹¹¹, é facilmente perceptível que o poema é, antes de mais, um empreendimento persuasivo. E não apenas isso: trata-se de um empreendimento persuasivo levado a cabo num contexto que, em hipótese alguma, demandaria do poeta aplicar-se na construção de argumentos em prol de sua causa. Dito de outra forma, o poema, a despeito do caráter passional e aparentemente descontrolado com que denuncia o vício, é, antes de mais, a justificativa do poeta ao fato de escrever poesia e, especificamente, sátiras, como se verá adiante. Trata-se, pois, de uma justificativa aparentemente vácua, em razão do status de que sempre gozou a poesia na cultura romana, em primeiro lugar e, em segundo, em decorrência da relativa consolidação, anterior a Juvenal, de uma tradição da sátira como gênero poético. O poeta, portanto, não infringe lei alguma e, ao inaugurar sua produção satírica, não faz nada pelo que deveria se justificar. No entanto, Juvenal maneja conscientemente as circunstâncias que subjazem ao início de sua empreitada poética, criando, ele mesmo, os motivos pelos quais se justifica.

Tal procedimento é, em muito, semelhante ao que se vê nos exercícios declamatórios, e ao menos dois dos oradores apresentados por Sêneca, o Velho, a seus filhos nos prefácios aos livros das *Controversiae* criticam a *declamatio*, entre outros

1

¹¹⁰ O exagero juvenaliano na caracterização do escopo de sua matéria poética, ao contrário de mostrar a rejeição de qualquer homem seu contemporâneo como audiência em potencial a seu discurso satírico, pode mesmo funcionar como maneira de suscitar a sensação de pertença por parte da audiência. Pois, como afirma Rosen (2007: 20), a existência da sátira está condicionada a três fatores que coexistem no discurso: um falante, um alvo e uma audiência. E o discurso maledicente do satirista, para que cumpra sua função, deve ser legitimado pela comunhão, por parte da audiência, da perspectiva moral a partir da qual o satirista fala (ROSEN, 2007: 20). Dessa forma, ao estabelecer como alvo da sátira "tudo o que os homens fazem, desde Deucalião", o poeta suscita na audiência a atitude de excluir-se do número de viciosos, enquanto se compraz da maledicência feita a outrem. Ao mesmo tempo, no entanto, tal atitude pode pretender desestabilizar a cômoda perspectiva da audiência, como se o poeta sinalizasse, à maneira de Horácio ([...] *quid rides? mutato nomine de te / fabula narratur —*"[...] do que ris? Mudado um nome, a história fala de você — Hor. *Sat.* I. 1, 69-70), que seu leitor/ouvinte não se exclui de todo do discurso invectivo na qualidade de alvo.

Esta sobreposição de figuras viciosas tem início a partir do verso 21 do poema e perdura, com raras interrupções, até o verso 146, em que a sátira orienta-se para sua cena final.

motivos, precisamente pela possibilidade de cômodo manejo, por parte do declamador, das objeções de um adversário fictício¹¹². É justamente a partir de uma moldura de reação, de resposta à provocação, que Juvenal inaugura sua obra poética, iniciada, como já vimos, com a série de perguntas retóricas que visam à mudança da posição passiva em que o poeta se encontrava antes de enunciá-las:

Semper ego auditor tantum? numquamne reponam uexatus totiens rauci Theseide Cordi? inpune ergo mihi recitauerit ille togatas, hic elegos? inpune diem consumpserit ingens Telephus aut summi plena iam margine libri scriptus et in tergo necdum finitus Orestes?

Sempre apenas ouvir? Nunca responderei, eu, tão farto da *Teseida* do rouco Cordo?
Então lerá pra mim, impune, este togadas, outro elegias? E um dia esvairá, impune, ingente *Télefo*, ou, frente e verso do rolo 5 já escritos, e 'inda assim não findo, um *Orestes*? (Juv. 1, 1-6)

O discurso satírico, que, retoricamente, irrompe no próprio ato, ainda que afetado, de deliberação sobre calar ou dar voz à indignatio é, logo de início, caracterizado como uma atitude responsiva. E é significativo, para a construção dos motivos por que Juvenal se justifica, pensarmos que tipo de atitude responsiva é essa. Para tanto, é importante, em primeiro lugar, que se saliente a caracterização da postura passiva do poeta, manifesta na primeira pergunta retórica, semper ego auditor tantum?, uma passividade que, ao menos até este ponto do poema, suporta como injúria nada mais que a grande quantidade das manifestações poéticas contemporâneas. O que incomoda e agrava o satirista é, em suma, a quantidade enorme e dispensável de (má) poesia que ele é obrigado a ouvir. É significativo o uso do verbo *recitare*, relacionado ao dativo mihi e ao advérbio impune, no sentido de caracterizar como uma injúria que merece punição o próprio ato da leitura pública desses poemas contra os quais o satirista levanta sua indignatio. E, como o poema tratará de deixar claro nos versos seguintes, ainda que Juvenal se refira, nesse seu primeiro arroubo de indignação, à comédia (ille togatas) e à elegia (hic elegos), é principalmente contra os gêneros de caráter elevado que o poeta fala. Isso é esclarecido, já no trecho citado, pela presença da épica, representada pela Teseida, e da tragédia, por Télefo e Orestes. Soma-se a isso o conteúdo dos sete versos seguintes, repletos de alusões a exemplares da matéria

¹¹² Cf. as críticas de Cássio Severo em *Contr*. III. Praef., 12 e de Votieno Montano em *Contr*. IX. Praef.,

mitológica de caráter elevado que enforma os gêneros nobres, principalmente a épica e a tragédia:

nota magis nulli domus est sua quam mihi lucus
Martis et Aeoliis uicinum rupibus antrum
Vulcani; quid agant uenti, quas torqueat umbras
Aeacus, unde alius furtiuae deuehat aurum
pelliculae, quantas iaculetur Monychus ornos,
Frontonis platani conuolsaque marmora clamant
semper et adsiduo ruptae lectore columnae.

Ninguém do próprio lar mais sabe que eu do bosque de Marte e do, vizinho às rochas de Éolo, antro de Vulcano; o que os ventos fazem, que almas pune Éaco; donde é quem leva o ouro do furtado 10 couro, quão grandes freixos Mônico arremessa, os jardins de Frontão e os mármores ecoam sempre e as colunas rotas por leitor assíduo. (Juv.1, 7-13)

A esta altura do poema, Juvenal tem arquitetado o caso que deve defender. Nos seis versos iniciais da sátira o poeta caracteriza a poesia contemporânea não apenas como vazia de sentido, mas efetivamente como um agravo àqueles que são obrigados a ouvi-la. Paradoxalmente, no entanto, Juvenal ataca a poesia enquanto escreve, ele mesmo, poesia. Dessa forma, se oferece ao interlocutor implícito a linha de objeção que este deveria seguir, e a qual será dever do poeta refutar. A pergunta implicada pelos versos de Juvenal seria: "se a poesia é, de fato, tediosa, repetitiva e vazia ao ponto de o ato de ouvi-la equiparar-se ao sofrimento de uma ofensa, por que então o satirista, a fonte dessa mesma queixa se junta ao incontável número de poetas?". É interessante notar, como o fez Catherine Keane, que, ao comentar a cena literária de seu tempo a partir da utilização de um pano de fundo eminentemente épico, cujas fórmulas o poeta afirma dominar (e o comprova no ato mesmo da afirmação, conforme a passagem acima), "[...] Juvenal faz da cena literária uma indústria, à qual, em virtude de sua educação, ele é perfeitamente qualificado a juntar-se" (KEANE, 2002: 226)¹¹³. Soma-se à afirmação do domínio da matéria e da linguagem poéticas a referência à educação escolar tradicional do homem romano, precisamente o que torna Juvenal também apto a escrever poemas. Não obstante, a objeção que os versos, até aqui, sugerem, permanece sem resposta: Juvenal mostrou ao leitor que é perfeitamente capaz de acrescer-se ao número dos poetas que infestam a cena literária romana a seu tempo; mas, sendo a poesia o mal que o satirista a acusa de ser, por que ele mesmo resolve dedicar-se à sua

¹¹³ [...] Juvenal makes the literary scene out to be an industry which, by virtue of his education, he is perfectly qualified to join.

15

escrita?

Nessa perspectiva, os versos imediatamente posteriores, a nosso ver, apresentam um *color*¹¹⁴ empregado pelo poeta no sentido de justificar-se frente a tal inconsistência:

et nos ergo manum ferulae subduximus, et nos consilium dedimus Sullae, priuatus ut altum dormiret. stulta est clementia, cum tot ubique uatibus occurras, periturae parcere chartae.

Também eu escondi a mão da palmatória, 15 também a Sula disse "vai dormir tranquilo". É estúpido, se em cada esquina se tropeça em "vates", ter pena do papel que se perde. (Juv. 1, 15-18)

Esse color, é claro, enquanto relativamente funcional como recurso argumentativo do caso defendido por Juvenal, tem evidentes propósitos satíricos, no que opera, novamente, no sentido de diminuir a autoridade da poesia contemporânea. Isso porque o poeta, complementarmente ao domínio demonstrado do caráter formular da poesia épica, agora afirma que tem o quanto basta para escrever poemas: uma educação oratória escolar, centrada nos exercícios declamatórios dos quais o discurso suasório a Sula é um exemplar. O poeta, por meio dos dois versos iniciais da passagem citada, afirma, em primeiro lugar, que é apto a escrever poesia, tem os requisitos necessários à tarefa. Na verdade, são os dois versos seguintes que integram isso que, aqui, chamamos de um color, já que a simples afirmação da capacidade de compor poesia ainda não responderia àquela objeção que viemos ressaltando estar implicada na caracterização que Juvenal faz da poesia. O *color* é, em última instância, a razão – fraca em termos essencialmente lógico-argumentativos, mas, precisamente por isso, grandemente adequada aos propósitos satíricos de Juvenal – por que o poeta se lança à poesia: já que há "vates" por todos os lados e que o papel que Juvenal pouparia, não escrevendo, de qualquer forma será desperdiçado na composição de poemas repetitivos e tediosos, por que não escrever?

Nesse ponto do poema, o satirista certamente procura suscitar um efeito de

.

¹¹⁴ De acordo com Fairweather (1981: 32-3), "color era um termo técnico que significava a aparência que se dava às ações passadas dos litigantes numa controversia. Pois, contanto que ele não contradissesse efetivamente os fatos dados do caso, o declamador era livre para dar qualquer interpretação danosa ou mitigante que ele escolhesse às ações descritas no tema." (Color was a technical term meaning the complexion which one gave to the past actions of the litigants in a controversia. For, as long as he did not actually contradict the given facts of the case, the declaimer was free to give whatever damning, or mitigating, interpretation he chose, to actions described in the theme.). Quando utilizado na defesa do litigante, o color pode ser entendido, primordialmente, como um artificio com o qual se procede a uma tentativa de remoção da culpa. Na perspectiva em que lemos a Sátira 1 de Juvenal, pode-se dizer que o poeta emprega um color a fim de refutar uma objeção implicada em seu próprio discurso satírico.

humor pela utilização disso a que poderíamos chamar um *color* satírico. Pois, se a poesia é tediosa, repetitiva, dispensável e chega mesmo a constituir-se numa afronta aos ouvintes, escrever apenas porque é inútil poupar um papel que de toda forma se desperdiça ainda parece um motivo extremamente banal e pouco convincente e, por isso mesmo (bem como pela derrisão aí implicada aos poetas dos gêneros elevados), risível. Contudo, mais do que suscitar o riso com um *color* de pouca força persuasiva, o poeta deixa aí implícito que, já que o papel de forma alguma pode ser poupado, há que ser utilizado para a escrita de algo mais digno que a poesia satirizada até aqui. A partir daí, o satirista, que até então se dedicara a uma discussão essencialmente literária e derrisória da poesia sua contemporânea, passa a defender especificamente o valor da sátira, na evocação que faz da poesia de Lucílio, à qual afirma se filiar (Juv. 1, 19-21).

Há que se relembrar do contraste existente entre a postura que o poeta espera de seus ouvintes, por um lado, expressa no adjetivo placidi, e por outro, a natureza nada racional da argumentação (rationem) que apoia a escolha da sátira. Pois é a essa altura do poema que o satirista começa a construir aquilo que tem a dizer como algo impossível de calar, já que os diversos tipos viciosos que infestam a cidade de Roma – eunucos que tomam para si uma esposa, mulheres que lutam no coliseu, barbeiros que ascendem socialmente e rivalizam, em bens, com os patrícios, libertos que, pelo favor dos poderosos, ascendem à classe equestre – impelem o poeta à escrita da sátira (Juv.1, 22-30). Deste ponto do poema em diante, Juvenal se ocupará da descrição e da denúncia de um sem fim de tipos viciosos; o poema, que teve início com um pano de fundo literário, a partir do verso 22 passa a ocupar-se completamente do vício e da corrupção dos tempos. Na perspectiva em que o temos lido, no entanto, isto é, como a condução de um tipo de exercício retórico-declamatório, é importante notar que a denúncia dos vícios está longe de ser um fim em si mesmo; ela é, antes de mais, outro argumento, amplificado ao paroxismo, com o qual Juvenal se justifica pela inconsistência de atacar a poesia ao mesmo tempo em que se dedica à composição poética.

O frequente contraste entre a sátira e os gêneros elevados, que redunda na apologia da sátira como poesia de valor porque mais diretamente ligada à realidade empírica, um lugar-comum do gênero poético, é, em Juvenal, retrabalhado numa estrutura de fins marcadamente persuasivos. O poeta, como vimos, pelo consciente quadro que faz da cena literária contemporânea, pintando a poesia como arte já vazia e desgastada, porque dependente de um arcabouço mitológico repetitivo e de fórmulas aprendidas na escola, manipula a opinião de seu leitor implícito e sugere a objeção que

se deva fazer ao fato de que o próprio Juvenal escreva poesia. Tal objeção, que, em última instância, o poeta mesmo constrói como implicada em sua própria enunciação poética, orienta o desenvolvimento ulterior de todo o poema, já que a justificativa do poeta pela composição de poesia — e especificamente de sátiras — tem a finalidade última de refutar, muito à semelhança dos exercícios declamatórios formais, esta objeção conscientemente construída. É nessa estrutura persuasiva, nessa moldura declamatória que dá forma ao poema, que se encaixa o efetivo empreendimento satírico de censura ao vício, não como um fim em si, mas como um argumento para absolver o poeta da acusação de inconsistência.

Dessa forma, complementarmente ao emprego de um color satírico de pouco valor argumentativo cujo fim é suscitar o riso (e talvez, nesse mesmo artificio, empreender uma captatio benevolentiae), o procedimento argumentativo final do satirista é a aparente entrega ao pathos – precisamente no momento em que promete racionalidade ao leitor – que subjaz à irrefreável censura ao vício e caracteriza a sátira, mais do que como poesia significativa e necessária, como poesia incontrolável e impossível de não ser escrita: difficile est saturam non scribere (Juv.1, 30). Tal leitura de Juv. 1, em última instância, pela sobreposição dessas duas linhas tão distintas de argumentação pro satura – o jocoso color satírico e a argumentação indignada via exempla das condutas mais viciosas – sublinha, a nosso ver, a importância da tensão e da negociação entre humor e severidade na sátira, reafirmando aquela ambivalência que parece ser traço fundamental da identidade do gênero poético, porque também presente na instância cuja voz dá corpo às próprias manifestações do gênero, isto é, o satirista. No fato de uma construção conflituosa da voz poética do satirista figurar já na primeira sátira de Juvenal - o poeta precisa desculpar-se por compor poesia, chamando de argumentação racional uma indignação que ganha o leitor, literalmente, "no grito" cremos estar situado um empreendimento programático que avisa ao leitor a não procurar, na voz satírica, unidade e coerência. A sinalização inicial dessa característica da persona satírica é potencializada pelos usos que o poeta faz da construção de personae secundárias como satiristas, conforme veremos a seguir.

3.2. Satiristas ineptos: as personae secundárias nas sátiras 2 e 3 de Juvenal

A poesia escrita em primeira pessoa, como já vimos, se constrói a partir das

tensões que se apresentam, em seu processo de produção e recepção, entre as motivações de natureza poética, isto é, aqueles elementos intrínsecos a uma dada manifestação genérica ou à filiação a certa tradição literária, e as motivações de ordem biográfica, isto é, os elementos associados à pessoa empírica daquele que diz "eu" nos poemas. A ruptura com a perspectiva biografizante de análise literária contou, sobretudo no que diz respeito à poesia em primeira pessoa, com o conceito de *persona*, que, embora não seja consensualmente compreendido entre os estudiosos (MCCARTHY, 2010: 437), serviu como ferramenta para que se travasse a separação entre a pessoa empírica do poeta e a voz responsável pela enunciação poética. Tal conceito, entendido como a voz enunciadora ficcionalmente construída pelo poeta no discurso (MCCARTHY, 2010: 437), será de extrema valia para os fins deste trabalho, principalmente por crermos que, na construção das *personae* que falam nas sátiras, se encontra uma das fontes do risível na obra de Juvenal.

Com o objetivo de analisar a construção conflituosa por que passa a persona satírica, procederemos à leitura das sátiras 2 e 3 de Juvenal, ambas poemas em que, além da *persona* do satirista, fonte principal da enunciação poética, apresentam-se *personae* secundárias, as quais, se alinhadas de alguma forma à construção do caráter e aos propósitos do discurso do satirista, podem também constituir-se como ponto privilegiado de observação de estratégias composicionais que salientem o caráter risível desses poemas. Isso porque Larônia e Umbrício, com a licença da voz poética principal, atuam, eles mesmos, como satiristas nos poemas em que figuram, revelando, cada um à sua maneira, sua relativa falta de aptidão para a tarefa.

Relembremos, pois, os pré-requisitos, como programaticamente traçados em Juvenal, 1, para que se assuma a posição de satirista. Mario Citroni (2010: 351-2) chama atenção para a caracterização típica do discurso do satirista como algo que o poeta é compelido pelas circunstâncias a dizer, embora preferisse calar a precisar dizêlo. Se a afirmação é primeiramente apta a descrever o procedimento de abertura da Sátira 1 de Juvenal, ou se é dela diretamente auferida para a explicação algo generalizante de características do gênero, fato é que Juvenal, nos versos que inauguram sua obra – os seis primeiros versos da Sátira 1 – representa seu ato discursivo como o de quem explode em verborragia agressiva, pelo acúmulo de ofensas sofridas e pelo impulso de finalmente retorná-las.

A essa caracterização inicial do discurso satírico, somam-se, ao longo do poema, outras passagens que reforçam a ideia de que a sátira é resultado de uma indignação

justa, como, por exemplo, a primeira parada de vícios descrita pelo poeta, nos versos 22-30: um eunuco que se casa com uma mulher, uma mulher que enfrenta javalis nos jogos circenses e a ascensão material de estrangeiros, apenas algumas das cenas de uma Roma em que "o difícil é não escrever sátiras" (Juv. 1, 30). Ulrich Knoche (2009: 259), possivelmente levando em consideração esse retrato de virtuoso que a *persona* satírica faz de si, pela indignação com que condena os outros, sugere uma reflexão importante acerca do fazer do satirista em Juvenal: o fato de que a corrupção contra a qual o poeta vocifera está diante de todos, mas ninguém parece enxergá-la ou considerá-la digna de efetiva condenação. O satirista, dessa forma, parece representar — no caso do Juvenal indignado, com os artifícios do discurso agressivo e passional — uma sempre conflituosa tentativa de captação da simpatia da audiência: a expressividade dos ataques aos tipos viciosos quer convencer de que a corrupção de fato merece um castigo efetivo, ao mesmo tempo em que o poeta parece não contar com a possibilidade mesma de convencer, já que, no interior da ficção poética, é justamente aos ouvidos da sociedade corrupta que seu discurso se destina.

As *personae* secundárias das sátiras 2 e 3 – Larônia e Umbrício respectivamente – alinham-se ambas a esse pressuposto inicial, segundo o qual o satirista não irrompe em agressividade verbal sem que seja previamente motivado a fazê-lo. A sátira 2 é cuidadosamente analisada por William Anderson (1982: 209-219), que concorda com Highet em que o poema tenha como tema principal a homossexualidade. Essa temática central é dividia por Anderson em três momentos distintos: o tratamento inicial dispensado aos hipócritas que censuram a sociedade travestidos de viris moralistas estoicos e, na verdade, são páticos; a segunda metade do poema, dedicada àqueles que não se preocupam sequer com a manutenção de uma aparência virtuosa; e, entre esses dois momentos, aquele que efetivamente nos interessa aqui: o discurso de Larônia, que marca a transição entre esses diferentes subtemas do poema, representando o enfrentamento entre uma mulher e os falsos moralistas, em que ela atua no papel de satirista. Em nível superficial, o discurso de Larônia de fato alinha-se perfeitamente àquele do satirista, funcionando, conforme usualmente se observa, como uma complementação da censura dirigida por Juvenal aos hipócritas¹¹⁵. Eis os versos em

.

¹¹⁵ Cf., por exemplo, Plaza (2006: 156), que, em acordo com outros estudiosos, afirma que "Ela [Larônia] é na verdade apenas uma máscara de papel por meio da qual são enunciadas as visões patriarcalistas da *persona* principal (She is in fact only a paper mask through which the main persona's patriarchal views are spoken.).

que, não mais se contendo diante da hipocrisia do moralista (à semelhança do próprio Juvenal que se lança na empresa satírica justamente por não mais se conter), Larônia fala:

non tulit ex illis toruum Laronia quendam clamantem totiens 'ubi nunc, lex Iulia, dormis?' atque ita subridens: 'felicia tempora, quae te moribus opponunt. habeat iam Roma pudorem: tertius e caelo cecidit Cato. sed tamen unde 40 haec emis, hirsuto spirant opobalsama collo quae tibi? ne pudeat dominum monstrare tabernae. quod si uexantur leges ac iura, citari ante omnis debet Scantinia. respice primum et scrutare uiros, faciunt nam plura; sed illos 45 defendit numerus iunctaeque umbone phalanges. magna inter molles concordia. non erit ullum exemplum in nostro tam detestabile sexu. Tedia non lambit Cluuiam nec Flora Catullam: Hispo subit iuuenes et morbo pallet utroque. 50 numquid nos agimus causas, ciuilia iura nouimus aut ullo strepitu fora uestra mouemus? luctantur paucae, comedunt coloephia paucae. uos lanam trahitis calathisque peracta refertis uellera, uos tenui praegnantem stamine fusum 55 Penelope melius, leuius torquetis Arachne, horrida quale facit residens in codice paelex. notum est cur solo tabulas inpleuerit Hister liberto, dederit uiuus cur multa puellae. diues erit magno quae dormit tertia lecto. 60 tu nube atque tace: donant arcana cylindros. de nobis post haec tristis sententia fertur? dat ueniam coruis, uexat censura columbas.'

Larônia não pôde com um destes que, grave, Gritava sem parar "Onde, Lei Júlia, dormes?" E, rindo, disse: "ledos tempos que te opõem aos maus costumes. Roma, cria já vergonha! Um terceiro Catão caiu do céu. Mas onde 40 Compras o bálsamo que emana de tua nuca peluda? Não te acanhes de mostrar-me a loja. E se a lei é violada, antes de todas deves A Escantínia citar. Investiga primeiro Os homens, bem piores, embora os defenda 45 O número e a união de escudos nas falanges. É grande entre as bichinhas a concórdia. Nunca em nosso sexo, tão detestável exemplo: Tédia não lambe Clúvia, nem Flora Catula 116;

1 1

¹¹⁶ Este verso, posto na boca de uma mulher indignada, é usualmente visto como exemplar do fato de que Juvenal, entre as críticas que faz às condutas das mulheres, não lhes atribui culpas relacionadas a uma sexualidade desviante dos papeis sexuais "normais" de homem e mulher. Pensamos, ao invés disso, que o verso é ilustrativo da ideia de que não se deva cobrar do satirista coerência, ou procurar a unidade de sua moral. Se, tendo-o em mente, lemos os versos 306-13 da sátira 6, em que Tulia e Maura, diante do altar da Castidade, fazem sexo revezando-se nos papéis ativo e passivo, vemos o quão equivocado era o ponto de vista de Larônia. Não pretendo, com isso, sugerir que o poeta tenha sido inconsistente em sua visão do comportamento sexual feminino em um ou outro poema, mas antes afirmar que, em vez de como um apanhado de censuras que revelaria, num quadro geral, a moral de que o poeta seria porta-voz, as *Sátiras*

Já Hispão empalidece embaixo dos rapazes. 50 Por acaso vamos ao foro, ou direito Civil sabemos, ou as cortes perturbamos? Poucas de nós lutam e tomam suplementos. Já vocês fiam lã e levam nos cestinhos Velos perfeitos, tecem os suaves fios Penélope vencendo, mais sutis que Aracne, Qual faz, sentada ao banco, hórrida concubina. É famoso o porquê de Hister ter deixado Tudo ao liberto e, vivo, tanto dado à esposa: A que na própria cama é terceira enriquece. 60 Casa-te e cala-te: segredos valem ouro. E mesmo assim cai sobre nós triste sentença? Dá vênia aos corvos a censura e pune as pombas. (Juv. 2, 36-63)

Anderson (1982: 211) chama atenção para o uso do vocabulário militar com que Larônia metaforicamente descreve a união dos homens pervertidos, no verso 46, defendit numerus iunctaeque umbone phallanges. A aproximação dos escudos em formação militar de infantaria como metáfora da concórdia que reina entre os efeminados é significativa, no contexto, não apenas por ser uma imagem clara da proteção mútua que os páticos se oferecem, mas principalmente por representar essa mesma proteção promovendo uma união de elementos em tudo opostos, ao evocar um símbolo por excelência da dignidade do homem romano: a dedicação ao exército. Esse contraste entre a caracterização de homens efeminados por meio de uma imagem que denota dignidade e virilidade é certamente um dos elementos risíveis presentes no discurso de Larônia. A utilização de tal imagem, além de tratar-se de um recurso de humor, é funcional para a estrutura do discurso invectivo da persona secundária, pois, ao empregá-la, Larônia sublinha a virtude distorcida dos hipócritas – corajosamente unidos em prol de suas condutas viciosas – ao mesmo tempo em que antecipa o ponto principal em que incidirá sua censura: o abandono dos deveres masculinos por parte dos homens e a dedicação às tarefas e ao cultivo da sexualidade feminina. É interessante notar o uso de procedimento semelhante, a nosso ver, nos versos 54-5, em que Larônia descreve a habilidade com que os homens se dedicam à tecelagem: uos lanam trahitis calathisque peracta refertis / uellera, uos tenui praegnantem stamine fusum, em que as palavras refertis e uellera, ambas em posição de destaque – a última e a primeira dos versos em que figuram – parecem aptas a evocar a tarefa algo heroica de Jasão ao trazer para sua pátria o velo dourado. Novamente, aqui, o uso de uma expressão que remete à dignidade heroica e masculina está em função da descrição de como os homens negligenciam sua própria masculinidade, ao superar, na feminina arte da tecelagem,

devam ser lidas – cada uma – como uma criação retórico-poética de *relativa* independência, embora organicamente contidas por uma moldura genérica específica.

duas mulheres que são os exemplos máximos de seu domínio 117. Assim, cremos, criamse novamente contrastes de potencial humorístico, pela aproximação de elementos opostos e inconciliáveis cuja finalidade, aqui, é reforçar a ridicularização dos alvos do discurso satírico.

Embora o discurso de Larônia motive outras reflexões importantes, resta-nos, ainda, o questionamento: o que, dada a semelhança entre os procedimentos satíricos de Larônia e da persona primária do poema, nos levaria a pôr em xeque a aptidão satírica da indignada persona secundária? A resposta, como a concebemos, deve ser pensada a partir dos versos com os quais Juvenal, simpaticamente, introduz o discurso da mulher. Após desenvolver, nos trinta e três primeiros versos do poema, seu tema inicial, a indignação causada pela ousadia com que efeminados enrustidos fingem castigar o vício, o poeta lança a pergunta retórica que culmina na apresentação de Larônia:

> nonne igitur iure ac merito uitia ultima fictos contemnunt Scauros et castigata remordent? 35

Não é, pois, justo aos torpes desdenhar dos falsos Escauros e morder de volta, se atacados? 35 (Juv. 2, 34-5)

Em consonância com tal pergunta, é próprio lembrarmos que Larônia, em momento algum de seu discurso, defende-se da acusação de adultério que subjaz à apóstrofe do moralista à Lei Júlia no verso 37. Sua defesa é unicamente o contraponto entre mulheres e efeminados, deduzindo-se desse contraste que os vícios daquelas são, com algo de contrassenso, perversões naturais, ao passo que os últimos contrariam a natureza masculina, ao mesmo tempo em que, a despeito de seus esforços, não podem alcançar a feminina.

Se por um lado, como já vimos, Larônia cumpre certos pressupostos básicos para que o satirista se constitua como tal, por outro, falta-lhe – não por passagens acidentais em seu discurso, mas deliberadamente – o esforço em prol da construção do caráter de vir bonus que o satirista se atribui para contrapor-se aos seus alvos. Larônia funciona, portanto, como a personificação cômica de um expediente retórico utilizado, aqui e ali, nas sátiras de Juvenal, segundo o qual se faz uma concessão a algum

de Larônia.

 $^{^{117}}$ É interessante notar a relevância da escolha lexical para o rebaixamento risível dos alvos em determinadas passagens dos poemas de Juvenal. Lembremos, por exemplo, que, em Juv. 1, 11, a fim de referir-se precisamente ao feito de Jasão relacionado ao velo de ouro, num contexto em que desdenha do arcabouço mitológico da poesia épica, o poeta emprega a palavra pellicula em vez de vellus, possivelmente utilizada aqui como recurso de amplificação do potencial cômico e derrisório do discurso

comportamento moralmente condenável, para que se intensifique o que há de condenável em condutas julgadas piores¹¹⁸. Dessa forma, organicamente em relação à representação do mundo distorcido contemplado pelas lentes do satirista, a simpatia de Juvenal para com o discurso de Larônia não é tanto a aprovação do caráter da *persona* secundária como satirista, quanto é um sorriso irônico do poeta (e certamente da audiência) diante de um mundo onde é com justiça e mérito (*iure ac merito*) que os representantes mais extremos do vício (*ultima uitia*) podem indignar-se e assumir o papel de satirista; um mundo em que, em última instância, sempre haverá algo ainda pior. Como satirista, Larônia talvez simbolize – distorcendo-a *ad absurdum* – uma afirmação de Horácio cheia de modesta autoironia: "ninguém nasce sem vícios; o melhor homem / é aquele acometido pelos menores" (*nam vitiis nemo sine nascitur; optime ille est, / qui minimis urgetur* [Hor. *Sat.* I. 3, 68-9]). A introdução de todo o discurso da *persona* secundária no interior do poema funciona, portanto, precisamente pela admissão da mulher pouco virtuosa como satirista, como um recurso de cômica *amplificatio* da censura que Juvenal dirigia aos moralistas hipócritas.

Anderson (1982: 211-19) notou, como já vimos, a importância de construções, nesta sátira, que giram em torno da temática militar. Na perspectiva do autor, toda a invectiva de Larônia, articulada, a nosso ver humoristicamente, ao propósito da derrisão aos hipócritas, constrói a imagem de uma batalha entre as mulheres e os falsos virtuosos que as atacam. Anderson chamou atenção a essa caracterização já na abertura da fala de Larônia, quando, ironicamente, ela dirige-se ao "terceiro Catão" romano, nos versos [...] felicia tempora quae te / moribus opponunt [...] (Juv., 2, 38-9). Para o autor (ANDERSON, 1982: 211), a palavra grifada seria responsável pela criação de uma atmosfera de batalha já no início do discurso, reforçada não apenas pelo verso em que Larônia refere-se, com metáfora bélica, à união existente entre tais efeminados (Juv. 2,

1

¹¹⁸ Esse procedimento ocorre, em outras sátiras, quer na mesma estrutura do exemplo de Larônia, quer com algumas variações. Na Sátira 4, por exemplo, Juvenal, ao fazer referência ao enorme peixe comprado por Crispino se utiliza do mesmo recurso, isto é, X é um crime, mas y é ainda pior, conforme os versos que parafraseio: "eu louvo a ideia do espertalhão, se ele, com tal presente, roubou o primeiro lugar no testamento de um velho sem filhos; ou se o enviou a alguma amante de alta classe, mas não: comprou para si mesmo!" (Juv. 4, 18-20). O mesmo se dá em relação à passagem de censura a Nero na sátira 8 (Juv. 8, 213-230), discutida por Knoche (2009: 236) em que é ruim ser o assassino dos familiares, mas é ainda pior tocar harpa num palco e representar numa tragédia. No conselho dado pelo satirista a Póstumo, na Sátira 6 (30-2), algo semelhante, embora numa estrutura diferente, já que não se trata especificamente da comparação entre vícios, mas entre diferentes comportamentos diante da possibilidade de casamento: "podes aguentar uma dona, com tantas cordas por aí, quando tantas janelas altas estão abertas e a ponte Emília está tão perto de ti?", isto é, morrer é ruim, mas é solução melhor que o casamento. Ainda na Sátira 6 (82-7), para reforçar o caráter vicioso da mulher, Juvenal nos conta que "Épia, esposa de um senador, fugiu com um grupo de gladiadores, abandonando o marido, a irmã, a pátria, os próprios filhos e, o que é ainda mais surpreendente, os jogos e o ator Páris".

46), como também pela passagem que citamos a seguir, em que, findo o discurso da mulher, a *persona* primária retoma a fala, comentando-o:

fugerunt trepidi uera ac manifesta canentem
Stoicidae; quid enim falsi Laronia? sed quid
non facient alii, cum tu multicia sumas,
Cretice, et hanc uestem populo mirante perores
in Proculas et Pollittas? est moecha Fabulla;
damnetur, si uis, etiam Carfinia: talem
non sumet damnata togam. 'sed Iulius ardet,
aestuo.' nudus agas: minus est insania turpis.

Trépidos fogem ante o verdadeiro e claro
Canto os estóicidas; e o que ela disse em falso? 65
E o que não farão outras, se usas musselina,
Crético, e, boquiaberto o povo, tu peroras
contra Polita e Prócula? Fabula trai;
seja condenada, se queres, e Carfínia.
Culpada, toga ela não veste. "Mas em julho 70
É tão quente!" Vai nu: ser louco é menos torpe. (Juv. 2, 64-71)

Anderson (1982: 211) comenta que a caracterização da reação dos hipócritas como uma fuga amedrontada (fugerunt trepidi) confere novamente à passagem o aspecto de uma descrição de batalha em que a imagem do ato de retirada expressa em fugerunt é reforçada pelo vocábulo poético que a caracteriza, trepidi, bem como pelos contornos épicos que há no trecho, como a nomeação ironicamente dignificada daqueles que se puseram em fuga, utilizando-se o patronímico Stoicidae, recurso de nomeação tipicamente épico. Além disso, há que se fazer referência a mais um ponto que dignifica o caráter de Larônia frente àqueles que censura, servindo, em vias contrárias, para amplificar a derrisão cômica feita a homens cuja total ausência de virtude opera sua derrota diante das palavras de uma mulher de caráter assumidamente dúbio. Trata-se do uso do particípio presente *canentem* para referir-se a Larônia, isto é, "aquela que cantava". O uso de tal verbo para referir-se ao discurso da mulher pode ser lido como outra estratégia de ampliação cômica da derrisão, em virtude da nobreza que esse verbo confere ao ato discursivo de Larônia, equiparado à composição poética do vates, ou mesmo ao canto sagrado da musa. Ler tal referência ao discurso nessa chave interpretativa nos leva a duas interessantes possibilidades: por um lado, poderíamos concluir que o satirista juvenaliano, metapoeticamente, chancela o status de Larônia como satirista, equiparando o discurso da mulher ao fazer do poeta satírico pelo uso de canentem, palavra cuja acepção denota a enunciação poética; por outro lado, como já vimos, a sátira é um gênero que preza precisamente por sua não-poeticidade, de modo que a palavra *canentem*, nesse sentido, elevaria o discurso de Larônia ao *status* da dicção épica, ou mesmo estaria apto a compará-la – pelo fato de tratar-se de uma mulher – à própria musa que, em última instância, é a inspiração do canto épico. A estratégia de deslocamento semântico dessas palavras de teor elevado relacionadas a uma mulher de pouca virtude fortalece, de maneira humorística, o recurso retórico – utilizado já por si comicamente – do "comportar-se como x é ruim; mas ser y é ainda pior" para cujo emprego Juvenal sinalizara diretamente na introdução ao discurso de Larônia em versos anteriormente vistos (Juv. 2, 34-5). Na ambivalência do mundo satírico, portanto, Larônia, satirista momentânea de condutas assumidamente viciosas, em comparação com os falsos moralistas, acaba por ser elevada ao *status* de musa épica; seu discurso invectivo – que, em última instância, é quase um duplo do discurso baixo do satirista – é paradoxalmente elevado à qualidade de canto, situação que provoca contrastes ironicamente inconciliáveis com os quais, cremos, o poeta não pretende outra coisa senão suscitar o riso.

É semelhante o que se dá em relação a Umbrício, na Sátira 3. Este, tanto quanto Juvenal na Sátira 1, se representa acometido de uma indignação justa, diante das imensuráveis dificuldades oferecidas pela Roma sua contemporânea à vida de um cidadão romano honesto. Em consonância com o que faz Juvenal, são temas da sátira de Umbrício as várias facetas de uma corrupção sem precedentes: relações de amizade que se baseiam na mais falsa adulação (41-2); a cumplicidade em atividades ilegais, adultério e roubo, como forma de ascensão (45-7); a estima que só se recebe uma vez que se é cúmplice em algum crime, em virtude do poder conferido pela possibilidade de delação (49-52), são apenas alguns desses temas comuns. Outro, que aqui nos interessará de perto, é o desprezo pelos estrangeiros — principalmente gregos —, cuja presença massiva em Roma é apontada como uma das grandes causas da degenerescência da *Vrbs*.

Novamente, dadas as semelhanças procedimentais na construção do caráter da voz satírica juvenaliana e da *persona* de Umbrício como satirista – reforçadas, ainda, pela simpatia de Juvenal, explícita no anúncio de sua tristeza pela partida de um velho amigo – o que inviabilizaria a compreensão de Umbrício como um satirista legítimo, em perfeita consonância com a voz poética principal das sátiras? Anderson (1982: 220-234), de fato, leu Umbrício como o último exemplo de cidadão romano honesto e virtuoso, conforme o próprio trata de construir-se em sua enunciação. Tal leitura, longe de inadequada, nos é sugerida da maneira mais imediata possível, principalmente quando já temos relativamente sedimentadas nossas expectativas em relação aos

procedimentos de censura do satirista, conforme construídas pelas duas sátiras anteriores. A leitura que aqui propomos, no entanto, explora o potencial que certas passagens do discurso de Umbrício carregam para minar sua autoridade de cidadão virtuoso e agravado — daí, sua autoridade de satirista —, passagens que são risíveis precisamente por quebrar nossas expectativas em relação à atividade de quem se proponha a enunciar uma sátira.

Ler Umbrício contra Umbrício não é um procedimento novo. William Thomas Wehrle (1992: 63-70), além de referir-se a outros que já o fizeram, discute o caráter da persona secundária da sátira 3, com o argumento principal de que, enquanto a corrupção de Roma por ela apresentada é o alvo principal do ataque feito pelo poema, o próprio Umbrício, ao mesmo tempo em que a apresenta, se constrói como mais digno de ser satirizado do que de ser satirista. Tal proposta nos parece bastante razoável, ao analisarmos de perto os procedimentos de Umbrício na construção de seus retratos de Roma. No entanto, ainda que a premissa de Wehrle nos seja válida, discordamos da causa que, segundo sua análise, poderia ter motivado o poeta a adotar tal maneira de construção da persona secundária. Isso porque, na perspectiva do estudioso, há uma crítica implícita a Umbrício, tomado como representante de um tipo de cidadão que, renunciando à sua posição de homem virtuoso, deixa a capital, dando, ele mesmo, espaço às perversidades contra as quais vocifera (WEHRLE, 1992: 68). Nossa discordância em relação à ideia de Wehrle relaciona-se com o caráter hiperbólico que a decisão de abandonar Roma confere ao estado de decadência da cidade, como se não mais valesse a pena insistir para proteger ou restaurar os costumes falidos de uma virtude já esquecida pela maioria.

Assim sendo, o que parece haver de realmente satirizável em Umbrício é o fato mesmo de ele compor uma sátira indignada, contrastante, conforme veremos à frente, com sua incapacidade de castigar o vício. Exemplos de tal contraste, julgamos, estão espalhados por vários trechos do poema, e deter-nos-emos, em primeiro lugar, naqueles em que Umbrício denuncia a invasão de gregos à cidade, causa listada entre as principais a incitar sua fuga, conforme nos diz ele próprio:

Quae nunc divitibus gens acceptissima nostris et quos praecipue fugiam, properabo fateri, nec pudor obstabit. non possum ferre, Quirites, Graecam urbem [...]

60

Da gente mais bem vinda agora aos nossos ricos, e da qual mais quero fugir, falo depressa,

60

Antes de darmos uma resposta ao questionamento por nós levantado acerca da eficácia da construção de Umbrício como satirista, é importante que reflitamos sobre o emprego, na passagem acima, de recursos cuja finalidade parece ser precisamente a de legitimar o discurso de Umbrício como o fazer característico de um satirista. Wehrle (1992: 67), citando outros críticos, faz menção ao fato de que, ao usar o vocativo Quirites, Umbrício parece apresentar-se tomado de indignação ao ponto de esquecer que seu discurso tem uma audiência situacionalmente limitada: ele está engajado numa conversa de despedida com seu amigo Juvenal e, ainda assim, se dirige ao povo romano. Mais que um recurso retórico utilizado por Juvenal para sublinhar a indignação de sua persona secundária, parece-nos ser essa transição de interlocutor um sinal dado pelo poeta para ressaltar o caráter performático da enunciação de Umbrício, isto é, o fato notado pelo próprio Wehrle (1992: 67) – de que Juvenal nos apresenta, no terceiro poema de sua obra, uma sátira dentro de outra, de que o poeta pretende que Umbrício desempenhe, legitimamente, o papel de satirista. Precisamente nas frustrações dessa expectativa de que Umbrício venha a se portar como um satirista genuíno, cremos estar situada uma relevante estratégia de suscitar o riso na Sátira 3.

Em outras sátiras, Juvenal fala com um interlocutor não identificado, como se de fato falasse diretamente para a audiência, e.g., Juv. 1, 19-21: cur tamen hoc potius libeat decurrere campo, / per quem magnus equos Auruncae flexit alumnus, / si uacat ac placidi rationem admittitis, edam. "Então por que é melhor correr por esse campo / onde o aluno de Aurunca domou seus cavalos, / se há vagar e em paz o argumento ouvirdes, digo". A semelhança estrutural e funcional entre estes versos e os que introduzem a censura de Umbrício aos gregos parece aclarar o fato de que o poeta, na Sátira 3, está efetivamente construindo Umbrício como um satirista. Em ambas as passagens, a voz enunciadora chama a atenção de um interlocutor plural para aquilo que vai dizer, antecipando uma longa invectiva satírica. A percepção de tal procedimento deveria integrar o horizonte de expectativas da audiência da sátira, e é válido ressaltar ser o discurso de Umbrício contra os gregos, com efeito, uma das mais inflamadas entre as partes que compõem sua longa fala, um discurso que é introduzido precisamente pela incapacidade de tolerar X (non possum ferre, Juv. 3, 60), típica do satirista – lembremos que a própria Larônia, satirista momentânea em Juv. 2, também fala após não poder mais se segurar (non tulit Laronia, Juv. 2, 36).

75

Se o poeta de fato constrói a *persona* secundária como satirista, empregando mesmo elementos estruturais que identificam Umbrício com a função que pretende exercer no poema, o que diferencia, porém, a *persona* satírica juvenaliana daquela que o poeta constrói em Umbrício – e nos autoriza a questionar a aptidão deste para o empreendimento satírico – não é a percepção que ambas têm da corrupção romana, mas essencialmente a atitude de Juvenal e Umbrício frente à mesma corrupção. A relação do último com os gregos nos parece ser emblemática de sua inépcia satírica e ter grande potencial risível, enfatizado pela expectativa que a audiência tem em relação à performance do satirista. São várias as passagens relevantes, para os nossos propósitos, na fala contra os gregos. A primeira a que nos referiremos é já interessante por explicitar a natureza da caracterização que Umbrício faz dos gregos, uma caracterização exemplarmente apta a ilustrar a ambivalência que rege o funcionamento da sátira. Aqui, o satirista secundário representa, em termos de invectiva cômica, a versatilidade dos gregos, quando se está em questão o esforço feito para agradar os mais poderosos e estabelecer, assim, vínculos socialmente proveitosos:

ingenium velox, audacia perdita, sermo
promptus et Isaeo torrentior: ede quid illum
esse putes. quemvis hominem secum attulit ad nos:
grammaticus, rhetor, geometres, pictor, aliptes,
augur, schoenobates, medicus, magus, omnia novit
Graeculus esuriens: in caelum iusseris ibit.

De argúcia presta, imoral audácia, lábia ligeira e que de Iseu mais fluida. É só dizer o que ele deve ser e será qualquer coisa: 75 professor, rétor, geômetra, pintor, alipta, áugure, equilibrista, médico, até mago!
Um greguinho faminto voa ao céu se mandas. (Juv. 3, 73-8)

É interessante notar como, nalguma medida, o desdém que está na base da caracterização da personalidade fluida dos gregos confunde-se como um tipo de exaltação a características as quais, na Roma dos tempos de Umbrício, são essenciais ao triunfo de bons parasitas. Ajuda-nos a destacar tal afirmação os versos imediatamente posteriores, nos quais, sublinhando a inventividade daqueles que, então, são seu alvo satírico, Umbrício chega à conclusão lógica por nós parafraseada: "não é por acaso, aliás, que foi um homem ateniense – e não de qualquer outro lugar – que criou asas!" (Juv. 3, 79-80). Ou seja, o que Umbrício nos diz é que, para os gregos, o céu é o limite – literalmente. Poderíamos, é claro, afirmar que essa aparente mistura entre invectiva e louvor é, em si, um procedimento irônico empregado por Umbrício, a fim de enfatizar a

disposição férrea e a criatividade aguda que os gregos mobilizam para a nada virtuosa finalidade da adulação. A referência a Dédalo, lembremos, também retira a história do artífice de seu contexto original, já que, no discurso de Umbrício, omite-se o fato de que a criação das asas tenha sido exemplo de aproveitamento dos próprios talentos para uma finalidade bastante mais honrosa que a mera adulação; ao contrário, aqui, a evocação de Dédalo funciona como argumento da capacidade inventiva quase ilimitada dos gregos, a qual, certamente, só se usa para propósitos torpes. Não por acaso, cremos, os versos que antecedem tal referência e destacam essa polivalência da personalidade grega - "eles serão qualquer coisa que você quiser que sejam" - terminam fazendo referência explícita ao voo. Nesta passagem, portanto, a despeito da crítica aos gregos parecer misturar-se com o louvor de seu ilimitado potencial inventivo, podemos ler aí um procedimento irônico com o qual Umbrício sublinha o que de pouco honroso há no caráter de homens de tão eclética competência; por fim, a evocação do mito de Dédalo, deslocado contextualmente com fins satíricos, coroa a ironia do procedimento de mistura entre crítica e exaltação: para os fins de agradar a quem interesse, nos diz Umbrício, os gregos são capazes de ir ao céu, e Dédalo é tomado como exemplo da literalidade de tal afirmação.

Até aqui, Umbrício ainda parece comportar-se como um satirista legítimo, e a ironia que subjaz a seu discurso pode efetivamente ser tomada como artifício com o qual o satirista capta a benevolência de seu público potencial, por meio da construção de uma invectiva que expõe o alvo à derrisão¹¹⁹. Entretanto, concordamos com Werhle no que diz respeito à ambiguidade da postura de Umbrício frente à censura dirigida aos gregos em seu discurso. Na verdade, a fala de Umbrício, como parece ser próprio da sátira enquanto gênero poético, é carregada de uma ambivalência responsável por

_

natio comoeda est. rides, maiore cachinno concutitur; flet, si lacrimas conspexit amici, nec dolet; igniculum brumae si tempore poscas, accipit endromidem; si dixeris "aestuo," sudat. 100

É uma nação de atores: se ris, ele treme 100 de gargalhar; chora, se o pranto vê do amigo, sem tristeza; se acendes no inverno um foguinho, se encapota; se "que calor!" disseres, sua.

¹¹⁹ Ao longo do poema, parece-nos, misturam-se passagens em que Umbrício de fato entrega-nos uma legítima invectiva satírica aos gregos, maldizendo-os com um misto de agressividade e humor, a outras, importantes para o nosso argumento, em que o satirista secundário acaba por mostrar-nos as falhas que nos permitem discutir sua inépcia. Exemplar das primeiras é, além do trecho que discutimos acima, a passagem a seguir (Juv., 3, 100-3), em que Umbrício denuncia de maneira cômica, ainda outra vez, a versatilidade adulatória dos gregos:

motivar-nos a comprar a autocaracterização da *persona* secundária como um homem virtuoso que produz um longo discurso de censura às imoralidades de seu tempo, diante do acúmulo de injúrias sofridas e da consequente incapacidade de seguir tolerando-as. O que pretendemos destacar e discutir, no entanto, são os momentos pontuais do discurso do satirista secundário que podem atuar como uma motivação em sentido contrário, isto é, as passagens que, como lapsos propositais no discurso que Juvenal faz Umbrício pronunciar, podem nos motivar a ler a Sátira 3 como um exemplo daquilo a que Maria Plaza denominou "humor dirigido contra a *persona*" (PLAZA, 2006: 164)¹²⁰. Leia-se, nesse sentido, a seguinte passagem:

Quid quod adulandi gens prudentissima laudat sermonem indocti, faciem deformis amici, et longum invalidi collum cervicibus aequat Herculis Antaeum procul a tellure tenentis, miratur vocem angustam, qua deterius nec ille sonat quo mordetur gallina marito? haec eadem licet et nobis laudare, sed illis creditur [...].

90

90

Quem fora esses expertos puxa-sacos louva De um asno a prosa, a cara feia de um amigo, Débil pescoço iguala à cerviz poderosa De Hércules sustendo Anteu longe do chão, Aguda voz aprova, que melhor não soa Nem que a do galo dando uma na galinha? As mesmas coisas nós também louvar podemos, Mas o crédito é deles [...]. (Juv. 3, 86-93)

Acreditamos que esse trecho seja ilustrativo do que vimos discutindo, na medida em que, a nosso ver, se até o verso 91 tal passagem poderia ser exemplar de uma boa invectiva satírica, seus dois últimos versos traem comicamente a postura de Umbrício, pois o que revelam não é somente a indignação do satirista diante do mau caráter dos aduladores gregos, mas também – e não tão sutilmente, perece-nos – a indignação diante da superioridade grega na arte da adulação. Parece ser praxe, nas sátiras juvenalianas, a exploração bastante pontual de passagens que desestabilizam o caráter austero da temática abordada, instaurando a ambivalência que Maria Plaza (2006: 2) lê no gênero, manifesta na relação que moralização e censura travam com o humor. É esse o caso na passagem que ora discutimos, na medida em que a relação entre os dois versos finais e aqueles que iniciam a passagem sugere que coloquemos em dúvida a dignidade

_

¹²⁰ Trata-se do título do segundo capítulo da obra de Plaza. A autora, em sua abordagem do humor na sátira latina, divide-o em três categorias de análise: o humor dirigido a um objeto/alvo externo (capítulo 1), o humor dirigido à própria *persona* (capítulo 2) e um tipo de humor "não alinhado", ou deslocado, isto é, o humor criado pelas digressões aparentemente arbitrárias em certas passagens dos poemas estudados pela autora. (capítulo 3)

das razões pelas quais Umbrício se indigna. Dos versos 86-91, o que Umbrício faz é citar uma série de exemplos cômicos de adulação, mostrando como os gregos são capazes de louvar as coisas mais torpes: a conversa de um ignorante, o rosto feio deste amigo, a pífia constituição física daquele, a voz estridente de outro. É interessante notar, contudo, que o sintagma introdutório do verso 92, o demonstrativo neutro plural *haec eadem*, retoma precisamente os exemplos de coisas torpes aduladas pelos gregos. "Essas mesmas coisas", admite sem pejo Umbrício, "é permitido *mesmo* aos romanos louvar". Aqui é valido chamarmos atenção para a dupla possibilidade de referência do dativo *nobis*, que, contextualmente, pode referir-se à totalidade dos romanos, na qual o próprio Umbrício inclui-se, ou, como é uso comum no latim, pode referir-se apenas à primeira pessoa, isto é, àquela responsável pela enunciação do discurso. Portanto, na passagem, Umbrício pode tanto estar, de maneira adequada a um homem de virtude, ressaltando a incapacidade do povo romano de incorrer no desonroso comportamento da adulação, quanto pode estar destacando sua frustrante e particular derrota diante de parasitas mais talentosos.

Ajuda-nos a grifar a relevância da segunda alternativa o conteúdo que finaliza o verso 92 e introduz o 93, associando-se diretamente à possibilidade, explicitamente assumida por Umbrício, de que aos romanos (ou a ele próprio) também é permitido adular. É claro que não podemos pretender resgatar o objetivo de Juvenal ao compor os versos da forma como o fez; mas podemos – e o trecho mesmo nos encoraja a fazê-lo – atentar para as potencialidades geradas pelo arranjo da passagem em suas dimensões linguística, temática e contextual. Dessa forma, nossa leitura desses versos motiva-nos à conclusão de que, para ressaltar o caráter nobre do romano incapaz de adular, Umbrício precisaria dar ao trecho um desfecho diferente. Esperaríamos, parafraseando-o, algo como "também a nós é dado louvar as mesmas coisas, mas não o fazemos, por não sermos como eles.", quando, ao contrário, Umbrício não chega sequer a negar o fato de que ele – ou outros romanos como ele – efetivamente incorra em tal comportamento. Ao finalizar a passagem com a afirmação "mas é neles que se crê", Umbrício deixa pressuposto, no melhor dos cenários, que não adula porque não tem os meios necessários para competir com os gregos na arte; no pior dos cenários, o que o então satirista admite é que adula sim, mas o faz de maneira menos habilidosa que os gregos, o que relativiza, em muito, a perspectiva de retidão moral a partir da qual Umbrício fala de seus alvos, na medida em que não apenas não se distingue deles, como é menos eficiente que eles na arte em que competem.

Outro exemplo, que finaliza a tirada contra os gregos, será um reforço à ideia da inépcia de Umbrício como satirista. Eis os versos:

non est Romano cuiquam locus hic, ubi regnat Protogenes aliquis vel Diphilus aut Hermarchus, qui gentis vitio numquam partitur amicum, solus habet. nam cum facilem stillavit in aurem exiguum de naturae patriaeque veneno, limine summoveor, perierunt tempora longi servitii; nusquam minor est iactura clientis.

120

125

120

125

Não cabe aqui nenhum romano, onde governa algum Protógenes, um Dífilo ou um Hêrmarco, que – mal da raça! – nunca dividindo amigo, o tem sozinho. E, ao destilar no ouvido fácil, apenas uma gota do pátrio veneno, me chutam porta afora e, assim, adeus aos longos serviços; cliente algum por menos foi pra rua. (Juv. 3, 119-125)

É interessante notar, no terceiro verso da passagem, aquilo que, parece-nos, pode resumir todo o discurso invectivo de Umbrício contra os gregos: o egoísmo desses parasitas tão astutos. Até aqui Umbrício viera exaltando de forma irônica as qualidades dos gregos quando a arte em questão trata-se da adulação. Tais "qualidades", fica patente nessa passagem, ainda que sejam um grande problema no caráter desses gregos que infestam Roma, não são o principal problema; este seria, na perspectiva de Umbrício, aquilo que tais qualidades produzem como consequência: o egoísmo, isto é, o fato de que parasitas tão astutos não precisam passar pelo incômodo de disputar o favor dos patronos. O vício final dos gregos, nessa perspectiva, não seria, em si, a personalidade fluida e aduladora, mas o fato de que uma tal personalidade, por derrubar toda e qualquer competição por parte dos romanos, toma-lhes o lugar nas relações de *amicitia*.

Reforça essa visão da invectiva de Umbrício aos gregos como o discurso de um perdedor na prática de uma arte já por si subalterna¹²¹ o motivo pelo qual Umbrício decide deixar Roma, afirmado na abertura de seu discurso, a saber, a incapacidade de triunfar *materialmente* na *Vrbs*:

Hic tunc Umbricius 'quando artibus' inquit 'honestis nullus in urbe locus, nulla emolumenta laborum, res hodie minor est here quam fuit atque eadem cras deteret exiguis aliquid, proponimus illuc ire [...]

25

_

¹²¹ São variados os quadros, já na primeira sátira de Juvenal, que aludem à decadência das relações de *amicitia* na Roma das *Sátiras*, de modo que a visão algo degradante do cliente já contasse entre as expectativas da audiência.

(Juv. 3, 21-25)

Então Umbrício "Quando as artes", disse, "honestas Aqui não têm lugar, nem frutos os esforços, Tendo hoje menos que ontem e amanhã já nada, proponho-me a partir daqui [...]

Na enunciação desse motivo inicial, é claro, Umbrício constrói-se como alguém que não tem mais espaço em Roma precisamente porque é honesto e recusa-se a triunfar praticando as desonestidades que, então, são pré-requisito para tal; no entanto, o texto deixa explícito que a causa de sua fuga não é apenas a incapacidade de tolerar o convívio com tamanhos vícios, mas também o empobrecimento que lhe acomete dia após dia. Pensando nesse motivo inicial e relembrando cada passo já discutido da construção de uma derrota diante de aduladores incomparavelmente talentosos, toda a fala contra os gregos sugere que o pretenso satirista não deixaria Roma – e quem sabe conviveria harmonicamente com esses terríveis rivais! – se por acaso os gregos tivessem a decência de dividir a fonte dos recursos materiais do parasita, isto é, se não monopolizassem, com seus estratagemas, os privilégios das relações de *amicitia*.

Até aqui destacamos, no discurso de Umbrício, aquelas passagens que nos ajudam a perceber sua ambivalência, isto é, os momentos pontuais da fala que parecem trair o propósito moral e punitivo da invectiva satírica feita aos gregos. Na forma como lemos essas passagens, o que tais momentos mostram é um Umbrício indignado não simplesmente pelo caráter vicioso dos gregos, mas pelo fato de que ele, um romano que se constrói como um virtuoso, perde seu espaço de cliens para esses gregos. De outra forma, o que o discurso de Umbrício mostra não é o emprego de uma maneira luciliana de castigo ao vício à qual Juvenal dizia, em sua primeira sátira, pretender filiar-se; em vez disso, o que a *persona* secundária faz é – ainda que procurando construir seu caráter à maneira de um satirista – sublinhar sua derrota diante do vício, em lugar de castigá-lo e extrair a única vingança possível ao satirista: a exposição de seu alvo. Umbrício, como cidadão romano expulso de seu lugar pelas circunstâncias adversas em que vive, no longo desabafo de suas razões para deixar Roma, pode efetivamente expor seus alvos – não apenas os gregos, mas também os desonestos de forma geral, bem como os inúmeros perigos da vida em Roma – a um discurso maledicente, algo agressivo e ridicularizante; mas também a si mesmo, em momentos pontuais que sublinham sua derrota, o pretenso satirista se expõe ao ridículo.

A ineptidão satírica de Umbrício, no entanto, não se restringe, em nossa leitura, ao desvelamento de sua derrota particular perante os gregos na disputa pelo favor de

ricos patronos; o satirista secundário, ao comentar os diversos incômodos e perigos a que se está sujeito em Roma, se coloca como afligido de forma direta por eles, mesmo fisicamente. Assim, a relação de Umbrício com o espaço urbano que ocupa parece ser bastante diversa daquela que o próprio satirista juvenaliano trava com as ruas. Basta lembrarmos a imagem de Juv. 1, 63-8, em que o poeta faz-se figurar num quadrívio enchendo tabuinhas, ao ver passar carregado numa liteira um novo rico, que, conforme os costumes do tempo, enriquecera ilicitamente, e compará-la, por exemplo, ao trecho que segue:

si vocat officium, turba cedente vehetur
dives et ingenti curret super ora Liburna 240
atque obiter leget aut scribet vel dormiet intus;
namque facit somnum clausa lectica fenestra.
ante tamen veniet: nobis properantibus obstat
unda prior, magno populus premit agmine lumbos
qui sequitur; ferit hic cubito, ferit assere duro
alter, at hic tignum capiti incutit, ille metretam.
pinguia crura luto, planta mox undique magna
calcor, et in digito clavus mihi militis haeret.

Se o dever chama, ante apressada turba voa sobre as testas um rico em enorme liburna, 240 e enquanto vai escreve, lê ou mesmo dorme: dá sono a janela fechada da liteira.

E antes chegará, pois me barra, apressado, a onda à frente, e a multidão de trás me espreme; 245 me senta o cotovelo um, outro um sarrafo, com viga um me racha a cabeça, outro com jarro.

Enlameado, muitos pés me pisoteiam e no dedão me espeta o prego de um soldado. (Juv. 3, 239-249)

À imagem daquele satirista que se coloca como observador distanciado da parada de vícios que se expõe em qualquer quadrívio da cidade, conforme se vê no referido trecho da Sátira 1, Juvenal contrapõe aqui, com Umbrício, a imagem de um satirista que não goza dos privilégios daquele distanciamento crítico. De um lado, temos em Juv., 1 a construção de uma *persona* cujo empreendimento satírico é fruto de sua *observação* dos vícios que ataca; de outro lado, na Sátira 3, a construção do satirista em Umbrício se dá pela exploração das vicissitudes mais imediatas de se *viver* em meio à multidão, não apenas observando os problemas de Roma e os comportamentos viciosos de seu povo, como também sofrendo diretamente as consequências de tudo isso que é tema do discurso de Umbrício e, em última instância, motiva-o a deixar a capital.

O retrato da confusão causada pela turba que infesta as ruas, descrito na vinheta acima, poderia, decerto, ser tema do satirista principal em Juvenal; se o fosse, no entanto, parece-nos, a cena priorizaria a descrição externa ao personagem que se coloca

como alvo da violência física gerada pelo tumulto. Em Umbrício, ao contrário, denunciam-se tais males da vida em Roma a partir da experiência pessoal: é ele, o então satirista, quem sofre as consequências de todo e qualquer prejuízo a que está sujeito um pobre em Roma. A cena acima, como outras de que trataremos, por abordarem essas consequências diretamente na dimensão física, parece-nos, são um potente argumento acerca da fragilidade de Umbrício como satirista, já que o que elas mostram é um cidadão romano que não por opção retira-se de uma vida de muitos tumultos e parcas realizações, mas precisamente por falta de opção. De outra forma, são cenas em que Umbrício figura tentando conduzir a vida como um cidadão romano regular, mas se vê passivamente impossibilitado de fazê-lo diante de tamanhos obstáculos. Tal situação mina de dois lados o poder de Umbrício: de um deles, o satirista secundário mostra sua inépcia como cidadão, devida à completa incapacidade de triunfar em seus deveres sociais de *cliens*; de outro lado, o que ele mostra, na própria sátira que profere, é sua ausência de aptidão também como satirista, já que seu discurso – a única arma do satirista face à sociedade corrompida – é muito menos a fala de quem castiga uma estrutura social falida, pondo-se à parte dela, do que o lamento de quem se vê derrotado por tal sociedade, sem qualquer possibilidade de reação senão a fuga.

Se a passagem acima era já ilustrativa, segundo cremos, dessa fragilidade, dessa impotência com que se constrói o satirista secundário, as próximas duas ilustram ainda mais claramente a completa humilhação a que está submetido o pobre nas ruas de Roma. Vejamos a primeira delas:

Respice nunc alia ac diversa pericula noctis:
quod spatium tectis sublimibus unde cerebrum
testa ferit, quotiens rimosa et curta fenestris
vasa cadant, quanto percussum pondere signent
et laedant silicem. possis ignavus haberi
et subiti casus inprovidus, ad cenam si
intestatus eas: adeo tot fata, quot illa
nocte patent vigiles te praetereunte fenestrae.
275
ergo optes votumque feras miserabile tecum,
ut sint contentae patulas defundere pelves.

Agora vê os diversos perigos da noite:
de que distância a telha dos mais altos tetos
racha uma cuca; quantas vezes das janelas 270
vasos despencam e com que barulho quebram
o chão! Podem pensar-te incauto e negligente
de tão súbita morte, se a um jantar saíres
sem ter um testamento: há tantos fados quantas
janelas abram-se em vigília enquanto passas. 275
Por isso acolhe e tem contigo esta vil prece:
que as satisfaça em ti esvaziar as tinas. (Juv. 3, 268-277)

A passagem dá novo reforço à ideia de impotência, aqui associada à maneira como se está inteiramente sujeito a inúmeras chances de uma morte súbita, o que se expressa no espirituoso exagero: "quantas janelas estiverem abertas à noite, tantas chances há de se morrer subitamente". E a cômica alternativa proposta por Umbrício para tentar combater tais perigos fatais e aleatórios exemplifica o estado de humilhação a que chega tal persona e seus pares em Roma. Comentando uma cena da Sátira 6 de Juvenal, Maria Plaza (2006: 152) observa que o caráter derrisório da sátira é usualmente, em Pérsio e Juvenal, simbolizado pelo ato de urinar em algo que mereça o rebaixamento satírico. Nesta passagem da Sátira 3, significativamente, diante da possibilidade de ser fatalmente atingido por algo que caia de uma janela, Umbrício recomenda que se acolha como uma sorte o derramamento dos dejetos de uma casa. Tem-se, aqui, uma cena que sublinha novamente o quão inseguras são as ruas de Roma, não apenas amplificando o efeito da exemplificação de Umbrício, mas reafirmando sobremaneira a passividade, a ausência de poder e a suscetibilidade do cidadão romano empobrecido: passando à noite embaixo de janelas abertas, o pior destino que lhe espera é a morte; o melhor, a humilhação expressa em receber, atirado contra si, o conteúdo de um vaso transbordante, possivelmente um penico, possivelmente uma bacia com a água suja resultante de um banho, mas certamente algo associado, como a urina, ao rebaixamento.

Uma tal suscetibilidade associa-se ao exagero cômico expresso na equação segundo a qual a quantidade de janelas abertas é igual a quantidade de chances de morrer, coroando-o com a aceitação risível de que, já que o então satirista pode efetivamente ser atingido, é melhor que seja atingido por algo que possa, à custa de sua integridade moral, preservar-lhe a integridade física. Na perspectiva em que lemos a sátira, pautada pelo pressuposto de que a audiência faz certa ideia da legitimidade de um satirista, algo que se constrói mesmo textualmente, como temos visto, essa acolhida à possibilidade de humilhação – fazendo-se até uma prece por ela –, principalmente quando parte de quem se coloque na posição de satirista, é facilmente interpretável como um recurso cuja finalidade é desvelar a ridícula autotraição de Umbrício.

O outro trecho que importa ao nosso argumento sobre a fragilidade de Umbrício como satirista dá imediata continuidade à passagem transcrita acima. Eis os versos:

Ebrius ac petulans, qui nullum forte cecidit, dat poenas, noctem patitur lugentis amicum Pelidae, cubat in faciem, mox deinde supinus: [ergo non aliter poterit dormire; quibusdam] somnum rixa facit. sed quamvis inprobus annis atque mero fervens cavet hunc quem coccina laena vitari iubet et comitum longissimus ordo, 285 multum praeterea flammarum et aenea lampas. me, quem luna solet deducere vel breve lumen candelae, cuius dispenso et tempero filum, contemnit. miserae cognosce prohoemia rixae, si rixa est, ubi tu pulsas, ego vapulo tantum. stat contra starique iubet. parere necesse est; 290 nam quid agas, cum te furiosus cogat et idem fortior? "unde venis" exclamat, "cuius aceto, cuius conche tumes? quis tecum sectile porrum sutor et elixi verecis labra comedit? nil mihi respondes? aut dic aut accipe calcem. 295 ede ubi consistas: in qua te quaero proseucha?" dicere si temptes aliquid tacitusve recedas, tantumdem est: feriunt pariter, vadimonia deinde irati faciunt. libertas pauperis haec est: pulsatus rogat et pugnis concisus adorat 300 ut liceat paucis cum dentibus inde reverti.

Se um ébrio valentão ninguém arrebentou, enfrenta a noite assim como o pelida em luto pelo amigo: deita de bruços, já de costas, 280 pois não dorme, se não assim. Muitos brigando têm sono. Mas mesmo inflamado pela idade e pelo vinho, evita quem vermelho manto manda evitar e fila enorme de capangas, além das tochas e das lâmpadas de bronze. 285 A mim, que a lua guia, ou o mirrado lume da vela, cujo feixe eu protejo e controlo, despreza. Escuta, pois, o começo da luta, se luta for quando tu socas e eu só levo. Ele levanta e manda que eu pare: obedeço; 290 fazer o que, se quem te aborda é louco e ainda é mais forte? E diz "Donde vens? De quem é o vinho e os feijões que te fartam? Com que sapateiro comeste alho-poró com carneiro cozido? Nada respondes? Ou dizes, ou levas bica! 295 Me diz onde tu ficas. Em que sinagoga?" Se tentas dizer algo, ou escapar calado, dá no mesmo: te espanca e depois disso, irado, ainda te processa. Eis do pobre a libertas: rogar, quando prostrado a murros, pra que possa voltar pra casa com alguns dentes na boca. (Juv. 3, 278-301)

São variadas as razões pelas quais julgamos interessante para nossos propósitos tal passagem do poema. Em primeiro lugar, dando continuidade à relação feita por Umbrício dos perigos da vida em Roma, ela eleva a inépcia de Umbrício como satirista por enfatizar ainda mais sua condição de impotência. Aqui, a *persona* secundária não mais está sujeita apenas aos infortúnios do acaso, proporcionados pelas janelas abertas, mas é alvo direto de abuso físico – e completamente gratuito – por parte de outro homem, de um homem que, significativamente (já que à maneira do satirista, guardando-se as devidas proporções), extrai certa satisfação da agressão que comete.

Em segundo lugar, tal passagem, por figurar Umbrício na situação absurda de sofrer agressões físicas sem quaisquer motivos justificáveis para tanto – não se trata sequer de um assalto! – grifa o caráter risível que a persona adquire na passagem. A violência física, vale lembrar, é um dos artifícios da comédia antiga, o qual Zelia de Almeida Cardoso (2008: 21) afirma ser comum, por exemplo, nas peças de Plauto. Tal agressão, aqui, parece-nos, não é menos engraçada que na comédia, principalmente quando levamos em consideração a gratuidade de sua motivação e a completa ausência de sentido do diálogo que lhe é pano de fundo. Finalmente, completa nosso argumento sobre a ineptidão satírica de Umbrício, bem como sobre a exploração das potencialidades cômicas com as quais a persona é construída pelo poeta, sua caracterização do que vem a ser a liberdade para o pobre. Na forma como lemos a sátira, apoiando-nos na expectativa que a recepção do gênero, desde Lucílio, pode ter criado no público, a definição de libertas fornecida por Umbrício é a traição final de seu estatuto como satirista. Isso porque a liberdade é o atributo principal que define o satirista enquanto tal e possibilita a enunciação de seu discurso agressivo; associada a Umbrício, no entanto, a liberdade satírica não é sequer a sombra de uma liberdade luciliana, passando a valer não como o atributo com o qual o satirista castiga o vício, mas, ao contrário, como aquele de que lança mão a fim de interromper o castigo físico que se recebe: a liberdade passiva de implorar diante do agressor¹²².

Na forma como lemos a Sátira 3, existe uma grande ironia que subjaz à construção de Umbrício como a voz enunciadora do poema. Uma ironia entendida no sentido da definição fornecida por Romano: a posição de Umbrício como satirista e vários momentos pontuais da atualização de seu discurso satírico formam uma oposição de elementos que, associando-se à mesma pessoa, são inconciliáveis. Não faltam, além disso, esforços para sustentar ambos os polos de tal oposição como válidos e vigentes: de um lado, a audiência encontra, como deve esperar de um satirista, a autoafirmação de simplicidade, honestidade, nobreza de caráter, indignação perante o vício etc.; de outro lado, no mesmo discurso que constrói essa *persona* satírica, vemo-nos diante do aparente despeito que subjaz a diversos trechos da tirada contra os gregos e de uma narração, a partir da experiência própria, dos abusos que o pobre sofre na *Vrbs*, em situações que voltam os holofotes do ridículo diretamente ao próprio satirista. Essa

-

Pretendemos, em nossa tradução, dar ênfase a essa possibilidade de leitura com a manutenção do vocábulo latino *libertas*, que nos parece apto a evocar o valor conceitual que tem, segundo Freudenburg (2001: 4), a dupla noção de liberdade individual e liberdade de discurso carregada pela palavra.

ironia, em última instância, manifesta-se na própria motivação do discurso de Umbrício, se associada à posição de satirista que ele, então, assume: a fuga perante o vício, para o poeta satírico, não é outra coisa senão a admissão da derrota de sua prédica, já que é precisamente o vício a força condutora da enunciação satírica.

Para finalizar a discussão que viemos empreendendo acerca das sátiras 2 e 3, é válido propor uma ligação entre os dois textos aqui discutidos, a fim de reforçar uma leitura desses poemas em chave humorística. Para tanto, tomemos os versos com os quais Juvenal abre a Sátira 2:

Vltra Sauromatas fugere hinc libet et glacialem Oceanum, quotiens aliquid de moribus audent qui Curios simulant et Bacchanalia uiuunt.

Apraz fugir pra além da Sarmácia e do gélido Oceano, quando ousa aqui moralizar quem de Cúrio posa e como bacante vive. (Juv. 2, 1-3)

Na forma como nos chegou o livro de Juvenal, lemos os poemas 2 e 3 seguidamente e, assim, o tema da fuga nos é sugerido como potencial elemento de ligação entre ambas as sátiras. Nos versos iniciais da Sátira 2, a persona juvenaliana dá crédito à hiperbólica ideia de fugir de Roma, diante da injúria representada pela postura hipócrita de moralistas falsos. A ideia da fuga, aqui, como notou Anderson (1982: 213), serve como reação exagerada – a única possível diante de tamanha ofensa – à traição representada pelo fato de muitos homens romanos terem abandonado a verdadeira *virtus* de outrora, vivendo uma falsa aparência de homens virtuosos. Mas apenas brevemente referida, a ideia é deixada e o satirista cumpre seu papel de castigar o vício durante o resto do poema. Significativamente, porém, a Sátira 3 retoma o motivo da fuga, trabalhando-o a partir da construção irônica da figura cômica de um satirista que, tentando castigar o vício, nos apresenta o misto de um discurso invectivo a uma notável performance de sua derrota perante os viciosos e tem, no próprio recurso à fuga, o símbolo mais eloquente de sua inaptidão para a tarefa que assume ao longo do poema.

3.3. A ambivalência satírica se desvela: a construção de Névolo como satirista (Juv.9)

Ao discutir as sátiras 2 e 3, procuramos estabelecer entre elas uma relação no que diz respeito a dois pontos distintos: em primeiro lugar, ambas tratam-se de poemas em que a voz satírica principal, em determinado momento, dá espaço para que uma

persona secundária dirija, à maneira do satirista, um discurso invectivo contra algo que não pode mais tolerar; em segundo lugar, conforme propusemos, as sátiras ligam-se também pela exploração do tema da fuga, apenas evocado pelo satirista principal em Juv., 2 e levado a cabo por Umbrício em Juv., 3. Nesse sentido, não é fortuita a escolha da Sátira 9 como poema que completa o *corpus* de análise deste estudo. Bellandi (2009: 471), por exemplo, chama a atenção para a ligação temática que este poema tem com ambas as sátiras que acabamos de discutir: à Sátira 2, associa-se pelo tratamento de comportamentos sexualmente desviantes; à Sátira 3, pelo desenvolvimento do tema da exploração de cliente por patrono numa infrutífera relação de *amicitia*.

Importantes como possam ser tais ligações temáticas, a escolha da Sátira 9 para o encerramento da discussão que vimos empreendendo se dá pela importância que também tem, neste poema, o procedimento de construção da *persona* secundária. Na estrutura dramática subjacente à enunciação do poema, em que dialogam o satirista principal e Névolo, encontra-se, cremos, o auge de um processo de construção irônica da *persona* secundária como satirista. Agrupados pelo elemento comum da presença de uma *persona* secundária, esses três poemas – as sátiras 2, 3 e 9 – podem ser vistos como três diferentes pontos de um *continuum* que mostra a construção, legítima ao mesmo tempo em que comprometida – e, por esta tensão, cremos, risível – de uma voz satírica alheia àquela do satirista principal.

No estudo que dedicou à Sátira 9, Bellandi (2009: 472) mostrou como, em diversos momentos, Névolo alinha-se ao próprio Juvenal no que diz respeito à exploração indignada de temas cuja natureza é satírica por excelência. O principal deles, que subjaz ao todo das Sátiras 3 e 9 e apresenta-se com proeminência já em Juv., 1 é a injustiça das relações de clientelismo e patronato, manifesta principalmente na avareza dos patronos. O que temos, portanto, é a apresentação de temas satíricos na primeira sátira de Juvenal, os quais são retomados no discurso de Umbrício como satirista e um dos quais, as agruras por que passa o *cliens* figura como tema principal do discurso de Névolo.

Rosen (2007: 72), em seu estudo da sátira como fenômeno transgenérico, define, a despeito das diversas manifestações da sátira na literatura, a atitude do poeta satírico como uma atitude essencialmente responsiva, um pressuposto cuja observância já vimos na *persona* do próprio satirista, bem como em Larônia e Umbrício. Névolo também não foge a tal regra, sendo seu discurso fruto imediato das consequências sofridas pela ingratidão de seu patrono. Tais consequências, é digno de nota, têm manifestações

observáveis mesmo na aparência física de Névolo, como percebe o satirista na abertura do poema: Névolo, nos diz Juvenal, que antes costumava dedicar cuidados excessivos e efeminados à aparência, agora apresenta em público uma imagem muito contrastante com o zelo de outrora (Juv., 9, 1-26)¹²³. A razão desse fato, cuja descoberta, por parte do satirista, é o impulso inicial do poema, nos é dada sem demora pelo próprio Névolo: trata-se da desproporcionalidade que há entre os serviços que presta ao patrono Virrão e as recompensas que este lhe oferece pelos esforços do *cliens*. Depois de ser questionado pelo satirista sobre a aparente mudança de suas condutas – Névolo, nos diz o poeta, costumava ser um amante muito famoso (Juv. 9, 22-6) –, Névolo assim se expressa sobre sua atual situação:

'utile et hoc multis uitae genus, at mihi nullum inde operae pretium. pingues aliquando lacernas, munimenta togae, duri crassique coloris et male percussas textoris pectine Galli 30 accipimus, tenue argentum uenaeque secundae.

"E muitos veem proveito em tal modo de vida; mas meus esforços nada valem, ganho às vezes túnicas gordurosas, togas de cor rude e mal fiadas com o pente de um tecelão 30 Gaulês, ou uma prata mixa de segunda. (Juv. 9, 27-31)

A queixa feita pelo *cliens*, como notou Bellandi (2009: 475), lembra a motivação que leva Umbrício a deixar Roma. Como nos dizia, então, o satirista secundário de Juv., 3 (21-2), em Roma, "não há lugar para as artes honestas e *os esforços não produzem frutos*". Quando denuncia o que há de infrutífero em seus esforços, Névolo se coloca na mesma posição de Umbrício, isto é, na posição de quem, recebendo o agravo de não ser suficientemente recompensado por uma boa conduta como *cliens*, decide protestar. É exatamente aqui que se instaura a desconcertante ambivalência da Sátira 9: pois, se

¹²³ Conforme, por exemplo, os versos:

^[...] uultus grauis, horrida siccae silua comae, nullus tota nitor in cute, qualem Bruttia praestabat calidi tibi fascia uisci, sed fruticante pilo neglecta et squalida crura. quid macies aegri ueteris, quem tempore longo torret quarta dies olimque domestica febris?

¹⁵

^[...] o rosto sério, hórrida selva nos cabelos, na pele nem sinal do brilho que antes a cera quente da Calábria dava, mas pernas descuidadas, sujas e peludas. Por que tens a magreza de um velho doente queimando, há muito, de habitual febre quartã?

como Umbrício, Névolo pode queixar-se da falta de reconhecimento do bom trabalho que presta a seu patrono, diferentemente de Umbrício, Névolo não poderia construir, coerentemente, uma autoimagem de *cliens* dedicado às "artes honestas" de que fala Umbrício; não obstante, é precisamente isso que a *persona* secundária da Sátira 9 faz. O trecho a que fizemos referência acima nos mostra os protestos de Névolo contra a exígua recompensa que recebe de Virrão; o que citaremos, a seguir, fornece o necessário contraponto ao primeiro, explicitando o outro lado de tão desproporcional relação, isto é, os grandes serviços prestados por Névolo, dignos de paga tão parca:

fata regunt homines, fatum est et partibus illis quas sinus abscondit. nam si tibi sidera cessant, nil faciet longi mensura incognita nerui, quamuis te nudum spumanti Virro labello 35 uiderit et blandae adsidue densaeque tabellae sollicitent, αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα κίναιδος. quod tamen ulterius monstrum quam mollis auarus? "haec tribui, deinde illa dedi, mox plura tulisti." computat et ceuet. ponatur calculus, adsint 40 cum tabula pueri; numera sestertia quinque omnibus in rebus, numerentur deinde labores. an facile et pronum est agere intra uiscera penem legitimum atque illic hesternae occurrere cenae? seruus erit minus ille miser qui foderit agrum 45 quam dominum.

Os fados regem os homens, mesmo aquelas partes que as dobras cobrem. Pois se os astros te abandonam de nada vale um pau de comprimento ímpar ainda que Virrão, babando, te haja visto 35 nu e tabuinhas amorosas infinitas te vexem, porque um bom passivo quer um homem. Há maior monstro que uma bicha mão de vaca? "Eu te dei isso, isso, aquilo e aquilo outro" Contabiliza rebolando. Ponha-se o ábaco, 40 venham os meninos com quadros; cinco sestércios soma ao todo; mas e a soma dos meus trabalhos! é fácil meter nas entranhas uma pica adequada e esbarrar no jantar do outro dia? Pro escravo é menos infeliz cavar o campo 45 do que o senhor. (Juv. 9, 32-46)

Ainda com o mesmo texto de Bellandi (2009: 492), a caracterização da *persona* satírica que Névolo veste, pela enunciação seu discurso, depende essencialmente de uma ruptura entre sua existência empírica e sua autoimagem. Isso fica patente quando consideramos o fato de que Névolo, a despeito de praticar atos indiscutivelmente condenáveis sob o ponto de vista da moral que a *persona* satírica usualmente apregoa, não mostra, em momento algum, um laivo qualquer de autoconsciência em relação ao que há de vicioso nos serviços que presta a Virrão. Bellandi (2009: 472) não deixa de

observar, nesse sentido, o contraste que há entre os termos empregados por Névolo a fim de descrever os viciosos hábitos sexuais do patrono, por um lado, e, por outro, a dedicação com que ele, Névolo, cumpre a parte que lhe cabe na manutenção de tais hábitos. Eis as palavras de Névolo, no que consideramos, pela mudança repentina de interlocutor¹²⁴, bem como pelo caráter sentencioso da pergunta retórica, uma legítima apóstrofe satírica:

uos humili adseculae, uos indulgebitis umquam cultori, iam nec *morbo* donare parati?

O que vocês a um pobre cliente ou lavrador Darão se nem com sua *doença* querem custos? (Juv. 9, 48-9)

A conotação negativa carregada pelo termo *morbus*, que descreve a homossexualidade passiva de Virrão, é confrontada pela acepção positiva que levam os termos *operae* (Juv. 9, 32) e *labores* (Juv. 9, 42), aptos a indicar os esforços excessivos feitos por Névolo na condução dedicada de seus trabalhos¹²⁵.

[...] cum te summoueant qui testamenta merentur noctibus, in caelum quos euehit optima summi nunc uia processus, uetulae uesica beatae? unciolam Proculeius habet, sed Gillo deuncem, 40

[...] quando te cerca quem entra nos testamentos em noitadas e ascende pela melhor via agora em voga – a boceta de uma velhota. Ínfima parte a Proculeio, o resto a Gilo! (Juv. 1, 37-40)

Como Gilo e Proculeio, Névolo também seria um tipo que ganha a vida como gigolô. Em seu caso, um gigolô que nem sequer faz distinção entre o sexo daquele que lhe dará seu ganha-pão. É o próprio Névolo, aliás, quem garante o fato de que pode ser pensado, efetivamente, como um prostituto, quando declara: [...] at mea Clotho / et Lachesis gaudent, si pascitur inguine uenter. ("[...] Mas minhas Cloto / e Láquesis ficarão contentes se meu pênis encher minha barriga — Juv. 9, 135-6). É esse o tipo de atividade que julgamos condenável do ponto de vista da moral do satirista juvenaliano, a atividade de quem —

¹²⁴ A sátira, lembremos, trata-se de um diálogo entre Névolo e Juvenal; no trecho em questão, porém, Névolo, como que imerso em seu papel de satirista legitimamente indignado, dirige a pergunta retórica a uma segunda pessoa do plural, que, cremos, pode simbolizar a totalidade dos patronos efeminados e avaros como Virrão, já que plurais majestáticos não são de uso corrente no latim. Tal mudança repentina de interlocutor, figurando num recurso retórico apto a afetar o humor *indignatus*, lembremos, é procedimento comum na enunciação da *persona* satírica e consta como elemento legitimador do discurso de Larônia, na apóstrofe à *Lex Iulia*, e de Umbrício, na inesperada mudança de interlocutor representada pelo vocativo *Quirites*

pelo vocativo *Quirites*.

125 A censura que percebemos construir-se implicitamente a Névolo, em seu próprio discurso, não diria respeito simplesmente ao fato de que o *cliens* se envolve ativamente numa relação homossexual, fato que, por si, parece não ser condenável de acordo com a moral romana. Nossa questão, ao defender, com Bellandi, a ideia de que Névolo, ingenuamente, não percebe o descompasso entre sua autoimagem de cliente modelar e a realidade de suas ações viciosas relaciona-se ao fato de o então satirista ser um bom exemplo de um tipo vicioso condenado por Juvenal em sua primeira sátira, nos versos 37-41, passagem em que o poeta exemplifica algumas das figuras viciosas diante das quais é difícil se conter:

Essa ruptura entre realidade e autoimagem de que fala Bellandi instaura, em última instância, aquela fusão tensa de pontos de vista inconciliáveis que está nas bases da definição de Romano (1979: 21) para o fenômeno da ironia, definição basilar para nosso estudo. A ironia assim compreendida consta, em maior ou menor grau, na construção de Larônia e Umbrício como satiristas, e os resultados dessa inortodoxa aproximação de contrários (a mulher adúltera e satirista, o parasita inábil e satirista derrotado) são uma das facetas daquilo a que chamamos risível nas sátiras juvenalianas 126. Névolo, por sua vez, principalmente se comparado a Umbrício, representa, como dissemos, o auge do processo de desvelamento da ambivalência subjacente à construção da persona satírica, já que sua ineptidão para queixar-se de quaisquer comportamentos moralmente condenáveis (como a avareza de um patrono) salta ainda mais aos olhos da audiência, por sua ausência explícita das virtudes morais que habilitam o satirista a comportar-se como tal. Na perspectiva em que lemos a Sátira 3 – longe de consensual, como atesta a interpretação que Anderson lhe confere –, Umbrício trai sua inépcia satírica em momentos pontuais de seu discurso, ao passo que Névolo o faz da maneira mais patente possível, ao tratar com tamanha naturalidade os esforços que dedica à satisfação dos desejos resultantes do morbus de Virrão, bem como ao crer-se, como sugeriu Bellandi (2009: 475), um cliens exemplar, daí tanto mais injustiçado.

É válido acrescermos um argumento final em favor do possível esforço, feito pelo poeta, para a construção efetiva de Névolo como satirista¹²⁷. Para tanto, recordemos a imagem conscientemente atrelada, pelos poetas, à sátira como gênero cujo cultivo representa, de alguma forma, um perigo real para o satirista. Nem mesmo esse

.

acreditando-se um cliente modelo que cumpre com louvor suas atribuições honestas — espera algum triunfo social não do cumprimento dos deveres que os clientes usualmente têm para com seus patronos, mas daquilo que pode conseguir com seu desempenho sexual, da satisfação dos desejos de homens e mulheres viciosos, sem distinção.

¹²⁶ São, de resto, a faceta que interessa aos limites da discussão que empreendemos neste estudo. Não negligenciamos, porém, a existência de outros expedientes que se podem contar como recursos cômicos, tais como, notoriamente, a intertextualidade concretizada pela apropriação paródica feita por Juvenal de poemas integrantes do círculo de leitura de um público culto do Império. Ainda que nossa pesquisa não tenha se centrado na leitura de trabalhos dessa natureza, são dignos de nota os exemplos de tal processo no texto de Bellandi com que temos dialogado (2009: 494-7), em que o autor nota a apropriação, na própria Sátira 9, de trechos da *Eneida* de Virgílio, bem como o estudo de Romano, que, na parte dedicada à análise dos poemas de Juvenal (ROMANO, 1979: 66-197), traça diversos exemplos de apropriação, pelo poeta, de trechos da poesia ovidiana.

pelo poeta, de trechos da poesia ovidiana.

127 A hipótese de que Juvenal realmente oriente a composição da Sátira 9 para a irônica construção de Névolo como satirista é admitida não somente pelo próprio Bellandi, como também por Rosen (2007: 207-242) e Plaza (2006: 159-166).

topos do gênero falta à sátira que, no diálogo com o poeta, Névolo dirige a Virrão como se vê nos versos seguintes:

[...] iusta doloris, 90
Naeuole, causa tui; contra tamen ille quid adfert?
'neglegit atque alium bipedem sibi quaerit asellum.
haec soli commissa tibi celare memento
et tacitus nostras intra te fige querellas;
nam res mortifera est inimicus pumice leuis.
qui modo secretum commiserat, ardet et odit,
tamquam prodiderim quidquid scio. sumere ferrum,
fuste aperire caput, candelam adponere ualuis
non dubitat. nec contemnas aut despicias quod
his opibus numquam cara est annona ueneni.

100
ergo occulta teges ut curia Martis Athenis.'

[...] A causa de tua dor, 90

Névolo, é justa. Mas como ele te responde?

"Buscando outro jumento bípede, me ignora.

Mas lembra de guardar o que te foi confiado
e silencioso enterra em ti nossas querelas:
é mortal o inimigo fresco que usa pomes. 95

Confiando-me um segredo, logo arde e me odeia
como se eu já o dissera. E pega faca ou abre-me,
a testa no cajado e em meus umbrais põe vela
sem hesitar. E não desprezes que tais ricos
nunca um estoque de veneno acharão caro. 100

Guarda então como a cúria de Marte em Atenas." (Juv. 9, 90-101)

Já perto do fim, a esta altura, o que o poema performa, na enunciação das apreensões de Névolo quanto à repercussão de seu discurso contra o patrono, é a inversão do *topos* em cujo centro o próprio Juvenal figurara ao fim de sua primeira sátira. Ali, um interlocutor buscava convencer o poeta de que a sátira representaria perigo real à sua vida. No presente poema, o então satirista Névolo se convence, ele mesmo, dos riscos envolvidos nas confissões maledicentes que faz ao poeta, e o próprio Juvenal, à semelhança do interlocutor de outrora, aconselha Névolo, nos versos que sucedem o trecho referido, a temer outras fontes que não o imediato confidente por que passou o poeta.

Para finalizar, resta-nos reafirmar, segundo nossa leitura da sátira, o possível propósito da construção tão ironicamente desvelada de Névolo como satirista. Este, aliás, trata-se de um ponto específico em que não seguiremos de perto as análises de Bellandi, na leitura que faz do poema. Isso porque a abordagem por ele adotada na leitura da Sátira 9 é a mesma que, mais tarde, daria corpo às reflexões que o estudioso fez em seu *Etica diatribica*¹²⁸, isto é, uma abordagem que, segundo cremos,

¹²⁸ O artigo original de Bellandi data de 1974.

supervaloriza o propósito de comprometida crítica social afetado pela sátira, em detrimento de uma concepção segundo a qual recursos como a maledicência e a ironia orientam-se para o suscitar do riso. Isso fica patente na interpretação conferida por Bellandi ao fato de Juvenal, muito a despeito da férrea moral romana de que se fizera porta-voz em suas primeiras sátiras, manter-se impassível diante da ambígua construção de Névolo, a um só tempo, como satirista e alvo exemplar de invectiva satírica. Essa autoparódia que o poeta performa, com a criação de Névolo, na visão do estudioso italiano, resulta da consciência da inocuidade da *indignatio* como forma eficaz de protesto social, bem como da percepção do isolamento do poeta satírico no propósito de restaurar uma sociedade irremediável (BELLANDI, 2009: 486).

Plaza (2006: 166), ao analisar a construção da *persona* de Névolo, aproxima o personagem do próprio satirista juvenaliano, concluindo, pela leitura dos elementos que conferem uma relativa legitimidade ao discurso invectivo de Névolo, que Juvenal tenha encontrado, nesse personagem, algo como seu eu do submundo (*underground self* é a expressão da autora). As mais valiosas considerações, porém, sobre o procedimento de construção de Névolo como satirista se encontram, a nosso ver, na obra de Rosen (2007). O autor, também partindo do pressuposto segundo o qual Névolo é um reflexo distorcido da própria *persona* satírica juvenaliana, vai além, propondo, para a Sátira 9, um valor programático acerca do próprio fazer satírico (ROSEN, 2007: 236). Nas palavras do autor:

[...] sem ser explicitamente programático, o poema [a Sátira 9], ainda assim, torna-se uma das mais programáticas obras que encontramos em todo este livro. O que quero dizer com isso é que, uma vez que entendamos como Juvenal distorceu a figura do satirista através de Névolo, nós podemos assistir a como ele questiona virtualmente todos os aspectos do próprio empreendimento satírico, frequentemente por meio de paródia autoconsciente, e sempre, como podemos esperar, com uma ironia que impede, enfim, qualquer concepção estável sobre o que os satiristas realmente fazem (ROSEN, 2007: 236)¹²⁹.

Nossa leitura da sátira, principalmente se a pusermos no ponto final daquele *continuum* que mencionamos, vai ao encontro das reflexões de Rosen. Entendemos a Sátira 9, em última instância, como apta a desempenhar função análoga àquela que, para Anderson (1982: 340-361), cumprem as sátiras 10 e 13 de Juvenal. Segundo a visão de

actually do.

-

^{129 [...]} without being explicitly programmatic, the poem nevertheless becomes one of the most programmatic works we have encountered in this entire book. What I mean by this is that once we understand how Juvenal has refracted the figure of the satirist through Naevolus, we can watch how he questions virtually all aspects of the satiric enterprise itself, often through self-conscious parody, and always, as we might expect, with an irony that precludes, finally, any stable conception of what satirists

Anderson, tais poemas poderiam, agindo de forma retroativa, alterar os pressupostos segundo os quais se fazia a recepção do satirista indignado juvenaliano, já que, entre os poemas finais de Juvenal, são os que repudiam mais abertamente a *indignatio*, chegando mesmo a fazê-la ridícula. Da mesma forma, cremos, o procedimento desvelado de construção ambígua de Névolo como um satirista de condutas viciosas é potencialmente apto a simbolizar o processo conflituoso em que consiste a construção mesma de uma *persona* satírica, seja ela secundária, seja a do próprio poeta. Juvenal, nos momentos pontuais de sua obra nos quais se retira do palco para dar lugar a uma *persona* que se comporta como satirista, parece deixar mais ou menos explícito o fato de ser o satirista um construto de caráter essencialmente ambíguo e inortodoxo. O poeta o faz com Larônia e Umbrício, ambas *personae* que se utilizam, em seus discursos, das mesmas estratégias de legitimação do comportamento satírico empregadas pelo próprio Juvenal. Em Névolo, finalmente, o que encontramos é o coroamento da enunciação satírica como um processo ambivalente e muito menos transparente do que pretende se mostrar.

Após ter dado as pistas em que se constituem Larônia e Umbrício e tendo, como propôs Rosen, descortinado cabalmente o próprio fazer do satirista, com Névolo, Juvenal parece deixar para o leitor a decisão final sobre a atitude a ser tomada diante do discurso de sua própria *persona* poética: de um lado, a opção de isolar o satirista principal das ineptas *personae* satíricas criadas pelo poeta ao longo de sua obra; de outro, a de aceitar aquilo que o poeta nos mostra como indício de que também ele, satirista que é, está sujeito, como os seres com os quais divide, aqui e ali, os holofotes, a inconsistências que são parte fundamental de seu ofício de poeta satírico e devem ser vistas não como inconsistências do poeta, mas como artifícios que evidenciam a importância que o humor tem na sátira.

Se a obra poética de Juvenal não nos confere uma resposta unívoca ao impasse, para nós, é precisamente o ato de deixar à vista as tensões que sinalizam para ambas as possibilidades o que há de mais atrativo nas *Sátiras*. E a construção habilidosa das pistas que iluminam essas tensões – de resto, o objeto de interesse deste estudo – é, ao nosso ver, um dos elementos primordiais a atuarem na ligação entre o gênero poético e o riso.

CONCLUSÃO

Procuramos, ao longo deste estudo, abordar a poesia juvenaliana a partir de uma perspectiva que, não sendo propriamente ignorada pela crítica, tampouco ocupa, com poucas e valiosas exceções, posição de destaque nos estudos sobre Juvenal: a relação que sua sátira tem com o cômico. Para tanto, nos foi de extrema valia o trabalho de Hansen (2011), em que o autor aproxima explicitamente, revisitando Aristóteles, a sátira como gênero – compreendendo-se aí a obra de Juvenal – à esfera do cômico aristotélico. Em tal associação, no entanto, feita pelo critério do objeto de imitação – as torpezas do espírito, escopo por excelência do cômico –, Hansen retoma a distinção aristotélica entre duas modalidades de cômico, ridículo e horroroso, concluindo que deste se ocupa a sátira. Essa distinção nos foi um ponto de partida, uma vez que, ao longo de nosso estudo sobre as *Sátiras*, propusemo-nos o objetivo de buscar que elementos, no texto de Juvenal, poderiam ser considerados afeitos à manifestação de um riso mais diretamente dissociado de uma percepção do humor juvenaliano como amargo ou repulsivo. É claro, porém, que em momento algum pretendemos negar a importância do horror e do repulsivo na construção da poesia juvenaliana, já que eles se manifestam tão explicitamente numa série de quadros ao longo das Sátiras¹³⁰.

Ao longo de nossas leituras tanto da obra poética de Juvenal, quanto dos estudos a ela voltados, pareceu-nos que a validade da distinção entre o cômico ridículo e o horroroso para se determinar a medida em que o riso participaria da sátira – principalmente daquela do poeta em questão – deveria ser relativizada. Isso porque aceitar a sátira juvenaliana como poesia cômica simplesmente porque horrorosa e maledicente, excluindo-se daí o ridículo, ainda que seja plenamente justificável do ponto de vista aristotélico, parece ser postura semelhante àquela com a qual, segundo Plaza (2006: 1-2), a crítica usualmente vê o humor satírico: como um elemento periférico e de importância diminuta, diante da crítica e da maledicência. Assim, nosso trabalho tratou-se, em certa medida, de um esforço para ampliar a relação entre a sátira juvenaliana e o cômico, concentrando-se no que julgamos ir além do baixo horroroso ou de um riso satírico puramente invectivo.

Nesse sentido, procurando encontrar o que existiria de potencialmente *engraçado* na poesia de Juvenal, contando principalmente com os pressupostos de que partiram os trabalhos de Plaza (2006) e Rosen (2007), sugeriu-se a nosso olhar, de

¹³⁰ Entre outras passagens, destaco, pela pungência da vinheta, a maneira como Juvenal satiriza a relação incestuosa entre Domiciano e sua sobrinha Júlia, na Sátira 2 (Juv. 2, 29-33).

maneira mais imediata, a própria construção da voz poética do satirista como campo privilegiado do desenvolvimento de um tipo de humor menos vinculado à agressividade que, em muito, caracteriza boa parte da sátira juvenaliana. A análise de nosso *corpus*, portanto, privilegiou as possibilidades de jogo que a construção ambígua da voz enunciadora das sátiras oferece ao poeta, ao longo de sua obra, bem como as maneiras como Juvenal explora tais possibilidades.

Em razão disso, a Sátira 1, como poema de abertura da obra, não poderia deixar de integrar o corpus do estudo. Ali, julgamos, Juvenal já apresenta, numa característica mistura de irreverência contida e gravidade exagerada, as potencialidades humorísticas que subjazem ao ato discursivo do satirista. Essas potencialidades são introduzidas já nas primeiras linhas do poema, as quais operam, de certa forma, como definidoras de determinada expectativa, pela vital caracterização do discurso satírico como fala agressiva e responsiva, proferida por quem julga ser justo fazê-lo, diante do acúmulo de injúrias que sofreu. Ocorre, porém, que essas injúrias, no primeiro momento do poema, são representadas precisamente por outros poemas, isto é, pelo excesso de (má) poesia que Juvenal nos diz ser obrigado a ouvir de seus contemporâneos. Diante dessa situação inicial, o poeta constrói para si mesmo uma armadilha. Se é claro que, ao longo do poema e de toda a obra, Juvenal encontra muitos alvos mais dignos de ataque do que simplesmente maus poetas, estes e seus intermináveis versos são o alvo primeiro do satirista, são o motivo primeiro a deflagrar seu discurso invectivo, um discurso cuja manifestação material se dá precisamente por meio daquilo a que ataca: a poesia. A saída dessa armadilha se dá naquilo que se pode entender como uma estrutura eminentemente declamatória subjacente à Sátira 1: atacando a poesia, Juvenal constrói conscientemente uma objeção a seu próprio discurso poético, refutando-a de uma forma que mistura um lugar-comum do gênero ao argumento irreverente a que chamamos um color satírico. Fraca em termos lógico-argumentativos, a saída que chancela a validade da poesia de Juvenal é a relevância daquilo que ela tem a dizer, em oposição à mesmice da poesia habitualmente escrita e recitada em Roma – maneira como a sátira, por excelência, posiciona-se frente aos demais gêneros poéticos – bem como o fato de que, escrevendo ou não, nada pode salvar o papel que a multidão de poetas destruirá. Então, por que não escrever?

É claro que esta estrutura que antecede o discurso agressivo contra os vícios em Juv. 1 é funcional para trabalhar de maneira artificiosa lugares-comuns do gênero, como a oposição sátira *vs.* épica/tragédia, por exemplo. No entanto, e é isto o que a

verborragia agressiva e autolegitimada parece nos fazer ignorar, tal estrutura é também funcional para apresentar uma característica essencial ao satirista como máscara: a ambiguidade e a inconsistência de seus posicionamentos. Para finalmente lançar-se, sem culpas, em seu empreendimento satírico, Juvenal precisou responder, por meio do humor, à objeção que ele mesmo criou a seu discurso. A invectiva satírica então apresentada ao leitor/ouvinte – argumentos com os quais o poeta defende a relevância de sua poesia – acaba, por sua vivacidade, desviando a audiência do fato de que Juvenal, ele mesmo em posição de poeta, toma os poetas por um grande mal. Além disso, o satirista explode diante da quantidade infinita de recitações, enquanto o resultado de sua explosão, sua poesia, presta-se, tanto quanto qualquer dos poemas que satiriza, à recitação e, dadas as circunstâncias da ficção poética em que a sátira se apresenta, é somente pela recitação que Juvenal pode obter êxito em seu empreendimento satírico – há que se ter quem ouça o que o satirista se propõe a, *finalmente*, falar.

Nas demais sátiras que compuseram nosso *corpus*, as sátiras 2, 3 e 9, Juvenal, pelo artifício de construir *personae* secundárias mais ou menos importantes no que diz respeito à condução de seus respectivos poemas — Umbrício e Névolo essenciais às sátiras 3 e 9, respectivamente, Larônia como um artifício de humor em meio à Sátira 2 — potencializa os efeitos risíveis associados à instância enunciadora do discurso satírico. Nos três poemas, Juvenal dá voz a essas *personae* secundárias fazendo com que seu discurso, a um só tempo, obedeça aos requisitos necessários para a caracterização legítima do discurso satírico e aponte a sua inadequação para a posição de satirista, em razão de sua ausência de virtudes cuja presença é essencial à autoimagem da *persona* satírica.

Assim, na Sátira 2, Juvenal faz uma concessão ao caráter vicioso de Larônia, emprestando-lhe o lugar da enunciação e mesmo endossando a validade da censura que a mulher dirige aos falsos moralistas. No manejo que faz da participação de Larônia no poema, Juvenal em momento algum nega a torpeza da mulher com quem divide a enunciação satírica; ao contrário, ao admiti-la, o poeta reforça o peso da invectiva feita aos homossexuais passivos, alvos dignos de censura até dos tipos mais viciosos como Larônia. Já está aí implícito um humor que poderíamos dizer ser uma refração da invectiva satírica, potencializada de maneira a atingir outros alvos que não aqueles em que inicialmente mirava. Em outras palavras, a sátira, inicialmente voltada à condenação de moralistas hipócritas e homossexuais passivos, censura de maneira humorística as mulheres, ao explicitar, para efeito do maior rebaixamento daqueles tipos

viciosos, que eles são tão péssimos, que *mesmo* as mulheres lhes são *menos piores*. Esse movimento, em si mesmo risível, é potencializado quando não apenas integra o arcabouço de tiradas do satirista, mas é performado por uma mulher que, satirista momentânea, dirige ela mesma o discurso invectivo contra os homossexuais passivos, sem negar em momento algum seu próprio caráter dúbio. Introduzindo o discurso invectivo de Larônia – ironicamente elevada a musa, diante da torpeza de seus alvos, lembremos – Juvenal lança uma pergunta retórica de implicações interessantes para o funcionamento da sátira: "não é com justiça que tipos viciosos revidam quando são atacados por outros piores?". Tal pergunta, referindo-se precisamente ao mérito de Larônia como satirista, lança luz ao fato de que, a despeito da autoimagem que veicule em seu discurso, nem o satirista está livre de vícios; talvez (apenas talvez) ele simplesmente tenha vícios menores ou se utilize conscientemente de estratégias que os escondam.

O humor envolvido na construção de Umbrício como satirista, na Sátira 3, parece-nos menos explícito que aquele encontrado no caso de Larônia; talvez por isso seja tanto mais sugestivo quanto à importância do humor como elemento implicado no fazer satírico e quanto ao fato de que não se deve crer completamente na autoimagem que a voz satírica veicula em seu discurso. Umbrício cumpre ainda mais à risca os prérequisitos necessários para que o satirista se construa como tal: ao longo do poema, ele afirma a simplicidade de suas origens e encontra-se indignado pelo acúmulo de agravos representados pelo fato de que Roma não é mais Roma e de que os romanos já não mais são romanos. Em nossa análise do poema, vimos que Juvenal se vale de estratégias composicionais cuja finalidade parece ser, univocamente, a construção de Umbrício como um legítimo satirista. Nesse sentido, é já ao menos inusitada a situação inicial em que o discurso de Umbrício emerge: o então satirista dirige sua invectiva a uma Roma que está abandonando, não apenas pelo desgosto de viver numa cidade corrompida, mas significativamente pela incapacidade de nela triunfar materialmente. Ocupando a posição do satirista, isto é, daquele cuja suposta tarefa é castigar os viciosos por meio de seu discurso, daquele cujo poder está nas palavras, Umbrício mostra-nos, a cada passo de seu discurso, como é massacrado pela cidade degenerada que pretende satirizar, expondo-se ao ridículo por sua completa ausência de meios para reagir.

Nas circunstâncias que envolvem a atuação de Umbrício como satirista, em última instância, encontra-se um tipo de admissão explícita da inocuidade do potencial punitivo ou transformador do discurso satírico, algo que não se encontra na atitude

satírica do Juvenal indignado. Enquanto este nos mostra amiúde o castigo que acomete os viciosos¹³¹, Umbrício, na posição de satirista, só nos fala dos castigos que acometem a ele próprio, abandonando, intactos e felizes, todos os tipos viciosos que, vencendo-o, motivam sua fuga de Roma. A potência de tamanho contraste, cremos, é a essência do humor da Sátira 3.

Finalmente, em Névolo, Juvenal eleva ao paroxismo a exploração da *persona* enunciadora como instância favorável ao desenvolvimento do humor satírico. A figura de cliente dedicado e indignado, de maneira justa, em virtude do pouco reconhecimento recebido por seus préstimos é construída pelo poeta no discurso de Névolo e legitimada pela voz de Juvenal no interior do diálogo que dá forma ao poema. Ocorre, porém, que Névolo, entre todos os satiristas secundários juvenalianos, é o mais explicitamente torpe de caráter (trata-se, afinal, de um prostituto), razão por que, de maneira alguma, poderia assumir a posição de satirista, devido à autoimagem de virtude que ela pressupõe. E, não obstante, é precisamente isso o que Névolo faz: indignada com a injustiça que lhe acomete, a *persona* jamais questiona a retidão de suas condutas e a legitimidade de seus protestos; muito significativamente, a voz poética de Juvenal tampouco as questiona, deixando que Névolo, ao comportar-se (i)legitimamente como um satirista, faça ruir, da maneira mais explícita ao longo das *Sátiras*, o edifício de virtude, honestidade e moralidade que o satirista constrói para si na própria atualização de seu discurso.

Da análise desses quatro poemas que compuseram nosso *corpus*, fica patente que a poesia juvenaliana associa-se ao cômico de maneiras diversas. A mais imediata delas é, como propôs Hansen (2011), a representação de matéria aristotelicamente baixa, associada à repulsa e ao horror. Julgamos, porém, que, ainda que possa ser distintiva da atitude satírica juvenaliana, essa não seja a forma mais relevante de associação entre a poesia de Juvenal e o cômico. O que a análise desses poemas nos sugere, em última instância, é que as *Sátiras* se associam ao cômico de uma maneira mais ampla, contemplando-se, aí, não apenas a repulsa e o riso invectivo que se extrai sempre à custa de um alvo – importantes como são para a poesia de Juvenal. Para nós, há também nas *Sátiras* um outro tipo de riso, o qual, pelos motivos que procuramos explicitar ao longo desta dissertação, julgamos que tenha constado entre as pretensões do poeta e que não tenha passado despercebido por sua audiência: um riso a que se

_

¹³¹ Em passagens como as de um glutão que morre ao entrar no banho depois de uma copiosa refeição (Juv., 1, 142-44), de um pático implicitamente escarnecido pelo médico que lhe tira inchaços anais (Juv., 2, 10-13), bem como de outros que, a despeito de tornarem-se "esposas" de outro homem, morrerão estéreis (Juv., 2, 137-142), entre outras.

chega à custa da problematização dos pressupostos mesmos a partir dos quais a sátira juvenaliana é composta, por meio do jogo ambivalente, irônico e risível de construção da voz enunciadora dos poemas.

Concluída a presente dissertação, a obra poética de Juvenal nos sugere duas perspectivas de trabalho futuro. Em primeiro lugar, os poemas nos instigam a estudar, de maneira mais atenta a aspectos formais e estilísticos da obra do poeta, o que há de notoriamente diferente ou de constante na postura satírica de Juvenal ao longo de toda sua poesia. Num estudo dessa natureza, buscaríamos perceber as mudanças a que estão sujeitos não apenas os temas e o temperamento do satirista ao longo de sua obra, mas também as maneiras como o humor satírico, linguisticamente, se manifesta nos poemas. Tal estudo nos auxiliaria diretamente na segunda perspectiva de trabalho, que se trata da tradução poética da totalidade das *Sátiras*, empreendimento para o qual as traduções feitas ao longo deste estudo são um ponto de partida.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, William. Essays on Roman Satire. Princeton: Princeton University, 1982.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da moeda, 1994.
- BELLANDI, F. *Etica diatribica e protesta sociale nelle satire di Giovenale*. Bologna: Pàtron,1980.
- _____. Naevolus cliens. In: PLAZA, Maria (Org.). *Juvenal and Persius*. New York: Oxford University, 2009, p. 469-505.
- BONNER, S.F. Roman declamation in the Late Republic and Early Empire. Liverpool: Liverpool University, 1949.
- BRAUND, Susanna Morton. Declamation and contestation in Satire. In: PLAZA, Maria (Org.). *Juvenal and Persius*. New York: Oxford University, 2009, p. 450-468.
- ______. Introduction. In: JUVENAL; PERSIUS. *Juvenal and Persius*. Edited and translated by Susanna Morton Braund. Cambridge: Harvard University, 2004, p. 1-39.
- CAIRNS, Francis. *Generic composition in Greek and Roman Poetry*. Rev. ed. Ann Arbor: Michigan Classical, 2007 (1st edition 1972).
- CARDOSO, Zelia de Almeida. O Anfitrião de Plauto: uma tragicomédia? *Itinerários*. Araraquara, n. 26, 2008, p. 15-34.
- CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 1996.
- CESILA, Robson Tadeu. *Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise*. 2004. 392 f. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP. Campinas: 2004.
- CICERO. *On moral duties*. Latin text with facing English translation by Walter Miller. Cambridge, M.A.: Harvard University, 1931. (Loeb Classical Library). Disponível em:
 - http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cicero/de_Officiis/home.ht ml. Acesso em: 20 jan. 2013.
- CITRONI, Mario. Musa pedestre. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paulo; GIARDINA, Andrea. *O espaço literário da Roma antiga. Volume I: a produção do texto literário*. Trad. Daniel Peluci Carrara & Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010 (1ª edição original: 1989). p. 329-360.
- DUNN, Frederic Stanley. Juvenal as a humorist. *The Classical Weekly*. v. 4, n. 7, 1910, p. 50-54. Classical Association of the Atlantic States. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4386306. Acesso em: 17 maio 2013.

- DUPONT, Florence. Recitatio and the reorganization of the space of public discourse. In: HABINEK, Thomas & SCHIESARO, Alessandro. *The Roman cultural revolution*. New York: Cambridge University, 1997.
- FAIRWEATHER, Janet. Seneca the Elder. Cambridge: Cambridge University, 1981.
- FREUDENBURG, Kirk. Satires of Rome: threatening poses from Lucilius to Juvenal. Cambridge: Cambridge University, 2001.
- _____ (ed.). *The Cambridge companion to Roman satire*. Cambridge: Cambridge University, 2005.
- GLARE, P. G. W. Oxford Latin Dictionary. London: Oxford University, 1968.
- HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: THAMOS, Márcio & VIEIRA, Brunno V.G. (orgs.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-169.
- HIGHET, Gilbert. Juvenal, the satirist: a study. Oxford: Clarendon, 1954.
- HORACE. *The Works of Horace*. Edited by C. Smart. Phipadelphia: Joseph Whetham, 1836. Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0062%3Abook%3D1%3Apoem%3D9. Acesso em: 20 jan. 2013.
- IUVENALIS, Decimus Iunius. *SATVRAE*. Edidit Otto Ribbeck. Lipsiae: Officina Bernhardi Tauchnitz, MDCCCLVIIII
- KEANE, Catherine. Satiric memories: autobiography and the construction of Genre. *The Classical Journal*. v. 97, n. 3, 2002, p. 215-231. The Classical Association of the Middle West and South. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3298094. Acesso em: 17 maio 2013.
- KERNAN, Alvin. *The cankered muse: satire of the English Renaissance*. New Heaven: Yale University, 1959.
- KNIGHT, Charles. The literature of satire. New York: Cambridge University, 2004.
- KNOCHE, Ulrich. Juvenal's cannons of social criticism. In: PLAZA, Maria (Org.). *Juvenal and Persius*. New York: Oxford University, 2009, p. 257-277.
- JUVENAL. *The Satires*. Translated by A. S. Kline, 2011. Disponível em: http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/Juvenalhome.htm. Acesso em: 9 dez. 2013.
- JUVENAL. *Sátiras*. Tradução de Francisco Antônio Martins Bastos. Ediouro (O livro não traz local nem ano de publicação. O que faço?)

- JUVENAL; PERSIUS. *Juvenal and Persius*. With an English translation of G. G. Ramsay. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's son, 1918.
- _____. *Juvenal and Persius*. Edited and translated by Susanna Morton Braund. Cambridge: Harvard University, 2004.
- LIVY. *Ab urbe condita*. Edited by Charles F. Walters and Robert S. Conway. Oxford: Oxford University, 1919.
- MARQUES JÚNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano: tradução e comentários de* De oratore, *livro II, 216-291* (De ridiculis) *e da* Institutio oratoria, *livro VI, 3* (De risu). 2008. 170 f. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas/USP. São Paulo: 2008.
- MARTINS, Paulo. Breve crítica à História da Literatura Latina (2010). Disponível em: http://www.usp.br/iac/Textos/bc pm.pdf. Acesso em: 20 abr. 2013.
- MCCARTHY, Kathleen. First-person poetry. In: BARCHIESI, A & SCHEIDEL, W. *The Oxford Handbook of Roman Studies*. Oxford: Oxford University, 2010.
- MIOTTI, Charlene Martins. *Ridentem dicere uerum*: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio. 2010. 224 f. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP. Campinas: 2010.
- NEWLANDS, Carole E. *Statius' Silvae and the poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge University, 2002.
- OLIVA NETO, João Ângelo. Riso invectivo vs. Riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira. In: *Letras Clássicas*, nº 7. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003. p. 77-98.
- PERSIUS ET IVVENALIS. *Satvrae*. Edidit brevique adnotatione critica denvo instrvxit W.V. Clausen. New York: Oxford University, 1992 [1ª edição:1959].
- PLAZA, Maria. *The function of humour in Roman verse satire*: laughing and lying, New York: Oxford University, 2006.
- POWELL, J. G. F. Stylistic registers in Juvenal. In: ADAMS, James Noel & MAYER, R.G. *Aspects of the language of Latin poetry*. Proceedings of the British Academy. London: Oxford University, 1993. p. 311-334.
- QUINTILIAN. *Institutio oratoria*. Ed. H. E. Butler. London: Harvard University Press, 1921. 4 v. (*The Loeb Classical Library*)
- RIBBECK, Otto. Praefatio. In: IUVENALIS, Décimus Iunius. *SATVRAE*. Edidit Otto Ribbeck. Lipsiae: Officina Bernhardi Tauchnitz, MDCCCLVIIII, p. VII-XVI
- ROMANO, Alba C. *Irony in Juvenal*. Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag, 1979.

- ROSEN, Ralph M. *Making mockery*: the poetics of ancient satire. New York: Oxford University, 2007.
- SENECA, Lucius Annaeus. On anger. Translated by Robert A. Kaster. In: _____. *Anger, mercy revenge*. Translated by Robert A. Kaster and Martha C. Nussbaum, Chicago; London: Chicago University, 2010, p. 14-129.
- SENECA THE ELDER. *Declamations*. Translated by Michael Winterbottom. Cambridge, MA; London: Harvard University, 1974. 2v.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *O cancioneiro de Lésbia*. São Paulo: HUCITEC, 1991.
- _____. Poesia amorosa e infâmia: eu poético e autor empírico na Roma Antiga. In: LEITE, L. R.; SILVA, G. V.; CARVALHO, R. (Orgs.). *Gênero, religião e poder na antiguidade: contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM, 2012, p. 168-186.
- VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*. Trad.: Milton Meira do Nascimento, Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- VIEIRA, Brunno V. G. O dístico elegíaco em português: tradução de Ovídio, *Amores*, I, 1, 4, 5, 9. *Revista Eletrônica Antiguidade Clássica*. n. 2, 2° semestre, 2008, p. 26-37.
- VITORINO, Mônica Costa. *Juvenal, o satírico indignado*. Minas Gerais: FALE/UFMG 2003.
- WEHRLE, William Thomas. *The satiric voice*: program, form and Meaning in Persius and Juvenal. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1992.
- WHITE, Peter. Amicitia and the profession of poetry. *The Journal of Roman Studies*. London: Society for Promotion of Roman Studies. v 68, p. 74-92. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/299627. Acesso em: 2 jan. 2014.
- WIEDEMANN, Thomas. The patron as banker. In: LOMAS, Kathryn; CORNELL, Tim (ed.). *Bread and Circuses: Euergetism and municipal patronage in Roman Italy*. London: Routledge, 2003, p. 12-27.
- WINTERBOTTOM, Michael. Introduction. In: SENECA THE ELDER. *Declamations*. Translated by Michael Winterbottom. Cambridge, MA; London: Harvard University, 1974. 2v., p. vii-xxix.