

Aécio Flávio de Carvalho*

Resumo

O objetivo deste artigo é afirmar a importância do papel do poeta latino Lucano no processo evolutivo da narrativa. Entre as inúmeras críticas que suscitou desde o seu aparecimento, nenhuma negou a Lucano o mérito de fazer o registro de fatos ainda recentes na memória da sua época; aliás, é este conteúdo distintivo do seu trabalho que mais nutre a crítica tendenciosa a diminuir-lhe o valor literário. É a esta característica que, nesta comunicação, dar-se-á relevo, para reafirmar o que já é consenso: que, propondo-se a uma narrativa de fatos históricos, Lucano inaugura uma vertente diferenciada da narrativa épica; ainda um elo de contato com a tradição, seu poema *Pharsalia* constrói, igualmente, uma consciente ruptura com o passado, com o padrão épico representado por Homero e Virgílio. A *Pharsalia* (ou *Bellum Civile*) abre a perspectiva para a elaboração de uma narrativa literária capaz de traduzir a evolução dos tempos, iniciando um processo que vai, enfim, culminar numa expressão estética inovadora, o romance, por isso mesmo entendido como epopéia de uma sociedade transformada, a sociedade burguesa. Lucano, entretanto, não fixou a dimensão da novidade latente em sua obra, enfatizando, ao invés, a perda dos valores tradicionais, num poema carregado de angústia; por isso, na *Pharsalia* não há alegrias. Um único episódio explicitamente festivo do poema embasa as reflexões desta comunicação: Cleópatra oferece um banquete a César. Nessa passagem, o ponto de partida para comentários sobre aspectos textuais e conteudísticos dados pela crítica como característicos do das inovações de Lucano.

Palavras-chave

Farsália; Festa; Lucano, Memória, Narrativa Épica.

Abstract

Current article emphasizes the role of the Latin poet Lucan in the narrative's evolution process. Among the numberless critics that appeared since its publishing, no one denied that Lucan had failed to register the recent events that were still in the people's memory of his times. This specific characteristic of his work has produced biased criticism which has diminished its literary importance. Current research would like to corroborate what has already been agreed upon, namely that in the narration of historical events Lucan has inaugurated a differentiated mode of epic narrative. Even though keeping close contact with tradition, the epic *Pharsalia* equally constructs a conscious break with the past, or rather, with Homer's and Virgil's epic standards. The *Pharsalia* or *Bellum Civile* opens the way for the elaboration of a literary narrative that translates the evolution of the times and starts a process which will finally culminate in an innovatory aesthetic expression, the novel. This is the reason the latter is understood as the epos of a transformed or of bourgeoisie society. However, Lucan did not determine the novelty hidden in his work; on the contrary, he emphasized the loss of traditional values in a poem fraught with anguish. No relief may be found in the *Pharsalia*. A single explicitly festive episode in the poem foregrounds the contents of our research, namely, Cleopatra invites Caesar to a banquet. This event is the starting point for commentaries on textual and content aspects proposed by criticism as characteristically innovatory in Lucan.

Keywords

Epic Narrative; Feast; Lucan; Memory; Pharsalia.

* Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá – UEM - 87020-900 - Maringá - PR. E-mail: sec-dle@uem.br

Entre as inúmeras críticas que a obra de Lucano suscitou desde o seu aparecimento, nenhuma lhe negou o mérito de fazer o registro de fatos ainda recentes na memória da sua época; aliás, é este conteúdo distintivo do seu trabalho que mais nutre a crítica tendenciosa a diminuir-lhe o valor literário. É a esta característica que, neste artigo, dar-se-á relevo, para reafirmar o que já é consenso: que, propondo-se a uma narrativa de fatos históricos, Lucano inaugura uma vertente diferenciada da narrativa épica; seu poema constitui-se, a um tempo, ainda um elo de contato com a tradição; mas, igualmente, uma consciente ruptura com o passado, com o padrão épico representado por Homero e Virgílio.

A *Farsália* (ou *Bellum Civile*) abre a perspectiva para a elaboração de uma narrativa literária capaz de traduzir a evolução dos tempos, iniciando um processo que vai, enfim, culminar numa expressão estética inovadora, o romance, por isso mesmo entendido como epopéia de uma sociedade transformada, a sociedade burguesa. Lucano, entretanto, não fixou a dimensão da novidade latente em sua obra, enfatizando, ao invés, a perda dos valores tradicionais, num poema carregado de angústia; por isso, na *Farsália* não há alegrias. Um único episódio explicitamente festivo do poema embasa as reflexões desta comunicação: Cleópatra oferece um banquete a César. Nessa passagem, o ponto de partida para comentários sobre aspectos textuais e conteudísticos dados pela crítica como característicos das inovações de Lucano.

A passagem em questão encontra-se no livro X da *Farsália*, e dela só interessa a parte inicial: narra-se a chegada de César em terras egípcias e o encontro dele com Cleópatra, incluindo-se aí o episódio do banquete. Soma 104 versos esta primeira parte, e o "festim", se assim podemos chamar o episódio, não vai além da metade destes; os demais versos só nos interessam para a contextualização do fato do banquete.

A festa vai acontecer em Alexandria, onde César acabara de entrar, triunfante. Muito superficialmente, registre-se a criatividade de Lucano sugerindo que César compara-se a Alexandre, o fundador da cidade, invectivando, num e noutro, a tirania do poder; lamenta que ambição de Alexandre tenha servido de exemplo ao triunfador de agora, querendo atingir com crítica - e esta é a opinião de Marti (1964) e de Brisset 1964) - o próprio imperador Nero, que, na obra, está personificado em César.

Em seguida, Lucano passa a considerar a figura de César, mostrado na iminência de ter de escolher entre os interesses do jovem rei do Egito e os da irmã dele, Cleópatra. Esta, sugestivamente comparada com a formosa Helena de Tróia, chega até César para advogar a legitimidade dos seus direitos sobre o trono egípcio. Bem mais que argumentos racionais e políticos, a "nilótica" traz a seu favor, argumentos de outra natureza, fazendo da capacidade de sedução seu trunfo maior. Já tendo cativado César, com a qual passara a noite anterior, a rainha - agora do Egito e do coração de César - oferece-lhe um banquete.

Vamos analisar, então, a estrutura narrativa dessa passagem e os recursos dos quais o poeta se serve. O excerto pode ser dividido em cinco partes distintas.

Lucano instaura o clima da festa com uma frase que dá o tom da passagem inteira:

*Explicuitque suos magno Cleopatra tumultu,
nondum translatos Romana in saecula luxus*

Cleópatra exibiu com grande pompa os seus luxos
ainda não introduzidos na sociedade romana.

E a exibição do luxo começa pela descrição do ambiente, e nisto se alonga, desde o v. 110 até o v. 127. É patente a preocupação do narrador em mostrar, em traços largos mas suficientes para dar a idéia completa, todos os elementos que compõem a parte construtiva: o teto, as paredes, as colunas, o piso, as portas; e, igualmente, todos os dados que diferenciam cada elemento e o magnificam. Assim, o teto, brilhava na riqueza do ouro maciço: *ferebant divitias... crassum... trabes absconderat aurum*; as paredes e as colunas de sustentação, resplendiam com o mármore, com a ágata e o pórfiro: *nec summis crustata domus sectisque nitebat marmoribus: stabatque sibi non segnīs Achates purpureusque lapis*; o piso estava revestido de pedra rara: *totaque effusus in aula alcabatur Onyx*; as portas tinham revestimento nobre: *hebenus Meroetica vastos non operit postes, sed stat pro robore uili, auxilium, non forma, domus*; o todo era como um templo: *ipse locus templi*. Há referência a alguns detalhes; nos átrios, aparecem ornamentações em marfim: *ebur atria uestit*; nas portas, cascos de tartaruga da Índia, esmaltados em cor verde: *suffecta manu foribus testudinis Indae terga sedent, crebro maculas distincta zmaragdo*; nos triclinios, incrustações de pedras preciosas: *fulget gemma toris*; nos móveis, pedras de jaspe amarelado: *iaspide fulua supellex*; tapetes tingidos em púrpura e bordados em ouro (e, inclusive, detalhes relativos à sua manufatura):

*strata micant: Tyrio quorum pars maxima fuco
cocta diu, uirus non uno duxit aeno;
pars auro plumata nitet; pars ignea cocco,
ut mos est Phariis miscendi licia telis*

resplendem os tapetes, a maior parte tingida em púrpura, no Tiro, tendo absorvido lentamente a pigmentação, em tacho de cobre; brilham pelos bordados em ouro alguns, outros em fios escarlate, como é próprio dos egípcios tecerem as tramas nas telas.

É possível catalogar, entre os termos e expressões da curta mas densa passagem, os que representavam, e para sempre vêm representando, a identificação semântica com a riqueza e o luxo: ouro, mármore, pedras preciosas, púrpura. Termos há, inclusive, que nos inserem numa idéia de exotismo, bem longe do comum, mais condizentes com a narrativa fabular: assim, por exemplo, “ébano” em relação às portas, “ágata” e “pórfiro” em pedra bruta, relacionados à sustentação de paredes; “ônix” em relação ao piso. O todo do ambiente é sintetizado na palavra “templo”, que o poeta usa na antecipação da descrição, do que se pode depreender que quer nos introduzir na pompa dos eventos próprios do recinto de um templo.

Vem em seguida a caracterização da criadagem que atende aos convivas do banquete. São apenas nove versos, surpreendentes pelo poder de síntese, que nos colocam em contato com uma diversidade de raças que o poeta mesmo considera confusa: *famulae turbae*. Para caracterizar a diversidade, ele nota a raça e a idade de uns (*discolor hos sanguis, alios distinxerat aetas*) e a cor da pele ou do cabelo de outros (*haec Lybicos, pars tam flauos gerit altera crines*); atenta para os jovens eunucos e consegue captar neles o ar de tristeza (*nec non infelix ferro molita iuventus atque execta virum*) em confronto com a robustez dos não emasculados, de barba nascente (*stat fortior aetas uix ulla fuscante tamen lanugine malas*). Mas não desenvolve a insinuação.

E, de imediato, se volta para os convivas que, a todos, refere numa única frase: *Discubuere toris reges, maiorque potestas Caesar* / Reclinam-se os reis nos triclinios, e César, o poder maior.

Na seqüência, é Cleópatra que surge aos nossos olhos. Ela, sua figura, é um componente da festa, integra o fausto do ambiente. Por isso, segundo o poeta, é imoderada nos enfeites do corpo sedutor:

inmodice formam fucata nocentem

.....
*Plena maris rubri spoliis, colloque comisque
Diuitias Cleopatra gerit, cultuque laborat.
Candida Sidonio perlucent pectora filo,
Quod Nilotis acus compressum pectine Serum
Soluit, et extenso laxauit stamina uelo.*

Cleópatra, tendo adornado exageradamente o corpo sedutor,
.....
recoberta dos tesouros do Mar Vermelho, exhibe as riquezas
no colo e na cabeleira, caprichando nos adornos.
Os seios alvos revelam-se entre bordados sidônios,
que o tecelão do Nilo destrinçou com a carduca de Seres,
disjuntando as fibras, como em véu de largas malhas.

Convenhamos que o poeta não estabelece uma proporção entre a idéia do exagero e forma com que a expressa: seis versos, apenas! É muito pouco para o que a fantasia de todos os tempos elaborou em relação à decantada rainha do Egito! Nem há adjetivação que crie realce, as expressões são apenas precisas, apropriadas, como por exemplo, já na ordem direta: *fucata formam nocentem inmodice* / adornada a figura sedutora imoderadamente; *plena spoliis maris rubris* / recoberta dos tesouros do mar Vermelho; *collo et comis Ceopatra gerit diuitias* / no colo e nos cabelos Cleópatra exhibe riquezas; *pectora candida perlucent filo Sidonio* / os seios alvos revelam-se entre bordados sidônios.

O excerto específico relacionado ao banquete soma, apenas, treze versos; ainda terá – intercalada entre o que registramos e a sua descrição – uma apóstrofe a Cleópatra, que não é nominada, mas cuja ambição é invectivada em destaque por expor suas riquezas à cobiça de César. E, finalmente, entre os versos 155 e 168, o banquete. Eis o excerto inteiro:

*Infundere epulas auro, quod terra, quod aer,
quod pelagus Nilusque dedit, quod luxus inani
ambitione furens toto quaesiuit in orbe,
non mandante fame. Multas uolucresque ferasque
Aegypti posuere deos: manibusque ministrant
Niliacas crystallus aquas: gemmaeque capaces
excepere merum, sed non Mereotidos uuae,
nobile sed paucis senium cui contulit annis
indomitum Meroe cogens spumare Falernum.
Accipiunt sertās nardo florente coronas
et nunquam fugiente rosa; multumque madenti
infundere comae, quod non euanit aura
cinnamon, externa nec perdidit aera terra:
aductumque recens uicinae messis amomon.*

Em (travessas de) ouro são servidos os alimentos, tudo o que oferecem a terra ou o ar, o mar ou o Nilo, tudo o que - não a incitação da fome - mas o luxo desmedido (fruto) de uma ambição desvairada achou no mundo inteiro; servem-se muitas aves e animais que os egípcios têm como deuses; jarras de cristal trazem águas do Nilo para as mãos; grandes taças ornadas de pedras preciosas recebem o vinho, não o de uvas da Mareotida, mas um vinho ao qual Meroe conferiu, em poucos anos, a nobreza dos (vinhos) velhos, fazendo-o espumar como incomparável Falerno. Recebem os convivas grinaldas tecidas de nardo em flor e de rosas (na região) perenes: aplicam profusamente nas cabeleiras, que se humedecem, o cinamomo que ainda não se dissipara, em ares estranhos,

nem tinha perdido o aroma do local de origem,
o amomo há pouco colhido de terra vizinha

Podemos encontrar aí elementos distintos. Uns referem-se ao vasilhame em que são servidas as iguarias: as travessas e pratos, sequer identificados mas metonimicamente resumidos na palavra *auro - infundere epulas auro* / as iguarias são servidas em ouro; as jarras, que são de cristal e contêm água do Nilo para a ablução das mãos; e as taças, que são grandes e cravejadas de pedras preciosas. Outros elementos referem-se às grinaldas de nardo e de rosas que os convivas recebem, e ao perfume que exalam. E as iguarias do banquete? O poeta informa, apenas, que são tudo o que a terra, o ar, o mar e o Nilo oferecem: *quod terra, quod aer, quod pelagus Nilusque dedit*. A qualidade disso tudo? Servem-se muitas aves e animais que os egípcios têm como deuses: *Multas uolucresque ferasque Aegypti posuere deos*. Não são, na verdade, alimentos procurados para matar a fome, são esquisitices da luxúria: *quod luxus inani ambitione furens toto quaesivit in orbe, non mandante fame*. Para beber, é servido um vinho que se aproxima daquilo que a mítica poética clássica consagrou como melhor: *excepere merum, sed non Mareotides uuae, nobile sed paucis senium cui contulit annis indomitum Meroe cogens spumare Falernum*.

Para finalizar, numa digressão, Lucano expressa a idéia de que César aprende, dessa forma, a esbanjar as riquezas de um mundo espoliado. Diante da parcimônia da sua descrição do banquete, soaria como ironia a informação do general que pôs fim ao festim e às libações, não fosse o motivo aduzido: a sua voluptuosidade: *Postquam epulis Bacchoque modum lassata uoluptas imposuit*. E com esta palavra "voluptas", acende a imaginação do leitor para o que poderia acontecer na seqüência dos acontecimentos.

O texto que vimos comentando enseja duas considerações.

Primeiro, o que sempre se apontou em Lucano: o estilo retórico. Nem penso ser necessário comprovar aqui esta característica. Vou me contentar com a referência unânime da crítica, indicando sempre incisiva, com freqüência de maneira animosa, a verbalização pródiga que o retoricismo da moda ditava e que o poeta Lucano exemplifica a cada passo da *Farsália*. Não aqui, porém, nesta passagem; aqui, se não é sóbrio, é comedido. Faz, digamos, uma contenção da retórica. Comparado o texto a outras passagens em que o objeto da descrição é, de alguma forma, de natureza lutuosa, esta passagem chega a ser concisa. As palavras empregadas têm, sim, peso retórico; mas são o que é preciso para dar ao leitor a sugestão do fausto. E esta sugestão não advém da referência ao banquete, propriamente dito, mas das informações sobre ambiente em que o banquete ocorre. Deste, sabemos difusamente que constam aves e animais e tudo o que a gastronomia egípcia podia importar do mundo todo; detalhes não são informados. Não vejo a necessidade de cotejar esta passagem "festiva", a única dentro da obra, com outras em que o tom geral é a indignação ou a tristeza, e que dão a tônica do poema todo, até porque os termos de comparação teriam conteúdos essencialmente díspares.

Mas há dois outros termos de comparação que precisam ser lembrados: o banquete oferecido pela rainha Dido, tal como descrito por Virgílio na *Eneida* e o banquete de Trimalquião, no *Satyricon*.

Em relação ao texto virgiliano, o de Lucano se diferencia na construção formal do excerto e na intenção que o justifica no todo do poema.

Estruturalmente, tem-se que os versos 638-42, abaixo, resumem informações sobre a decoração do ambiente:

*Instruitur mediique parant convivium tectis:
arte laborate vestes ostroque superbo,
ingens argentum mensis, caelataque in auro
fortia factum patrum*

(Aen. I,638-42)

e o banquete se preparava no meio da sala; dispõem tapetes trabalhados com arte e púrpura soberba;
nas mesas, numerosas taças de prata e vasos de ouro
O interior do palácio estava decorado com luxo real,

e os seguintes referem o banquete propriamente dito

*... aulaeis jam se regina superbis
aurea composuit sponda mediamque locavit.
jam pater Aeneas et jam Trojana juvenus
conveniunt stratoque super discumbitur ostro.
Dant manibus famuli lyphas Ceremque canistris
Expediunt tonsisque ferunt mantellia villis.
Quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam
cura penum struere et flammis adolere Penates;
centuam aliae totidemque pares aetate ministri,
qui dapibus mensas onerent et pocula ponant*
(Aen. I,697 - 706)

onde estavam cinzelados os feitos corajosos dos antepassados
... a rainha sentou-se num leito de ouro
Recoberto de soberbos brocados, no centro da mesa;
Já o venerável Enéias e a juventude troiana
se congregam e se estendem sobre leitos de púrpura.
Os servos derramam água nas mãos dos convivas,
tiram o pão dos cestos e trazem finas toalhas.
No interior, cinqüenta mulheres preparam a longa série
das iguarias e alumiam os Penates com fogo sagrado;
cem outras e outros tantos criados da mesma idade
carregam as mesas com comidas e distribuem os copo.

Em qualquer caso, a linguagem de Virgílio também se pode considerar sóbria, valendo lembrar que o que consideramos sóbrio para Lucano poderia ser considerado rebuscado para Virgílio. Entretanto, a inserção do episódio do banquete serve ao autor da *Eneida* para compor o arsenal dos artifícios através dos quais insere a atuação dos deuses na narrativa, e, neste caso, tecer a teia de sedução que envolve Dido nos planos da Vênus Citeréia.

Já o texto de Lucano, cujos elementos formais comentamos primeiro, serve à intenção do poeta de levar o leitor a identificar no César histórico a figura do imperador Nero e, nele, por um lado execrar a corrupção dos costumes, o amolecimento da virtus, a deturpação da romanidade pela assimilação de hábitos e costumes de outros povos; e, por outro, lamentar – como consequência disso tudo, o descenso do império romano. Isto, principalmente, o declínio do poder de Roma, é o que o poeta põe em destaque: o grande general romano que se rende ao encantamento da rainha egípcia não é um homem cativo da sedução de uma mulher, é Roma declinando seu poder. Propositadamente, Lucano não se estende, nem na descrição do luxo do ambiente, nem nos detalhes das iguarias do banquete, nem em pormenores da sensualidade de Cleópatra. Para a completude da simbologia do discurso no excerto, contribui, inclusive, a economia de palavras no registro do fato. Ao final, sobra o registro da voluptuosidade do César, aparentemente o Caio, mas na intenção poética o Nero, de cuja vida pessoal o que mais sobra é, - são dados da história e não de Lucano - a volúpia até a devassidão.

Aliás, que a intenção de Lucano é a denúncia da festa e não a descrição da festa e do banquete pode-se comprovar com outras passagens do poema imediatamente anteriores a essa que analisamos. Nestas passagens, consta que o general já tinha feito a sua festa particular. E usamos a palavra, agora, querendo dar-lhe a conotação pejorativa de abuso e desregramento e, desta forma, secundar a leitura que fazemos das intenções de Lucano. A festa, pois, tinha iniciado antes, logo após a chegada de César à corte egípcia; Cleópatra tinha se feito transportar até ele depois de corromper a guarda palaciana, pois, como se sabe, ela e o irmão Ptolomeu disputavam o trono. Ao comentar o fato, o poeta é explícito: essa rainha, que desonra o Egito, é a *Latii feralis Erinys*, fatal Erinia do Lácio; vai trazer a infelicidade a Roma; tal como outrora a beleza de Helena foi prejudicial a Tróia, a de Cleópatra avivará os ódios na Espéria; é capaz fazer tremer o Capitólio:

*Quantum impulit Argos
Iliacasque domus facie Spartana nocenti
Hesperios auxit tantum Cleópatra furores.
(Phars. X, 60 - 62)*

E César misturou sua raiva e seus furores ao fogo da paixão, sendo capaz de, em pleno tumulto da guerra, permitir que as tropas inimigas derrotadas se recomponham no interior da Líbia enquanto ele se embala na sensualidade da sua amante egípcia, essa *non humilis mulier*, no dizer de Horácio

*dum Capitolio
Regina dementes ruinas
Fusus et imperio parabat.
(Od. I, 37,6 - 9)*

enquanto a rainha planejava
as ruínas do Capitólio
e os funerais do império

E Horácio, então, registra que

*mentemque lymphatam Mareotico
redegit in veros timores
Caesar
(Od. I, 37, 14-16)*

César submeteu sua mente,
embriagada em doce vinho.

Esses versos últimos de Horácio serviam, como se sabe, a um outro contexto e têm outro sentido; mas eu os tomo aqui para relacioná-los como referência a Júlio César, como já fez Bourgery, e aos versos de Lucano quando diz que o general

*tempora Niliaco turpis dependit amori,
dum donare Pharon, dum non sibi uincere mauult
(Phars. X, 81-2)*

passa o tempo, vergonhosamente, em amores com a egípcia
e ao invés de conquistar o Egito para si mesmo, prefere
dá-lo como presente.

Por tudo o que se disse, fica claro que o banquete, no texto de Lucano, tem o sentido da memória mas não tem o gosto da festa. Tem o sentido da memória ao trazer, reiterando o que é a motivação de todo o poema da *Farsália*, o registro de um dos elementos causais da lamentável derrocada do império. Não tem gosto de festa,

o poeta não pode se comprazer numa lembrança tão triste. Que César se banqueteie enquanto a pátria perece é, então, muito mais lamentável. E isto serve à medida de quanto seu discurso se faz teleológico e sua mensagem se faz importante. Não é a lascívia do César histórico que é o alvo da crítica; é Nero que ele visa atingir.

Por outro lado, não se pode esquecer que a tradição épica consagrara, até ali, a temática da celebração da glória e do heroísmo mítico ou lendário. Lucano vai destoar dessa unanimidade monótona. Até porque a conjuntura não está mais para laborações fantásticas sobre as forças telúricas; são as forças que explodem de dentro do homem mesmo e o energizam, atuando nele mesmo e nos que o cercam, que precisam ser compreendidas. Nada melhor para isso que descrever tais forças – deve ter pensado Lucano – atuando realmente em figuras da própria história real, e, dada a força impressionante da própria realidade – tomar tais figuras como protótipos dos demais humanos, não, apenas, naquilo que têm de sublime e de grandioso; mas igualmente naquilo que mostram de comum e simples, ou fraco e vergonhoso até a degradação. Muito provável que ele tivesse consciência de que trilhava caminhos diferentes na sua expressão narrativa; aliás, esta é uma afirmação que tem amparo na opinião de vários estudiosos, dos quais lembro aqui Gagliardi que afirma: “Lucano atinge a convicção de que era possível criar uma épica nova e, sobretudo, original, um *togatium carmen* capaz de articular-se em uma nova estrutura, e de exprimir, além disso, a sua atormentada espiritualidade”.

Dessa sua atormentada espiritualidade derivaria o caráter reflexivo que dá o tom angustiante do seu trabalho; não há dúvida que Lucano se vale, com freqüência, de um instrumental expressivo mais conceitual, tomado principalmente do receituário ideológico do estoicismo.

Entretanto, Lucano não tinha como prever o alcance das suas inovações; preocupado em dar ênfase à perda dos valores tradicionais, não fixou a dimensão de novidades latentes em sua obra. Uma, sobretudo, interessa sempre destacar: retirando a epopéia da condição de narrativa heróica, quero dizer, de narrativa restrita às ações heróicas, dadas como representativas dos valores de uma classe distinguida como nobre, ao mesmo tempo aureolada por certa patriarcalidade justificada por mitos, ele abre caminho para o que Hegel, primeiro, e depois Lukács vai chamar de “epopéia burguesa”.

É preciso sempre repetir: comparadas às narrativas que a crítica sempre entendeu como definidoras do modelo-padrão da narrativa épica, a narrativa lucânea é surpreendentemente diferente; o poeta não se propõe a glorificação de um herói que simbolize um povo ou coletividade; não se socorre de deuses; não se firma em feitos maravilhosos; não parte de um passado remoto. Pelo contrário, escolhe uma matéria atual; fixa-se em uma guerra que macula a *virtus romana*; ao invés de heróis no sentido clássico do termo, apresenta homens no sentido comum de seres marcados por fraquezas morais; neles e através deles indicia as contradições conjunturais de uma sociedade em transformação; caracteres, valores e princípios – ante o fim de um mundo até então aparentemente estável garantido pelas águias romanas – tudo aparece, na obra de Lucano, em fase dissolução, melhor dizendo, em fase de redefinição. Inclusive a forma narrativa para expressão desse contexto sócio-cultural que se anuncia.

Termino com a necessária referência ao *Satyricon*. Porque é assim, da forma que acabo de referir a *Farsália* como narrativa, que vejo, igualmente, a narrativa do *Satyricon*: como uma tentativa de expressão desse mundo marcado pelo processo de mudança. Lucano vê a mudança com pessimismo, sofre-a e a expressa com angustiada lamentação; Petrônio vive a mudança com humor e sinaliza a evolução num clima de festa. Por isso, nem vale comparar o banquete do *Satyricon* com o da *Farsália*. No banquete de Lucano, comida é apenas uma referência na festa; no

banquete de Petrônio, ou se preferirem, de Trimalquião, a festa é a comida – e quanta! – em todos os sentidos. No que serve aos propósitos desta comunicação, não é nos termos descritivos do banquete que vamos encontrar uma alguma aproximação entre os dois poetas. Mas no fato de que, cada um a seu modo, Lucano sofrendo e Petrônio sorrindo, ambos fazem a memória do tempo e o registro da transformação dos costumes, do confronto de princípios, de ideologias; e, sobretudo, suas narrativas inauguram uma fórmula nova: muito diferentes uma da outra no formato explícito, mas muito próximas na intenção da novidade.

CARVALHO, A. F. A Reading: the Memory and the Party in Lucan – Pharsalia, X, 106 – 86. **Olho d'água**. v. 1, n. 1, p. 118-126, 2009.

Referências

CONTE, G. B. *La 'Guerra Civile' di Lucano: studi e prove di commento*. Urbino: Quattro Venti, 1988.

ENDT. J. *Anotationes super Lucanum*. Stutgardiae: B. G. Teubner, 1909.

GRIMAL, P. Le poète et l'histoire. In: *Lucain, sept exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique*. Vendoeuvres-Genève: Fondation Hardt; t. XV, p. 51 - 107, 1968.

HARDIE, Ph. *The epic successors of Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HORACE. *Oeuvres*. Texte latin et des notes explicatives par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1909.

LUCAIN. *La guerre civile (La Pharsale)*, tomes I e II, texte établi et traduit par A. Bourgery. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo, 2001.

PETRÔNIO. *Satiricon*. Trad. Marcos Santa Rita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SUETÔNIO. *As vidas dos doze césores*. Trad. Sady-Garibaldi. São Paulo: Atena Editora, 1962.

VIRGILE. *Oeuvres*. Texte latin et des notes explicatives par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1919.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1999.