

# *FELLINI-SATYRICON, LIBERA RIDUZIONE DAL ROMANZO DI PETRONIO ARBITRO: UMA LEITURA CONJUNTA*

Gelbart Souza Silva - Cláudio Aquati

Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (Brasil)

[gelbart.silva@gmail.com](mailto:gelbart.silva@gmail.com) - [claudio.aquati@unesp.br](mailto:claudio.aquati@unesp.br)

## RESUMO

Este trabalho busca realizar uma leitura conjunta do *Satyricon*, de Petrônio, um dos primeiros romances da literatura ocidental conhecido desde meados do século I d.C., e da produção ítalo-francesa *Fellini-Satyricon*, do diretor de cinema italiano Federico Fellini, estreada em 1969. Apontaremos reflexões que nos auxiliem a compreender um pouco mais sobre como e em que medida uma ampla variedade de gêneros literários, discursos e linguagens agenciados para a formação desse crítico e criativo romance antigo romano se aproximam, se transpõem, se reorganizam e se transformam no discurso filmico moderno de Fellini, também muito criativo e crítico da realidade da qual emerge.

PALAVRAS-CHAVE: Petronius, *Satyricon*, *Satyrica*, Fellini, *Fellini-Satyricon*.

## *FELLINI-SATYRICON, A FREE ADAPTATION OF PETRONIUS ARBITER'S NOVEL: A COMPARATIVE READING*

## ABSTRACT

This work aims to undertake a comparative reading of Petronius' *Satyricon*, one of the earliest novels in Western literature, dating back to the mid-1st century A.D., and the Italian-French production *Fellini-Satyricon*, directed by Italian filmmaker Federico Fellini and premiered in 1969. We will offer reflections that may contribute to a deeper understanding of how, and to what extent, a wide variety of literary genres, discourses, and languages employed in the shaping of this critical and creative ancient Roman novel are echoed, transposed, reorganized, and transformed within Fellini's modern cinematic discourse, which is likewise creative and critical of the context from which it emerges.

KEYWORDS: Petronius, *Satyricon*, *Satyrica*, Fellini, *Fellini-Satyricon*.



*Fellini-Satyricon*<sup>1</sup>, do diretor de cinema Federico Fellini, com 129 minutos de duração, estreou em 4 de setembro de 1969, no XXX Festival de Veneza (Kezich, 2006: 286). Enquanto seu subtítulo, *Libera riduzione dal romanzo di Petronio Arbitro*, liga-o matricialmente ao *Satyricon*, de Petrônio, supostamente escrito por volta do ano 60 d.C., sua narrativa, cujo espaço se identifica com o da Roma antiga, apresenta uma longa perambulação de satisfação dos instintos de estômago e sexo de duas personagens principais, Encólpio e Ascílto, eventualmente acompanhadas por outras duas, Gitão e Eumolpo.

Nessa conexão entre Cinema e Literatura, para o estudante Encólpio, certas características da personagem literária mantiveram-se na fita de Fellini, a qual mostra claramente em seu discurso, na abertura do filme, que não tem ascendência familiar nem procedência social: «La terra non è riuscita a inghiottirmi nella voragine! Non m'ha inghiottito il mare, pronto a prendersela anche con gli innocenti! Sono sfugito alla giustizia. Sono scampato al circo. Mi sono perfino macchiato le mani di sangue (...)» («A terra não conseguiu me engolir no turbilhão! Não me engoliu o mar, pronto a se encrespar também com os inocentes! Fugi da injustiça. Escapei do circo. Acabei até mesmo por manchar minhas mãos de sangue»; *Fellini-Satyricon*, cena 1.1-9)<sup>2</sup>. Sua orientação sexual é variável, descomplicada e feliz, como mostram diversas circunstâncias. Por exemplo, primeiro, em seu discurso na abertura, ele diz: «Ti amavo, Gitone: ti amo ancora... Non posso dividerti con altri, perché tu sei parte di me, sei me stesso, sei la mia anima, e l'anima mia ti appartiene» («Eu amava você, Gitão: ainda amo você... Não posso dividir você com outros, porque você é parte de mim, é eu mesmo, é a minha alma, e a minha alma pertence a você»; *Fellini-Satyricon*, cena 1. 1-9). Além disso, ele não apenas se relaciona com Gitão no alto do bordel, mas, também, parece ter um pequeno flerte com a mulher que se acomoda a seu lado no banquete de Trimalquião; além disso, na casa dos nobres, relaciona-se a três, isto é, com uma moça e Ascílto. Em outro momento, diz: «Caro Minotauro, ti amerò se mi farai salva la vita» («Caro Minotauro, vou amar você se me salvar a vida»; *Fellini-Satyricon*, cena 51.952), e tenta relacionar-se com Ariadne, mas é achacado pela impotência.

O companheiro de jornada de Encólpio é Ascílto, que, alheado da moral, ambíguo, ora é oponente, ora é parceiro. Diferentemente da personagem petroniana, cuja última participação dá-se em Petron. 98.6<sup>3</sup>, este acompanha Encólpio até os últimos momentos do *Fellini-Satyricon*.

<sup>1</sup> *Fellini-Satyricon* é mais conhecido no Brasil como ‘Satyricon de Fellini’. *Satyricon* é o título de outro filme italiano, do diretor Gian Luigi Polidoro, que, tendo estreado também em 1969, meses antes do filme de Fellini, ganhou judicialmente o direito a esse título.

<sup>2</sup> A autoria das traduções para a língua portuguesa cujo autor não for referido é de nossa responsabilidade. As falas de *Fellini-Satyricon* vão referidas segundo as cenas indicadas por Zanelli (1970).

<sup>3</sup> O texto petroniano, bem como sua localização, é o estabelecido por A. Ernout (1950). A eventual tradução para a língua portuguesa é a de C. Aquati (2021).

Por sua vez, Gitão, vértice de um triângulo amoroso que se completa com Ascíto, com cerca de 16 anos, figura como delicado, belo, desfrutável, volátil. Segundo a opinião de Vernacchio, «è bello e carnoso» (*Fellini-Satyricon* cena 3.124). Despertando concupiscência em todos, causa muitos transtornos a Encólpio. No mesmo episódio de Vernacchio, é muito disputado pela plateia masculina, a qual se oferece para comprá-lo do chefe da trupe, que encarece, e esclarece, suas prendas:

- Signore, questo giovane è la mia sposa. Un cittadino libero venderebbe la sua sposa? Egli è saggio, ordinato, in casa mi fa trovare accesso il fuoco: io l'ho addestrato alla grande arte della scena, e vedrai come farà bene le parti di donna; Elena di Menelao, e la fida Penelope, e Cornelia: insomma, un tesoro così non ha prezzo.  
– Senhor, este jovem é a minha esposa. Um cidadão livre venderia a sua esposa? Ele é inteligente, organizado, em casa deixa sempre o fogo aceso para mim: eu o adestrei na grande arte da cena, e o senhor verá como faz bem as vezes de mulher; Helena de Menelau, e a fiel Penélope, e Cornélia: em suma, um tesouro assim não tem preço (*Fellini-Satyricon*, cena 3.131).

Contudo, enquanto a personagem petroniana permanece com o namorado até os últimos instantes da narrativa, o Gitão felliniano encerra sua participação no episódio de Licas, retido pelo comandante responsável pela morte do imperador.

O Eumolpo filmico, bem diferenciado do petroniano, além das invenções próprias de Fellini, como sua relação com o Jardim das Delícias, abrange características não somente da personagem do *Satírico* como de outras do livro, tais quais as do retórico Agamêmnon. Também, não repete certas ações que seu correspondente literário pratica: por exemplo, não conta a história da Matrona de Éfeso; não do de Petrônio) nem de eventos em que o Eumolpo petroniano não se encontra, como o banquete de Trimalquião. O Eumolpo de Fellini concentra as discussões artístico-literárias subjacentes ao filme, que, então, estão claras no episódio da pinacoteca e em suas reclamações acerca de Trimalquião. De resto, Eumolpo assume discursos de outras personagens petronianas, como se verá. Parte da vituperação dirigida à Fortunata no *Satírico* é ele quem no filme que a recebe. Como a vertente humorística, intensa no *Satírico*, quase não se apresenta no *Fellini-Satyricon*, a recitação dos poemas épicos de Eumolpo (cuja recepção na obra literária dá-se a pedradas) minimiza-se a uma breve *performance* no banquete, pouco antes da desavença com Trimalquião; além disso, desaparecem de seu discurso as *fabulae milesiae* ‘O garoto de Pérgamo’ (Petron. 85.1 a 87.9) e ‘A Matrona de Éfeso’ (Petron. 111.1 a 112.8).

Um dos principais questionamentos de Fellini era o de que a Roma antiga conhecida pelo grande público não passava de ficcionalização, e que, por onerosa que fosse, era aparentemente de representação grosseira, a julgar por sua imagem na mídia cinematográfica. Para ele, não só os filmes de baixo orçamento, praticamente feitos em série – os chamados filmes de ‘sandália e espada’, como *Ercole*, *Sansone*, *Maciste e Ursus gli invincibili* (de Giorgio Capitani), *Il gladiatore che sfidò l'impero* (de Domenico Paolella), *Il magnifico gladiatore* (de Alfonso Brescia) –, mas também os de grandes proporções, sobretudo produzidos por Hollywood, como *Spartacus* (de Stanley Kubrick), *Ben-Hur* (de William Wyler), *The Robe* (de Henry Koster), atendiam a uma versão utilitária, simplista, mercadológica de militarismo e imperialismo, aos

quais comparece, a maior parte das vezes, um protagonista heroico do quilate de Hércules, Jasão, Ulisses, sem, contudo, faltarem personagens históricas idealizadas, como Júlio César, Aníbal, Espártaco.

A Roma antiga que se encontra no *Fellini-Satyricon* é igualmente fictícia, mas está longe de figurar como uma cidade invencível, de gigantes edificações ao pé das quais o homem é transformado em ser minúsculo. A recriação de Fellini, mais que se basear no *Satíricon*, vai ao encontro de sua concepção e constrói os ambientes segundo a grandeza dos que nele habitam. O cenário de Fellini é montado com base em dados que a custo se obtêm da obra de Petrônio, constituídos de descrições internas – que, vistas muito de perto, não deixam ângulos ou pistas para determinar onde e quando se passa a ação (mas polemicamente supostas no Sul da Itália nos tempos que se avizinharam do principado de Cláudio e Nero) – e de descrições externas, sem edificações. Por exemplo, veem-se internamente os cenários das termas, do teatro, do bordel, a casa dos nobres, antes e depois de seu passamento: brotando da pura invenção de Fellini, nada há de realismo histórico e pouco se identifica com o que o senso comum conhece da Roma antiga. O mesmo se pode dizer das tomadas externas, que apresentam apenas paisagens naturais de campos, matagais, montes, areais, rios e mar: *Fellini-Satyricon* é um filme sobre a Roma antiga no qual não se vê o Fórum, o Circo Máximo, as escadarias dos palácios imperiais; ou, como diz a chamada americana do filme, aproveitando-se disso: «Rome. Before Christ. After Fellini» («Roma. Antes de Cristo. Depois de Fellini»). Assim, a importância do cenário reside nos detalhes que fornecem chaves de leitura para cada cena e para o conjunto. Por exemplo, o que significa aquela touca de látex que Vernacchio veste? Aquela barquinha do bordel? A constante exibição de olhos, quer em rostos, quer em pinturas e máscaras? E as ânforas, inúmeras, do episódio da Matrona de Éfeso?

Se os cenários não estão comprometidos com a Roma antiga de fato e se, em relação à fábula do *Satíricon*, acrescentam-se muitas recriações de Fellini, evidencia-se que o filme não é exatamente sobre a Roma antiga ou o *Satíricon*, mas sobre o comportamento do ser humano em ampla perspectiva. Nesse sentido, Oliveira (2013: 8) elucida que «Fellini comentou que corria o risco de estar certo ao sugerir que a decadente Roma Antiga se parece muito com o mundo no qual ele estava vivendo em 1980: uma mania obscura de aproveitar a vida, a mesma violência, a mesma falta de princípios, o mesmo desespero, a mesma fugacidade».

Por certo, Fellini apoia-se na obra antiga e vai realizando, de forma metafórica, uma representação detalhada do comportamento humano, partindo de um objeto distanciado do mundo contemporâneo, seja no tempo, seja no *modus vivendi*. Conforme afirma Gayton (2025: 2), «Fellini's *Satyricon* stands not just as a reflection of the ancient Roman world with all of its savagery, excesses and sublime sensitivities, but rather as a reflection of the world which Fellini himself inhabited in the late 1960's» («o *Satyricon* de Fellini não se destaca como um reflexo do mundo antigo com toda a sua selvageria, excessos e sublimes sensibilidades, mas como um reflexo do mundo que o próprio Fellini habitou no final da década de 1960»). Aqui, o ser humano plasticamente não se confunde com o homem moderno: é outro, ser distanciado, que é mostrado; é um homem transformado em objeto de análise e reflexão. Mas da comparação com o homem contemporâneo, parece natural e inevitável

surgir a reflexão: *ecce homo*. Vários índices apontam para essa leitura acerca do significado abrangente do *Fellini-Satyricon*. O filme, fragmentário e aparentemente inconsistente, vai ganhando sentido somente com as tentativas de compreensão de certos procedimentos, certos detalhes que aos poucos nele se inserem, sozinhos ou concatenados com algum outro conjunto de informações. O filme explica-se lenta mas ininterruptamente, e, por isso, é obra para se ver e rever no detalhe.

Nele, é muito frequente o destaque de rostos ou máscaras (esculpidas, pintadas, carregadas como estandartes etc.) que transitam como que congelados ou que olham fixamente para a câmera, parecendo inquirir a assistência, ou que olham para o nada do horizonte infinito, o que, em última instância, provoca questionamentos: por que os olhos antigos se dirigem com tanta curiosidade para os olhos modernos? Ou: para onde levam seu olhar, em que pensam os donos desses olhos? Embora os rostos pareçam inexpressivos, eles refletem a dificuldade que a modernidade tem de os mensurar, avaliar nos limites dos pensamentos deles. Esse procedimento é uma via de mão dupla, pois enquanto os rostos do passado e seus olhos são observados, eles também observam os olhos que do futuro os fitam. Assim, ubíquos no filme, esses rostos e olhos são marcas da falibilidade do diálogo entre os antigos e os modernos – o que não ocorre entre o *Fellini-Satyricon* e o *Satyricon* –, e a articulação desse dado à construção fragmentária do filme assinala a incompletude do passado, impossível de ser totalmente compreendido pelos modernos, o que aponta para a particular inadequação do produtor que apresente como definitiva esta ou aquela visão sobre esse passado, aqui, em particular, sobre a Antiguidade; ou, como observa Oliveira (2013: 8), «essa fragmentação, que se reflete em nossa compreensão do mundo Antigo, no fundo nos permitiria aumentar nossa percepção em relação ao mundo contemporâneo que nos cerca». Noutros termos, em sua revisão fílmica do *Satyricon* de Petrônio, Fellini não busca fidelidade histórica: ele transforma a Roma antiga em um cenário simbólico, no qual projeta sua própria visão da modernidade, utilizando a narrativa antiga como ponto de partida para refletir sobre questões da vida contemporânea. Como dirá F. S. Fitzgerald em *O grande Gatsby*: «Mas seus olhos, um pouco desbotados pelo passar do tempo, suportando o sol e a chuva por muitos anos, continuam a contemplar com melancolia o terreno coberto de escória» (Fitzgerald, 2011: 19).

Evidentemente, há várias maneiras de abordar o *Fellini-Satyricon*, em meio a tantas vozes das culturas, da religião, dos gêneros, dos comportamentos com que o diretor trabalha. Se, por um lado, Fellini se interessa pela sátira social e cultural, ocupando-se de costumes e crenças e da mensagem positiva ou negativa que deseja legar, por outro, ele preocupa-se com a construção de seu filme, com a organização de seu discurso e com a inteligência das imagens que mobiliza.

Fellini não transpôs linearmente em imagens uma obra que fora concebida para as letras, mas também não recriou o *Satyricon* no cinema sem retomar certos aspectos procedimentais e estruturais petronianos.

Quanto ao aspecto procedural, a penetrante observação do narrador petroniano Encólpio (ótimo exemplo está na *Cena Trimalchionis*) traduz-se pela flexível e sinuosa câmera de Fellini por meio da qual se examina o bordel – atentando-se para o fato de que a narrativa de Petrônio se realiza em primeira pessoa e a de Fellini, em terceira. O bordel que Fellini visita por dentro traz à lembrança o Subura, bairro

mal afamado dos arredores de Roma, da baixa prostituição, habitado em condições miseráveis pela população mais pobre. E visto como ícone da vida na Roma cotidiana, é natural, também por esse motivo, que Petrônio fosse escolhido por Fellini para reportar a Roma antiga segundo sua própria perspectiva, interesse que aparece desde *La dolce vita* e segue, pelo menos, até *Roma*.

Como a passagem de Encólpio e Ascílto pelo bordel na obra petroniana é rápida e sem grande destaque, talvez fruto da própria fragmentação do romance, Fellini recria-a, ampliando seu alcance e focalizando detalhadamente aspectos que amiúde os estudos da Antiguidade recuperaram acerca de tal cenário, além de acenar para a diversa contextura da sexualidade humana. Embora pareça subterrâneo, o ambiente do bordel constrói-se enquanto Encólpio e Gitão sobem suas escadas, que não se saberia indicar de onde e como surgem, apontando-se, além disso, para elementos da multiplicidade de culturas e etnias que vicejavam na Roma antiga (e, claro, ainda vicejam hoje), e também para outras realidades por meio das quais se veem pessoas que cozinham, sofrem e causam acidentes, brincam, discutem, brigam, criam animais (cavalos, cabras, porcos), comem, defecam, cantam, lavam roupas, tocam instrumentos musicais, entre muitas outras ações. Metáfora da psicanálise, em viagem o olhar atravessa estreito portal para expandir-se nas mais diversas direções que constituem a alma do homem.

Longe de moralismos, é uma visão realística, pois não condena nem louva qualquer costume, procedimento, ato, atitude, mas deixa patente a impossibilidade de olvidá-los. É tão evidente o mesmo ocorrer ao homem moderno que a autoidentificação é imediata: se a vida cotidiana é a mesma, haverá também muitas outras semelhanças ocultas nesse passado que ora se examina.

Fellini aproveitou-se daquilo que é tido como estranho, extravagante, excessivo, excêntrico (como certamente fizera Petrônio) para dar relevo à discussão que promovia na sociedade. Mas não se pode atribuir valores intrinsecamente negativos ou positivos a tais elementos, pois nem sempre traz prejuízos à sociedade algo que tenha pouco trânsito, e nem por isso é doentio. Esconder ou deformar a realidade é deletério, não avança em direção às reais necessidades humanas. Conhecer para desmistificar. Assim, se é certo entender-se que Fellini fala do homem de sempre, a sexualidade humana aqui é impressionante porque se constrói ligada ao que convencionalmente se considera depravação e vício, ou ao grotesco (em Fellini, um recurso igualmente estruturante, como o fora em Petrônio): exibem-se, nesse aspecto, mulheres e homens de todas as idades, mesmo crianças. Nada há na Antiguidade que não se repita na Modernidade. Alguns seres, de surpreendente aparência, são monstruosos, velhos, gordos, e fogem àquilo que, também convencionalmente, chama-se beleza. Com uma pintura exacerbada, uma forma insólita, corpos à mostra, alguns têm comportamento arredio, afoito, sadomasoquista; outros têm movimentos repetitivos da cabeça, da língua, dos olhos. Outros correm, dançam, permanecem presos, estáticos. O episódio, assim, para além da questão da multiplicidade do sexo, do ato sexual e dos gêneros, liga-se a uma ideia de lidimar o mundo romano da Antiguidade, desde há muito falseado por um cinema simplista.

Com base na sempre lembrada expressão de Fellini – a de que fizera um filme de ficção científica do passado –, visitar o bordel do *Fellini-Satyricon*, universo

complexo com uma variedade de detalhes digna de um quadro de Bruegel, como *Torre de Babel*<sup>4</sup>, é, proporcionalmente, empreender, de fato, uma viagem interplanetária se se atenta para que o tempo que volta de longe é quase tão estranho para nós como é o futuro desconhecido, ou, mal comparando, para o que diz o mote de *Star Trek*, seriado de televisão dos EUA criada por Gene Roddenberry, que alcançou grande sucesso de público à época do *Fellini-Satyricon*: «Space: the final frontier. These are the voyages of the Starship Enterprise. Its five-year mission: to explore strange new worlds. To seek out new life and new civilizations. To boldly go where no man has gone before»<sup>5</sup>.

No contexto de assuntos polêmicos da época de Fellini, sem dúvida se encontra a sexualidade, que hoje se mostra mais disponível à discussão. Por certo, é um tema evidente e predominante no *Fellini-Satyricon*, no qual se interligam as questões de impotência de Encólpio, seus diversos relacionamentos e parceiros. Está na trajetória dessa personagem, portanto, em suas relações com os companheiros, em todas as suas ações. Está nas entrelinhas do filme, como os índices de ostentação fálica incontestável antes e depois do episódio do Hermafrodita. Antes: episódio de Vernacchio (o mestre da trupe usa uma touca de látex com cor e formato de uma glande); episódio da Matrona de Éfeso (ânforas de boca para baixo espalhadas, perfil das carpideiras, faixa de pano pendente à cintura do crucificado, pés e nariz do cadáver, fogo votivo que o encomenda). Depois: episódio do Minotauro (menir ereto, antes da luta com o mascarado e depois da cura de Encólpio; menir caído, à morte de Ascílto; tocha de Encólpio; marco decorado; porrete do Minotauro; desenhos no labirinto), episódio do Jardim das Delícias (vaso de pescoço longuíssimo; toco de madeira espinhoso ao lado de um objeto que se assemelha a uma vulva), episódio de Enotea (a torre da maga; os fornos sem fogo).

Eis o homem, afeito naturalmente a seus desejos de sexo (e de estômago, claro), mostra Fellini sem moralismo. Para Encólpio, não é o dinheiro que conta, como talvez conte para Eumolpo que, embora sempre preocupado com o vil metal, nunca, contudo, o obtém. Também não conta o poder, esboçado no episódio de Licas, de que decorre o desfile de guerra e resulta no suicídio dos nobres: de todo esse movimento, resta, quando a consistência da narrativa consegue mantê-lo coeso, a cena de amor a três entre Ascílto, Encólpio e uma moça, possivelmente escrava daquela

<sup>4</sup> Pieter Bruegel (c. 1525-69), *Torre de Babel*. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bruegel/babel.jpg>.

<sup>5</sup> Ver [https://www.imdb.com/video/vi1682948121/?ref\\_=tt\\_v\\_i\\_1](https://www.imdb.com/video/vi1682948121/?ref_=tt_v_i_1). (<https://www.imdb.com/title/tt0060028>). Na versão brasileira do seriado, o texto é lido e interpretado pelo conhecido locutor Antônio Celso. Sem contar a questão da diferença em relação à *performance* da versão americana de partida, em que se mescla a locução do ator William Shatner, que interpretou o Capitão James T. Kirk no seriado e a música de abertura, é possível esboçar toda uma crítica – que o presente ensaio não tem como escopo – a essa suposta tradução do texto em inglês, a começar, pelo menos, já do adjetivo ‘strange’, tido como ‘novos’, certamente um eufemismo em português.

casa. Fellini não faz crítica social ou moral contra sua época; não se ocupa de que seja ela decadente ou não, inovadora ou não. Não enxerga corrupção sexual, moral, de ambição pelo dinheiro ou pelo poder, pois constata ser assim o homem, sempre, e ser preciso considerar essa natureza. Não há milagre que o transforme em criatura ideal. Enxergar essa realidade facilita lidar com o outro, facilita aceitar a alteridade. Conforme afirma Gayton (2025: 1), «What resulted was a drastic social reevaluation of gender roles and the traditional heterosexual, monogamous relationship» («que resultou foi uma reavaliação social drástica dos papéis de gênero e do tradicional relacionamento heterossexual monogâmico»). Por isso, o retrato humano que se encontra no *Fellini-Satyricon* é belo, porque o filme não o retoca, não o piora, não o melhora, apenas o apresenta para que se o aceite tal como é, e haja uma convivência pacífica com a alteridade.

Fellini vai além e, vinculando o respeito ao outro à ideia de liberdade, critica os sistemas que julga desconsiderarem as semelhanças e desrespeitarem as diferenças entre os seres humanos. Com a clientela aberrante do Hermafrodita, o outro é exposto o mais distanciadamente possível: é preciso arrancar do convívio aquele que não é igual. Religião e práticas mágicas são então focalizadas. O episódio do sequestro e da morte do Hermafrodita, criado integralmente por Fellini em relação ao *Satíricon*, lembra o Menino Jesus e o presépio, tal como se conforma a adoração do jovem jacente no berço, com grande afluxo de pessoas, donativos, presença de animais. A situação dos consulentes para a cura de uma suposta doença dependia, na verdade, apenas de milagres – magia que inutilmente se esperava dos deuses, como repentinamente fossem surgir pernas e braços no homem-tronco exposto ao semideus.

O sequestro poderia ter acarretado a impotência de Encólpio como punição divina, pois, segundo a crença popular, o semideus já transformara habitantes maus de certa cidade em galinhas. E, se o Hermafrodita congrega em si ambivalentemente os dois sexos, por ironia a falha do sexo é punição de Encólpio, que se verificará pela primeira vez na relação com Ariadne<sup>6</sup>, depois da qual ele mesmo, sem ter atendido às expectativas tanto da plateia quanto da parceira, diz a Ascílto, que sobre ele viera tripudiar, haver perdido ‘*la spada*’ (‘a espada’), lógica reiterada por Oliveira (2013: 2): «Paradoxalmente, a estrutura do filme parece mais governada pela mitologia cristã do Novo Testamento (pecado, punição, expiação) do que pelo paganismo».

A ideia de sequestro do Hermafrodita, arroubo impensado dos rapazes, levou-os à fuga tresloucada que resultou em morte, não somente a da própria criança como a do assaltante de que eram cúmplices<sup>7</sup>. Para além da peregrinação dos crentes e necessitados, que sinaliza a ligação da reflexão com aspectos religiosos, em particular o berço da cristandade, verifica-se uma metáfora para um mundo à deriva, com ou

<sup>6</sup> No episódio de Ariadne, Eumolpo atribuirá a impotência de Encólpio a uma ação punitiva de Priapo.

<sup>7</sup> Como explicar os golpes de Ascílto, à base de um barrote, não atingirem a cabeça do adversário e não ensanguentarem a ponta da arma usada?

sem religião, pois, mesmo de posse do semideus, Encólpio e Ascilto andam a esmo. E uma série de outros índices sugere a questão da cristandade: a presença da cruz, que no episódio da Matrona de Éfeso toma uma forma que não é aquela concebida como símbolo da Igreja; extremo arremedo da Virgem Maria no episódio da Ninfomaníaca; a imagem de Encólpio no percurso até o Jardim das Delícias vencido a jumento, como na entrada triunfal de Jesus em Jerusalém; o boneco em formato de peixe<sup>8</sup> que figura pouco antes de sua consulta com Enotaea; o pelicano<sup>9</sup> que aparece logo após essa consulta; o testamento antropofágico de Eumolpo, referência paródica à Eucaristia. Ainda, segundo Oliveira (2013: 4),

(...) Encólpio comete uma transgressão e sua impotência, o oposto da resurreição da carne, é a punição para a qual ele busca redenção. O casamento de Lichas e Encólpio soa como a paródia de um sacramento pré-cristão. Assim como a visita ao hermafrodita representa o equivalente pagão de uma peregrinação a um santo, adoração pelos crentes que esperam obter um milagre de seus poderes e que nos lembram dos crentes modernos em *Noites de Cabíria* [Le Notti di Cabiria, 1957] e *A Doce Vida*, procurando em vão por um milagre que nunca acontece. A sequência de encerramento, a ingestão do corpo de Eumolpo por seus herdeiros, é uma paródia clara da eucaristia cristã.

Na sequência, dada a fragmentação do *Fellini-Satyricon*, não se pode dizer se a situação de Encólpio, preso no labirinto e à mercê do Minotauro, é decorrente do crime seja de sequestro e morte do Hermafrodita, seja da morte do assaltante,

<sup>8</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986: 773), «[...] Christ est souvent représenté comme un pecheur, les Chrétiens étant des poissons, car l'eau du baptême est leur élément naturel et l'instrument de leur régénération [...]» («[...] Cristo é visto frequentemente como um pescador e os cristãos seus peixes 'porque a água do batismo é seu elemento natural e o instrumento de sua regeneração' [...]»).

<sup>9</sup> Segundo Chevalier - Gheerbrant (1986: 738), «Sous le faux prétexte qu'il nourrissait ses petits de sa chair et de son sang, un symbole de l'amour paternel. Pour cette raison, l'iconographie chrétienne em a fait um symbole du Christ; mais il en existe aussi une raison plus profond. Symbole de la nature humide qui, selon la physique ancienne, disparaissait sous l'effet de la chaleur solaire et renaissait en hiver, le pélican a été pris comme figure du sacrifice du Christ et de sa résurrection, ainsi que de celle de Lazarre. C'est pourquoi son image fait quelquefois pendant à celle du phénix. Le symbolisme chrétien se fonde aussi sur la plaie du cœur d'où s'échappent le sang et l'eau, brevages de vie: Réveille-toi, chrétien mort, écrit Silesius, vois, notre Pélican l'arroso de son sang et de l'eau de son cœur. Si la reçois bien... tu serás à l'instant vivant et bien portant» («Sob o pretexto de que alimentava suas crias com sua carne e seu sangue, viu-se no pelicano, ave aquática, um símbolo do amor paternal. Por essa razão, a iconografia cristã o considera símbolo de Cristo; mas também existe uma razão mais profunda. Símbolo da natureza úmida que, segundo a física antiga, desaparece por efeito do calor solar e renasce no inverno, o pelicano é visto como figura do sacrifício de Cristo e de sua ressurreição, assim como a de Lázaro. Por isso sua imagem, por vezes, substitui a da fênix. O simbolismo cristão também se funda na chaga do coração de onde brotam sangue e água, bebidas da vida: 'Despera, cristão morto, escreve Silésio; veja bem: nosso pelicano te espalhe com seu sangue e com a água de seu coração. Se a recebes bem... no mesmo instante retornarás à vida e com boa saúde'»).

ou se ainda essa causa se perde justamente no hiato existente entre os fragmentos narrativos.

Fellini explora o tema mitológico do Minotauro, que parece também se adequar simbolicamente ao *Fellini-Satyricon*, uma vez que

Le mythe du Minotaure symbolise dans son ensemble *le combat spirituel contre le refoulement* (...). Mais ce combat ne peut être victorieux que grâce à des armes de lumière: d'après une légende, ce n'est pas seulement avec sa pelote de fil qu'Ariane permit à Thésée de revenir des profondeurs du labyrinthe, où il avait assommé le Minotaure à coups de poing, c'est grâce à sa couronne lumineuse, dont elle éclaira les détours obscurs du palais (Chevalier - Gheerbrant, 1986: 634).

O mito do Minotauro simboliza em seu conjunto *o combate espiritual contra a repressão* (...). Esse combate, porém, não pode ser vitorioso senão graças às armas de luz: segundo uma lenda, não é somente com seu novelo de lã que Ariadne faculta a Teseu que volte das profundezas do labirinto, onde ele matara a socos o Minotauro; mas é graças à sua coroa luminosa com a qual ela ilumina os desvãos obscuros do palácio.

Também, o Minotauro não só preserva a vida de Encólpio como também diz que passará a ser seu amigo graças a sua condição de ‘jovem letrado’.

Durante toda a passagem, escuta-se o apupo de uma plateia que observa a luta do alto de um rochedo. O Minotauro explode em gargalhadas tão logo o procônsul, que também assistia ao espetáculo, explica a Encólpio que aquela cidade comemorava a festa do deus Riso, na qual anualmente a municipalidade escolhia um estrangeiro para dele zombar e, naquela oportunidade, esse era ele mesmo. Seu prêmio de participação continuava sendo uma relação amorosa com Ariadne, cujo nome sugere relacionamento com o mito do Minotauro. Toda essa situação é intertextual do romance antigo romano de Apuleio, *O asno de ouro* (Apulée, 1965: 3.1.2 a 3.11.15), no qual o protagonista Lúcio sofre a zombaria de uma cidade nas festividades em honra do deus Riso. Do ponto de vista mitológico, o *Fellini-Satyricon* apresenta Encólpio como um Teseu descaído; Ariadne, sentindo-se ofendida e insultada, exclama «— *Schifoso!*» («— Nojento!»; *Fellini-Satyricon*, cena 51.986), rejeitando agressiva e violentamente Encólpio, o qual, pela primeira vez, revela impotência. Ariadne ostenta, pois, em relação ao *Satírico*, traços da bela e péssima Circe, cuja reação, quando com ela Encólpio falha, é praticamente a mesma de Ariadne, tendo ordenado que seus escravos o surrassem e sobre ele escarrassem (Petron. 132.1-4). Por outro lado, não se pode deixar de notar a proximidade dessa situação com *O asno de ouro* (10.34.5), quando, diante de enorme plateia, forçado a relacionar-se sexualmente com uma mulher, Lúcio-asno desiste e foge.

Essas últimas considerações revelam ainda que, empregando acuradamente muitos elementos não somente do texto de Petrônio, mas, também, de diversas obras, numa multiplicidade de cenas, Fellini transpôs propriamente passagens do *Satírico* para a tela, embora com distanciamento; elaborou passagens novas como criações suas; e introduziu personagens e passagens tanto de outras obras da literatura antiga quanto de obras modernas, sejam elas da literatura ou não.

Dentre as passagens que Fellini elaborou como criações suas, destaca-se o episódio de Vernacchio, exatamente o primeiro do *Fellini-Satyricon*, depois da apresentação de Encólpio e Ascílto. A peça encenada no teatro, aparentemente um mimo romano antigo<sup>10</sup>, expõe uma mistura de temas, dos quais sobressaem a história de Múcio Cévola e de um César<sup>11</sup> indeterminado. O fato de Fellini começar a trabalhar apoiando-se no teatro pode ligar-se a um procedimento estrutural do *Fellini-Satyricon*, também estrutural para o teatro romano, que ocorreu particularmente nas comédias de Plauto e Terêncio, qual seja, a *contaminatio*. Como se sabe, a *contaminatio* romana consiste em harmoniosamente fundir-se, completa ou parcialmente, duas ou mais obras gregas numa única peça que, assim, torna-se híbrida. Aqui sua face é dupla: interna e externa. É interna porque a *libera riduzione* do *Satíricon* busca empregar no filme muitos dados da obra petroniana com a qual tem o compromisso da adaptação (como se lê no subtítulo do filme); é externa porque traz e emprega elementos alheios a Petrônio.

A *contaminatio* interna do *Fellini-Satyricon* consiste numa reorganização, em nível de espaço, discurso e personagem, dos dados obtidos ao *Satíricon* para reapresentá-los no filme. Não é de solução fechada, pois ela se deslinda a cada nova leitura, à medida da recepção da fita, com incontáveis elementos de interpretação e chaves de leitura. Por exemplo, pode-se apontar o choro de Encólpio no bordel como nova figuração do pranto na cidade litorânea do *Satíricon* (Petron. 80.7-81.1). O tombo do protagonista, empurrado por Vernacchio, é reminiscência do *caue canem* (Petron. 29.1) da *Cena Trimalchionis*, bem como o grande cachorro preto do teatro pode espelhar Cílax, ou ainda lembrar Pérola, que é preta. E as ventosidades de Vernacchio<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> O mimo, tipo de farsa popular em Roma, investiu em dança, gesticulação e expressão fisionômica (Costa, 1978: 24). Em *Fellini-Satyricon*, esse mimo mostra a mutilação de um homem, que depois, para a mão amputada, ganha ‘teatralmente’ uma prótese graças à intervenção do César (*'habeas manum'*, diz a personagem do imperador), referência à lenda de Múcio Cévola (citado nominalmente), herói que teve a mão direita queimada na guerra dos romanos contra os etruscos. A construção da peça em *Fellini-Satyricon* atende ao que Costa (1978: 28) afirma: «Ao lado do caráter irreverente, esperado no gênero burlesco, causa estranheza no mimo o cunho melodramático, de atrocidade, de que, por vezes, se reveste, em Roma, quando, por exemplo, suplicia e mata em cena um escravo fugitivo, aspecto sádico de que viria a impregnar-se a tragédia de Sêneca».

<sup>11</sup> Essa mistura é incongruente, pois Múcio Cévola liga-se a eventos do fim do séc. VI e começo do séc. V a.C., e o termo ‘césar’ se reconhece a partir do fim do séc. I a.C., com Júlio César e, sobre tudo, com principado romano, que se inicia com Augusto. A criação dessa incongruência alimenta a ideia de Fellini acerca da inconsistência da compreensão da Roma Antiga e de sua estropiada reconstrução na mídia cinematográfica. O dado ‘Múcio Cévola’ também não deixa de ser o que se verá como uma *contaminatio* externa.

<sup>12</sup> No nome da personagem, Vernacchio, ecoa *pernàccchia* ou *pernàccchio*, produção do som que, feito pela boca, imita o ruído de uma flatulência. *Pernàccchia* e *pernàccchio* estão etimologicamente ligados ao termo *vernàccchio*, conforme ensina o dicionário *Treccani*: «*pernàccchia* s. f. voce napol., in precedenza *pernàccchio*, da un originario *vernàccchio* che è il lat. *vernaculus* ‘servile, scurrile’, der. di *verna* ‘servo, schiavo’» (<http://www.treccani.it/vocabolario/pernacchia/>).

podem referir aquelas mencionadas por Trimalquião, as quais ninguém deveria seguir durante um jantar, ou aquelas que divertiam Gitão a caminho de Crotona (Jorio, 2000: 118-119).

Trimalquião, no *Satíricon*, é um comerciante e proprietário de terras rico e prepotente. No *Fellini-Satyricon* não se acrescenta ou se altera muito em relação à personagem petroniana. É aqui ignorante e pretensioso tanto quanto na obra literária. A descrição que no *Satíricon* dele faz Hermerote está, pelo menos parcialmente, na voz do dono da casa. Se o Trimalquião de Petrônio apresenta traços que levam a pensar na empáfia de um imperador, de modo geral, e um pouco de Nero, em particular, Fellini ainda vem juntar-lhe outros traços, como aqueles que se veem no Nero infantilizado, personagem da película *Quo vadis* (de Mervyn LeRoy, 1951). A festa do ricaço Trimalquião é um episódio muito ligado à obra literária, mas certamente apresenta diferenças, dentre as quais, pode-se sublinhar a presença de Trifena e também do poeta Eumolpo (que toma o lugar do mestre de retórica Agamêmnon, ausente, e assume parte da tarefa de descrever Trimalquião); a ausência de Ascílto e Gitão; a falta das histórias intercaladas do vidro inquebrável e do lobisomem; e a permanência de Fortunata do começo ao fim. Enquanto, no *Satíricon*, na volta da rua onde procurava por Gitão, Eumolpo é surrado por escravos, que ainda chegam a ameaçar-lhe os olhos com espetos de churrasco ferventes sem que Encólpio o defendesse (Petron. 95.8), no *Fellini-Satyricon*, Encólpio assiste com desdém à surra que Trimalquião aplica ao poeta quando manda que o joguem no forno. A história ‘A Matrona de Éfeso’, no *Fellini-Satyricon*, é contada aqui por Hermerote – é preciso referir que na descrição do Hermerote felliniano entram traços do *cinaedus* de Petrônio (do episódio de Quartila, Petron. 21.2) –, enquanto no *Satíricon* o fora por Eumolpo (Petron. 111.1 a 112.8), no episódio de Licas. Falta ao episódio felliniano a escrava da Matrona, por meio da qual, na obra literária, instaurara-se importante vínculo intertextual com a *Eneida*.

Certas contribuições do *Satíricon* muitas vezes são detalhes que justificam algumas ações e situações do filme. O manto com que Encólpio surra Ascílto lembra aqueles que são motivo das confusões do mercado, no *Satíricon* (Petron. 12.1-15.9). A cena em que Eumolpo acaricia leve e rapidamente a cabeça de um menino na pinacoteca, episódio que no *Satíricon* é posterior à *Cena Trimalchionis*, sugere a pedofilia de «O garoto de Pérgamo» (Petron. 85.1-87.9). O rato, como metáfora de pessoa desorientada, de que fala Eumolpo no episódio de Ariadne, aparecera no discurso de Hermerote (Petron. 58.9). O estrado flexível da cama de Eumolpo, usado para que ele se relacionasse com a filha de Filomela (Petron. 140.7) reaparece no Jardim das Delícias, na forma de um balanço. Se, por um lado, a disputa entre Encólpio e Ascílto por Gitão é responsável pela separação dos amigos no *Satíricon*, uma vez que, mais ou menos na metade da trama, desaparece a personagem Ascílto, por outro, no *Fellini-Satyricon*, quem desaparece é Gitão, no fim do episódio de Licas. Dão-se esses desaparecimentos praticamente na metade da trama de ambas as obras. O sequestro de Encólpio, por Licas e Trifena, embora presente nas duas obras, diverge bastante de uma expressão para outra, pois principalmente são diferentes as finalidades da viagem não só de Licas, mas, também, de Encólpio e seus companheiros; no *Satíricon*, o que ocorre é um reencontro, pois supomos que Licas já conhecia Encólpio



(o que deve ter acontecido nas partes perdidas), enquanto que a batalha do convés e o naufrágio faltam ao *Fellini-Satyricon*, a luta greco-romana de Encólpio e Licas, seu posterior casamento e o próprio fechamento do episódio, com a decapitação de Licas, são criações fellinianas<sup>13</sup>. A passagem pelo Sul da Itália é comum às duas obras, mas distanciam-se muito de uma narrativa para outra, distinguindo-se os eventos abordados, embora o *Fellini-Satyricon* recupere dados, como o fato de Ariadne manter traços de Circe, o balanço do Jardim das Delícias lembrar a cama de Eumolpo (que continua reumático, mas não se sabe se fingidamente) e Enotea estar presente. Em Fellini, quando morre Asclito, Encólpio faz-lhe um elogio fúnebre, cujo alvo, em relação ao *Satíricon*, fora Licas, morto no naufrágio do navio.

A *contaminatio* externa consiste no emprego de dados oriundos de outras obras, seja qual for sua proveniência, se da literatura, da pintura, do cinema ou de outras artes. Uma vez que o *Satíricon* é muito alusivo e que de sua construção participam intertextualmente muitas obras literárias<sup>14</sup>, Fellini não deixa de adotar esse mesmo procedimento, referenciando, entre outras, duas obras da máxima importância para a literatura: *O grande Gatsby* e *A divina comédia*. A primeira é reconhecida como intertexto do *Satíricon*. F. Scott Fitzgerald cogitou denominá-la *Trimalchio* ou *Trimalchio in West Egg* (Fonseca, 2017: 16). O *outdoor* dos olhos do Dr. Eckleburg – elemento muito destacado na interpretação do romance e imageticamente importante já desde sua representação ilustrada na capa da primeira edição em 1925 – também é muito significativo nas películas que tiveram por base o livro norte-americano. Vem sugerido na produção de 1926, de Herbert Brenon, como se pode ver em trailer remanescente<sup>15</sup>, e aparece diretamente nas películas de 1949, 1974, 2000 e 2013, dirigidas, respectivamente, por Elliott Nugent, Jack Clayton, Robert Markowitz e Baz Luhrmann. Fellini recupera e explora esse dado construindo a intertextualidade ao longo de seu filme, pois investe muito nos *close-ups* nos olhos das personagens, na focalização de muitas máscaras (transportadas como estandartes, desenhadas, esquematizadas, esculpidas, retiradas da natureza etc.) e, iconicamente, numa imensa escultura com que se deparam Encólpio e Gitão quando escapam do teatro de Vernacchio, que muito se aproxima da descrição do *outdoor* de Fitzgerald, inclusive nos traços que, circulando os olhos, sugerem óculos:

Mas, acima da terra acinzentada e dos espasmos da poeira soturna que pairam infinitavelmente sobre ela, pode-se perceber, após um momento, os olhos do Doutor T. J. Eckleburg. Os olhos do doutor são azuis e gigantescos: as retinas têm um metro

<sup>13</sup> Mas a morte dessa personagem fica patente em ambas obras, pois, no *Satíricon*, Encólpio a reencontrará quando avista seu cadáver na praia, depois do naufrágio (Petron, 115.11).

<sup>14</sup> Entre outros exemplos, o *Satíricon* dialoga com *Iliada*, *Odisséia*, *Eneida*, *Farsália* e com poemas de Horácio e Ovídio. Também visita o iambo grego, a tragédia grega, o mimo, o romance grego, os contos milesianos, assim como a filosofia e tragédia de Séneca (Schmeling, 2011: *passim*).

<sup>15</sup> *The great Gatsby (Tudo pelo dinheiro)*, de Herbert Brenon, 1926, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_3bob4nPdM&ab\\_channel=HypedFor](https://www.youtube.com/watch?v=c_3bob4nPdM&ab_channel=HypedFor).

de diâmetro. Eles não surgem de nenhum rosto, mas de trás de um par de enormes óculos amarelos apoiados em um nariz inexistente. É evidente que algum oculista espertalhão colocou-os ali a fim de engrossar sua clientela no bairro de Queens e então ele próprio afundou-se em uma cegueira eterna ou esqueceu-se de que havia colocado os olhos ali e se mudou para longe. Mas seus olhos, um pouco desbotados pelo passar do tempo, suportando o sol e a chuva por muitos anos, continuam a contemplar com melancolia o terreno coberto de escória. (Fitzgerald, 2011: 19).

Merce destaque o engenho poético de Fellini que, ao referir Fitzgerald, retoma uma tradição cinematográfica ligada ao *Satyricon* e constrói tão criativa intertextualidade, para o que os termos do romancista norte-americano, ‘eternal blindness’ e ‘solemn dumping ground’, são imprescindíveis.

Outra referência muito importante é a do episódio do bordel em relação a *A divina comédia*, de Dante Alighieri, que corrobora a ideia de que Fellini não olha apenas para a Antiguidade, mas para todo o gênero humano.

Logo que sobem as escadas do bordel, pouco antes de passarem a caminhar por seus insondáveis recônditos, Encólpio e Gitão encontram um reservatório d’água (como uma *piscina* de uma *domus* romana) no qual um barqueiro conduz uma pequena balsa com três passageiros. A figura de um desses passageiros remete ao poeta romano Virgílio, o guia de Dante na viagem pelo Inferno, segundo o traço de Gustave Doré (ver Alighieri, 1892: 38, 56).

Na multiplicidade de elementos característicos do *Fellini-Satyricon*, aquela *piscina* remete ao rio Aqueronte, e o barqueiro, a Caronte. Além disso, antes de Encólpio e Gitão dirigirem-se ao alto do edifício, onde passarão uma noite amorosa, a câmera de Fellini faz uma ampla tomada do bordel, de baixo para cima, quando se vislumbra a estrutura de pirâmide do bordel, a qual, entendemos, remete à pintura *Dante e seu poema*, de Domenico di Michelino<sup>16</sup>, em que, além do poeta, de Florença e da imagem do Inferno, ao centro o pintor inclui a imagem do Purgatório, que Fellini identifica com o bordel, visto internamente. O impacto dessa remissão não é pequeno, a julgar pelo contraste e conflito que suscita. Fellini, destacando não o Inferno propriamente dito, mas o Purgatório, sinaliza que, desde sempre, quer na Antiguidade, quer na contemporaneidade, o homem, não sendo santo nem demônio, vive tão somente segundo sua natureza e possibilidade. Além disso, na cimeira do bordel, no alto do qual Fellini sonda o céu, unem-se Encólpio e Gitão em noite de amor, comparação com Adão e Eva no Paraíso, sempre aludindo ao topo do Purgatório de Domenico di Michelino. Ainda, na tradição da ilustração de *A divina comédia*, a forma do bordel felliniano liga-o ao desenho do mapa do inferno, na ilustração de Boticelli<sup>17</sup>, mas colocando-o de ponta-cabeça: um inferno, portanto, invertido.

<sup>16</sup> Ver em [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Michelino\\_DanteAndHisPoem.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Michelino_DanteAndHisPoem.jpg).

<sup>17</sup> Ver em [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Sandro\\_Botticelli\\_-\\_La\\_Carte\\_de\\_1%27Enfer.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_1%27Enfer.jpg).

Assim, em Fellini, o homem, embora vaidoso e fraco, tem seu lugar não exatamente no inferno desesperançado, mas naturalmente numa espécie de purgatório, que não o condena definitivamente, contudo lhe dá chances de recuperação. A inserção do motivo do mundo dos mortos no *Fellini-Satyricon*, da condenação do homem à danação eterna, certamente não é gratuita, uma vez que, por um lado, artisticamente não falta a referência a uma catábase de Encólpio à *Cena Trimalchionis*, do *Satyricon*, e, por outro, biograficamente, nem sempre houve um relacionamento pacífico entre o diretor italiano e a Igreja Católica. Nessa *libera riduzione*, percebe-se cuidado detalhadíssimo de Fellini, que, se por um lado guarda muito de perto o texto de Petrônio, por outro mobiliza muito de sua própria criação.

O episódio dos nobres, criação de Fellini, embora comungue relativamente pouco com o *Satyricon*, se se considera o contato específico com a letra do texto petrôniano, liga-se à questão do suicídio na Antiguidade romana, forçado ou não, pois entendemos que esse episódio apresenta estreita vinculação à história de Roma, e particularmente à esfera de poder do imperador Nero, referindo-se não somente ao caso do próprio escritor Petrônio Árbitro, descrito pelo historiador Tácito, em *Anais* 16.17-20, como também do senador Trásea Peto no ano de 66 d.C., igualmente anotado por Tácito, em *Anais* 16.34-35. Segundo Fialho (2004: 76),

(...) nos capítulos 34 e 35, acompanhamos os derradeiros momentos de Trásea. Pouco antes de saber a sentença, ele está nos seus jardins, o que demonstra serena impasibilidade perante a decisão que outros tomavam sobre o seu destino. É a atitude do *sapiens* estoico: Trásea sabe que não pode adiar a morte, se o seu momento for aquele, e espera-a *aequo animo*, embora pressinta decerto a inevitabilidade da condenação, pois sabe o tempo em que vive e o *princeps* que o governa.

A deposição do imperador, recriação felliniana, que pode ter relação com a conspiração de Pisão, é fator que reforça uma remissão de Fellini a esses elementos históricos. Mas, sempre orbitando a época do imperador Nero, entendemos principalmente ser necessário considerar a referência à morte de Sêneca, por suicídio induzido, ocorrida em 65 d.C., também narrada por Tácito, em *Anais* 15.62-64, pois, além de também um suposto envolvimento do filósofo nessa conspiração, junto ao nobre felliniano, participa da cena sua esposa, a qual remeteria à cônjuge de Sêneca, Pompeia Paulina, que historicamente desejava – embora sem sucesso – igualmente cometer o suicídio. Para além disso, a dignidade com que se tratam os escravos e a forma amigável de sua despedida da casa dos nobres aproximaram ainda mais essa cena a Sêneca, em virtude de essas atitudes estarem estreitamente ligadas ao que esse filósofo romano desenvolve em *Epistulae morales ad Lucilium*.

Apesar de Oliveira (2013: 3) afirmar que

o abismo cronológico entre a Antiguidade decadente e o mundo atual será transposto por uma “ponte felliniana” que, como sempre nos filmes do cineasta italiano, não aponta para um final feliz tranquilizante: “mito eterno: o homem de pé sozinho diante do fascinante mistério da vida, todo o seu terror, sua beleza e sua paixão;

aqui, o *Fellini-Satyricon* parece ser menos sombrio que o *Satyricon*, pois, se decididamente não se vislumbra um final feliz tranquilizante, ao menos Fellini aponta para

aspectos positivos e os cultiva de diversas formas. Primeiro, no *Satírico*, não existe uma única personagem que se possa apontar como digna, sem pejorativos humanos. Já o episódio dos nobres, no *Fellini-Satyricon*, muito embora se trate de um duplo suicídio, opõe-se fortemente aos anteriores, nos quais se assistem, consecutivamente, à violenta e sangrenta morte do imperador, à decapitação de Licas e a um desfile de guerra. É possível neste ponto haver uma alusão ao que, no *Satírico*, se desenvolve como a guerra civil de Eumolpo (Petron. 118.6), que, por sua vez, dialoga com o poema de Lucano, *Farsália*. Aliás, nessas guerras, o desfile dos exércitos parece apontar para um pacifismo moderno no *Fellini-Satyricon*, já que marcham os soldados, os quais vão para a frente de batalha, mas não os líderes, que não passam de imagens, estandartes movimentados pelas tropas. Se as origens desses soldados são diversas – observáveis pela indumentária, acessórios e mesmo pelas imagens que arrastam –, elas propugnam uma única ideia: espalhando uma nuvem negra por onde passam, as guerras são sempre as mesmas, e a morte alcança aquele que vai logo à frente a serviço dos que se escondem.

No episódio dos nobres propriamente dito, desde a abertura, francamente singela, vê-se uma mulher negra e uma menina loira em meio a uma plantação de plumas. Ambas de túnica branca, a mulher cuida para que a criança brinque em uma pequena carroça puxada por um jovem cabrito branco. Em seguida, uma garota faz rolar dois aros de metal que se movem em torno de dois pavões. Atente-se que, simbolicamente, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986: 724), o pavão é um animal associado à beleza e à perfeição em razão da harmonia das formas e pela exuberância de suas cores. Como miticamente não se deteriora após a morte, o pavão simboliza incorruptibilidade, imortalidade, capacidade de regeneração e transmutação. Na tradição ocidental, é símbolo da eternidade e da totalidade da alma. Por outro lado, complementando e reforçando uma leitura que se articule com essa simbologia, ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (1986: 191), o círculo é índice da suprema perfeição, união e plenitude que gravita em torno da divindade central, de onde todo movimento parte, criação, recriação e expansão, o que leva à perfeição, eternidade, renovação.

A base do episódio é a serenidade do suicídio na Antiguidade como saída para uma situação política insustentável causada pela perseguição que viria com as mudanças decorrentes da deposição do imperador, que ocorreria no episódio anterior. Aqui figuram muitos índices positivos, como a libertação dos escravos, os quais recebem e dispensam um tratamento digno em todo o episódio, e a presença de muitas etnias (como, de resto, sói ocorrer em todo o filme de Fellini), o que aponta também muito positivamente para um discurso de respeito à alteridade, não de exclusão do outro. O grande afluxo de crianças e o esforço para salvação delas são outros sinais de uma mensagem positiva, corroborada pelos *close-ups* em seus olhos (e também nos olhos dos adultos). Aliás, esse aspecto positivo se desenha claramente no filme como uma esperança no gênero humano, expressa ainda seja pela velha que se apega ao caráter sagrado de sua terra, seja pelo menino que pendura o sino na carroça – como qualquer outro menino que hoje simbolicamente pendurasse uma estrela no alto de uma árvore de Natal. Também vê-se esperança no abraço que a filha,

pequena, dá no pai prestes a se suicidar, perguntando-lhe se era verdade que partiam para um lugar mais bonito que aquele em que viviam e sobretudo pela simplíssima pergunta que ela lhe dirige: «Domani?» («Amanhã?»; à altura de *Fellini-Satyricon*, cena 34.657). A mesma esperança está na partida das crianças, que, acomodadas numa carroça, percorrem – com saída pela direita – uma estrada que parece enveredar pelo céu, cercada de plumas que imitam nuvens. Internamente, como deixar de reconhecer, em oposição a essa viagem ao céu, a catábase – dir-se-ia involuntária – de Encólpio quando se embrenha na *domus Trimalchionis*? E, externamente, o poema de Adriano, «Animula vagula blandula», que não deixa de ser também uma *contaminatio*, recitado pela esposa suicida (*Fellini-Satyricon*, 37.677) assim que se consuma o passamento do marido, também pode ser entendido como um índice de esperança inserido na própria cena do suicídio, dada sua mensagem sobre a imortalidade da alma.

É positivo, também, o momento em que se mostra a relação sexual que se dá depois, nesse mesmo ambiente, quando, à noite, e tudo consumado no que se refere aos nobres, chegam Encólpio e Ascílto, e encontram a escrava negra que ali restara. Essa situação, para além de provocar reflexão acerca da liberdade sexual, torna-se, com Fellini, um ícone da tolerância ao outro, quando se vê tanto a relação hétero quanto a homoafetiva, e tanto a relação entre raças iguais quanto diferentes.

De toda forma, se, desde sua estreia, o *Fellini-Satyricon* é considerado uma obra-prima do cinema, também não é difícil encontrar resistências a ele, seja por causa de suas questões de coesão, seja pelo desejo ingênuo de nele buscar, de forma imediatista, o *Satíricon*, de Petrônio, seu principal ponto de apoio, no qual se lê matéria francamente obscena e linguística e literariamente experimental. Esses elementos figuram no filme, embora este não relate simplesmente, em meio diverso, a mesma história que já se conhece inventada pelo escritor romano; tampouco, evidentemente, o *Fellini-Satyricon* constitui um documentário acerca de como teria sido a vida na Roma antiga. Não se encontram mesmo, como se pode observar, da maneira mais superficial, todos os eventos, as falas, e as personagens organizados segundo o texto antigo, mas, no filme, estão exatamente Fellini e sua idiossincrasia. Essa resistência ao *Fellini-Satyricon* talvez seja mesmo um risco calculado por Fellini, que, como o Encólpio petroniano, pode indagar: «Quid me constricta spectatis fronte Catones, damnatisque novae simplicitatis opus?» («Por que me olham com o cenho franzido, ó Catões, e condenam uma obra dotada de uma simplicidade inaudita?»; Petron. 132.15). É certo que Fellini se apoia no prestígio, no interesse sempre suscitado pela obra antiga, e é também verdade que o *Fellini-Satyricon* se insere definitivamente na trajetória histórica da obra de Petrônio, o *Satíricon*, e lhe dá um novo alento e o restituí à vida de novas leituras no interesse contemporâneo. Depois de 1969, por sua imbricação, essas são obras lembradas frequentemente em conjunto, e, na história da leitura na cultura ocidental, hoje é imprescindível assistir ao *Fellini-Satyricon* para completar a leitura do *Satíricon*.

Enfim, por intermédio da insistência de todas as suas imagens escuras, suas deformidades, seus rostos paralisados, sua carência de nexos ao longo da narrativa, do estranhamento, o *Fellini-Satyricon* debate-se com a grande dificuldade, talvez impossibilidade, que é explicar, recuperar a Antiguidade. Esta é um mistério diante

do qual o homem moderno se depara e, somente à custa de muito esforço, apenas obtém um parcial e muito fragmentário panorama, além do que, ainda carente de organização. Com o extremo cuidado de não assumir um certo discurso moralizante em relação ao ser humano de todas as épocas, de futuro mais que aleatório, caótico, o *Fellini-Satyricon* apresenta o homem, sempre como o mesmo, em todos os tempos. É uma questão de liberdade aceitá-lo sem impositivamente querer modelá-lo.

Em Fellini, narrativamente há um evidente contraste, uma severa oposição, entre o começo, já a julgar pela pouca luz e pelas cores turvas aplicadas, assim como pela sombra que é Encólpio no início – visto somente por meio de sua silhueta diante de um muro eivado de garatujas –, e o fim do filme, pela luminosidade e pelas cores brilhantes com que ele aparece na cena que imediatamente antecede à tomada final. A abertura, com o monólogo de Encólpio, funciona como o prólogo do teatro antigo, o que ainda reforça a ideia do emprego da *contaminatio* em muitas ocasiões para a construção da película. A linguagem simbólica, aparentemente confusa, do muro do início – signos de difícil compreensão, desenhos de gladiadores, uma mulher ‘prosperosa’ (como de Ariadne diria Zanelli<sup>18</sup>), um peixe, um falo, palavras –, opõe-se à linguagem organizada nas ruínas de muros no desfecho final, mas ainda de forma fragmentária.

Nessa reorganização, Fellini parece dizer metaforicamente que a Antiguidade, que ele se negara a descrever com uma precisão para ele meramente imaginária, não está perdida, mas está ainda por descobrir e interpretar. Disso falara Encólpio, de início, quando discursava: «La terra non è riuscita a inghiottirmi nella voragine! Non m'hà inghiottito il mare, pronto a prendersela anche con gli innocenti! Sono sfuggito alla giustizia. Sono scampato al circo» («A terra não conseguiu me engolir no turbilhão! Não me engoliu o mar, pronto a se encrespar também com os inocentes! Fugi da injustiça. Escapei do circo»; *Fellini-Satyricon*, cena 1. 1-9). A chave de leitura aqui passa por uma metonímia: a fala é de Encólpio, mas o discurso é da Antiguidade. É ela que se dirige ao espectador moderno, dizendo que, sob o risco de deformá-la, não é lícito que seja violentada com interpretações pragmáticas, utilitaristas: «Mi sono perfino macchiato le mani di sangue; per ridurmí qui, senza un soldo, bandito dalla patria, abbandonato!» («Acabei até mesmo por manchar minhas mãos de sangue; para acabar aqui, sem um centavo, banido da pátria, abandonado!»; *Fellini-Satyricon*, cena 1.1-19). A mídia cinematográfica – nas representações dos filmes ‘sandália e espada’, por exemplo – promoveu essa violação, com o fascismo, como quando Mussolini se apropriara de um particular recorte da visão da Roma antiga para justificar a suposta glória de seu regime e a presença da Itália na II Guerra Mundial, contra o que, aqui, 25 anos depois, Fellini se posicionaria nas palavras de

<sup>18</sup> «Ariadne is a big brunette, an Eastern type, with great black eyes, earrings, dressed in veils» («Ariadne é uma morena corpulenta, um tipo oriental, com grandes olhos negros, brincos, vestida em véus»), Zanelli, 1970: 233.

Encólpio: «E chi m'ha dannato a questa solitudine? Un giovane segnato da tutti i vizi: degno del bando, per sua stessa ammissione; Ascilto!» («E quem me condenou a esta solidão? Um jovem marcado por tudo que é defeito: digno de banimento, por sua própria admissão: Ascilto!»; *Fellini-Satyricon*, cena 1.1-19).

Fellini pacificamente já figurara no filme: na marcha da guerra de um lado as trevas da guerra real – seu símbolo é a fumaça negra e o corvo – e, do outro, como se tivesse um brilho solar, proveniente de uma glória estapafúrdia, a guerra idealizada no estandarte de uma tropa que desfila.

Na cena final do muro em ruínas, mas com desenhos facilmente reconhecíveis, cores claras e bem definidas, Fellini aponta inequivocamente para sua fonte petroniana, a qual é incapaz de lhe fornecer as explicações e os nexos com que fechar sua narrativa, mesmo porque felizmente a narrativa do homem, que subjaz à narrativa da adaptação da obra literária, encontra-se em aberto, apontando para um futuro de multiplicidade racial, sexual, cultural. Isso é belo e poético no *Fellini-Satyricon*, da mesma maneira como nele se veem muitas figuras belas e delicadas, com a precisão futurística dos traços da âncora e de uma espécie de radar no convés do navio de Licas (a sugerir uma nave espacial); a disposição das crianças e das cores das paredes da casa dos nobres; os desenhos traçados em quadrados concêntricos nas termas e no labirinto; as buzinas modeladas em espiral, a leveza da forma do novo navio no qual pela última vez embarca Encólpio, que lembra o traço de Oscar Niemeyer, arquiteto brasileiro que projetou os edifícios de Brasília, capital do Brasil.

Nessa última passagem, Fellini retoma sintomaticamente imagens que representam o filme como um todo e mostra uma ideia de fragmentação que não remete apenas ao estado lacunoso do texto latino hoje, mas, também, ao próprio estatuto humano das personagens – todas – do *Satírico*. E sobretudo aponta não somente para a própria Antiguidade como também para o futuro que é a nossa sociedade moderna. Enquanto vai-se cumprindo o testamento de Eumolpo, alusão possível à Eucaristia, cristã, que também não se saberia dizer se é apenas do filme ou se já estava também em Petrônio, Fellini, não sem uma melancólica trilha sonora, devolve Encólpio à Antiguidade de Petrônio, à pintura, reportando-se, de forma espiralar, à cena da parede repleta de grafitos da frente da qual o retirara e onde o vimos pela primeira vez tomar forma e alentar seu discurso em busca do sexo.

RECBIDO: mayo 2025; ACEPTADO: julio 2025.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (1892): *The vision of Hell, Purgatory, and Paradise by Dante ALIGHIERI illustrated by Gustave DORE translated by the Rev. H. F. CARY, M.A.*, Cassell, London. <http://www.gutenberg.org/files/8789/8789-h/8789-h.htm> [20/07/2023].
- APULÉE (1965): *Les Métamorphoses* (Texte établi et introd. par D. ROBERTSON et traduit par P. VALLETTE), Les Belles Lettres, Paris.
- BOTICCELLI, S. (2018): *O mapa do Inferno*. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Sandro\\_Botticelli\\_-\\_La\\_Carte\\_de\\_l%27Enfer.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l%27Enfer.jpg) [22/03/2024].
- BRENON, H. (1926): *The Great Gatsby*, EUA, Famous Players-Lasky, mudo, p&b. <https://www.imdb.com/title/tt0016938/> [22/04/2024].
- BRUEGEL, P. (2018): *Torre de Babel*. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bruegel/babel.jpg> [22/03/2024].
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A. (1986): *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, noms, noms*, Robert Laffont / Jupiter, Paris.
- COSTA, A. (1978): *Temas clássicos*, Cultrix, São Paulo.
- DI MICHELINO, D. (2018): *Dante and his poem*. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Michelino\\_DanteAndHisPoem.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Michelino_DanteAndHisPoem.jpg) [20/04/2024].
- FIALHO, M. DO C. - JIMÉNEZ, A. P. - FERREIRA, J. R. (2004): *O retrato literário e a biografia como estratégia de teorização política*, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- FITZGERALD, F. S. (2011): *O grande Gatsby*, L&PM, Porto Alegre.
- FONSECA, J. C. L. DA (2017): *Figuras carnavaлизadas na «Cena Trimâlchionis», de Petrônio e em Trimâlchio, de F. Scott Fitzgerald* [Tese (Doutorado em Letras)], Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», Araraquara.
- GAYTON, D. R. (2016): «Fellini's Satyricon, and The Sexual Revolution of the Hippie Counterculture», *Gaytonia*. <https://gaytonia.org/fellinis-satyricon-and-the-sexual-revolution-of-the-hippie-counterculture> [24/08/2025].
- JORIO, A. DE (2000): *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity*, tr. Adam KENDON, Indiana University Press, Bloomington.
- KEZICH, T. (2006): *Federico Fellini: His Life and Work*, Faber and Faber, New York.
- OLIVEIRA, R. A. DE (2013): «Satyricon Felliniano», *Cinema italiano*. <https://cinemaitalianorao.blogspot.com/2013/03/satyricon-felliniano.html> [02/05/2018].
- PÉTRONE (1950): *Le Satyricon* (Texte établi et traduit par Alfred ERNOUT) [3<sup>e</sup> ed.], Les Belles Lettres, Paris.
- PETRÔNIO (2021): *Satíricon* (Tradução, notas e posfácio de Cláudio AQUATI), Editora 34, São Paulo.
- RODDENBERRY, G. (1966): *Jornadas nas estrelas [Star Trek]*, Desilu Productions, color. <https://www.imdb.com/title/tt0060028/> [01/05/2024].
- SCHMELING, G. (2011): *A Comentary on the Satyricon of Petronius*. Oxford University Press, Oxford.
- TRECCANI (2018): «Pernacchia», *Vocabolario on line*. <http://www.treccani.it/vocabolario/pernacchia/> [10/03/2024].
- ZANELLI, D. - FELLINI, F. (1970): *Fellini's Satyricon*, Ballantine, New York.

