

## A RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS: DIÁLOGOS ENTRE FELLINI E PETRÔNIO

Cláudio AQUATI\*

**Resumo:** Neste trabalho, primeiramente trabalharemos com a ideia de que temos, na direção do romance antigo romano, um amplo, complexo e importante campo de pesquisa que conta com ingente e variadíssimo material de estudo relativo a seu diálogo com obras de arte de várias épocas, desde a Antiguidade até hoje. Em seguida, discorreremos sobre a evidente e declarada intertextualidade entre o *Fellini-satyricon* e o *Satíricon*, de Petrónio. Entendemos que, por um lado, se F. Fellini não se propõe a construir a fidelidade de uma tradução justalinear da obra petroniana, e que, se, por outro lado, não busca em Petrónio apenas pretextos para a produção das imagens do filme, ele o terá entendido como uma inteligente base para a articulação de uma intensa fantasia por meio da qual, com a representação de uma vivíssima sociedade plena de elementos heterogêneos (no fazer, no sentir, nas diferenças étnicas) que resgata do romance, discute a sociedade moderna em que permanecem as mesmas imperfeições e contradições humanas, longe ainda de desaparecer.

**Palavras-chave:** Fellini; Fellini-satyricon; Petrónio; Satíricon.

**Abstract:** In this study, we're going to work first with the idea that we have, toward to the Latin novel, a broad, complex and important field of research which shows a large and varied material of study related to its dialogue with works of art from various periods, from antiquity until today. Next, we're going to discuss the evident and declared intertextuality between Fellini-satyricon and *Satyricon*, by Petronius. We understand that, on the one hand, if Fellini does not intent to establish a fidelity by a direct and simple translation of Petronius' work, and, on the other hand, if this director does not seek in Petronius' novel only reasons for the production of his movie, Fellini will have understood it as an intelligent background in order to connect an intense fantasy through which—with the representation of a very lively society full of heterogeneous elements (in actions, in feelings, in ethnic differences) that he takes from the novel—he discusses modern society in which the same human imperfections and contradictions remain, which would be far from being extinguished.

**Keywords:** Fellini; Fellini-satyricon; Petronius; Satyricon.

---

\* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto. E-mail: [claudio.aquati@unesp.br](mailto:claudio.aquati@unesp.br).

Neste texto, retomamos nossa intervenção junto ao I CICLA — Congresso Internacional Culturas, Literaturas, Antiguidade: “A inteligência e a boçalidade na Antiguidade” (IBILCE/UNESP – São José do Rio Preto de 17 a 19/11/2021). Apresentamos aqui um pequeno conjunto de exemplos (principalmente literários e cinematográficos) relativos à recepção dos clássicos, dentre os quais particularmente os romances antigos romanos, já de algum conhecimento do público, mas evidentemente parcial, pois seria impossível fazer uma cobertura completa desse tema neste espaço. Nosso escopo aqui, pois, além de propor na segunda parte deste ensaio uma certa leitura acerca do *Fellini-satyricon* em relação ao seu evidente hipotexto literário, é primeiramente trabalhar com a ideia de que temos, na direção do romance antigo romano, um amplo, complexo e importante campo de pesquisa que conta com ingente e variadíssimo material de estudo relativo a seu diálogo com obras de arte de várias épocas, desde a Antiguidade até hoje.

Investiremos na divulgação da grande maleabilidade do romance antigo romano que se disponibiliza como fonte intertextual, mostrando-se o *Satíricon*, de Petrônio, romance antigo romano da segunda metade do séc. I d.C., uma valiosa fonte para diversas relações intertextuais com uma série outras obras de nossa modernidade.

## **A recepção dos clássicos e o romance antigo romano**

Figura dentre as obras modernas que guardam relações com o romance antigo romano a sempre lembrada produção fílmica italiana que nos interessa agora, conhecida como *Fellini-satyricon*, um texto que se insere numa complexa rede de dados cujas fontes arbitrariamente situamos na Antiguidade greco-romana.

A rede de que falamos é formada pelas relações intertextuais que partem do romance antigo romano como hipotexto de diversas obras da modernidade. Entre esses romances romanos em questão figuram (a) o *Satíricon* (datável de cerca de 63 d.C.), de Petrônio, (b) a coleção que denominamos “Alexandre latino”, constituída por obras de vários autores cujos conteúdos têm a trajetória histórica (mas evidentemente ficcionalizada) de Alexandre Magno da Macedônia como ponto em comum;<sup>1</sup> (c) *O asno de ouro*, de Apuleio, da segunda metade do séc. II d.C., (d) *História do rei Apolônio de Tiro*, de autor anônimo, datável a partir do séc. III e (e) as crônicas de Troia, dois romances de autores anônimos sobre a Guerra de Troia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Coleção Alexandre latino:

*Histórias de Alexandre Magno da Macedônia*, de Quinto Cúrcio Rufo (séc. I d.C.).

*História de Alexandre*, de Júlio Valério Polêmio (séc. II d.C.).

*Itinerário de Alexandre Magno*, de Autor anônimo (séc. IV d.C.).

*Seleta das façanhas de Alexandre Magno*, de Autor anônimo (séc. IV d.C.).

*A morte e o testamento de Alexandre*, de Autor anônimo (séc. IV d.C.).

<sup>2</sup> Crônicas de Troia:

*Diário da Guerra de Troia* de Díctis Cretense, de autor anônimo (séc. IV).

*História da Guerra de Troia* de Dares Frígio, de autor anônimo (séc. V d.C.).

Há muitos exemplos — e muito variados — dos hipertextos que figuram nessa imensa rede intertextual. Entre eles interessa mencionar, primeiramente, em ordem supostamente cronológica de escritura, as histórias de Alexandre Magno, o célebre, lendário general da Macedônia, conquistador do Oriente, as quais foram narradas desde a Antiguidade tendo por suporte os mais diversos materiais, seja a cerâmica, o metal, o pergaminho, o papiro, a tapeçaria, etc., o que resultou em trabalhos de pintura, escultura, mosaico, tecelagem, música, literatura. Essas narrativas romanceadas garantiram ampla sobrevivência do mito de Alexandre durante a Idade Média, refletindo-se na literatura de todo o território da Europa. Exemplo importante desse reflexo é *El libro de Alexandre*, texto espanhol de autor anônimo de meados do séc. XIII. Modernamente o cinema também se aproximou dessas histórias. Desde seu advento, comercialmente, além de dezenas de documentários, rodaram-se vários filmes sobre a trajetória de Alexandre Magno, como o filme indiano de 1941, *Sikandar*, dirigido por Sohrab Modi, ou os estadunidenses *Alexandre, o grande*, de 1956, longa-metragem de Robert Rossen, e *Alexandre, o grande*, de 1963, especial de TV (com os atores William Shatner e Adam West, antes de suas famosas atuações em *Jornada nas estrelas* e *Batman*, respectivamente), *Alexander Senki (A história militar de Alexandre)*, anime japonês de 1999 de Yoshinori Kanemori, e o recente *Alexandre*, longa-metragem estadunidense de 2004 de Oliver Stone.

Também o romance antigo de Apuleio, *Metamorfoses* ou *O asno de ouro*, em todos os tempos, já foi intertextualmente muito requisitado por vários suportes como o da pintura, da escultura, o cinema e da própria literatura. Quanto a esta última, a partir de *Metamorfoses*, podemos citar como seus hipertextos, dentre várias outras obras, o *Decameron* (G. Boccaccio, 1353), *Sonho de uma noite de verão* (W. Shakespeare, 1590), *Pinóquio* (C. Collodi, 1883), *Os doze trabalhos de Hércules* (M. Lobato, 1944), *O burrico Lúcio* (L. Vaz, 1951), *Enquanto tivermos rosto* (C. S. Lewis, 1956), *Lúcio vira bicho*, (R. Azevedo, 1999). No cinema, a intertextualidade se dá principalmente por intermédio das adaptações fílmicas de obras literárias tais como: *Decameron*, (P. P. Pasolini, 1970), *Sonho de uma noite de verão*, (M. Hoffman, 1999), e *Labirinto do fauno*, (G. del Toro, 2006). O conto “Cupido e Psiquê” é uma das partes de *O asno de ouro* mais visitadas pela criação moderna. Na literatura, esse conto antigo é fonte do conto de fadas *A bela e a fera* (G-S. Barbot, Dama de Villeneuve, 1740), o qual foi posteriormente modificado e republicado por Madame de Beaumont em 1756; em 1913, na Bélgica, Alexandre Arnoux transpôs esse conto para o teatro, o qual três décadas depois, em 1946, na França, estreou na tela do cinema pela criação Jean Cocteau. Em 1991, os Estúdios Disney realizaram uma versão de *A bela e a fera* em desenho animado (de Gary Trousdale e Kirk Wise), que também em 1994 passou à Broadway, onde ficou mais de treze anos em cartaz, e que, em 2017, renderia novamente aos estúdios Disney uma nova versão (de Bill Condon) desta feita como um longa-metragem musical. Por fim, é ainda preciso mencionar que, em 1999, Milo Manara, com toda a sua inclinação para o desenho erótico, recriou o romance de Apuleio como uma história em quadrinhos, *A metamorfose de Lucius*, tendo traçado o desenho de muitas personagens segundo se inspirava nos traços fisionômicos das personagens do *Fellini-satyricon*, de forma que o álbum de Manara mescla dois

romances romanos, o de Apuleio como fonte de interesse principal e o de Petrônio, por intermédio já de um hipertexto de um produto fílmico.

*História do rei Apolônio de Tiro*, datável de entre o séc. III e o VI d.C., foi muitíssimo lido na Idade Média, figurando como hipotexto de obras importantes: dele provém *El libro de Apolonio*, obra prima da literatura espanhola, versão anônima versificada, composta em torno de 1250. Na sequência, por volta de 1390, a partir da mesma fonte, o poeta inglês J. Gower compôs o poema “Confessio Amantis” (em cujas fontes encontram-se, inclusive, traços das histórias de Alexandre e das crônicas de Troia), do qual, em 1608, W. Shakespeare fez derivar a peça *Péricles, príncipe de Tiro*.

Também, pertencem ao cópulo do romance antigo romano as *Crônicas de Troia*, que são textos escritos em prosa latina romaneada, duas recriações anônimas da *Ilíada*, *Crônica da guerra de Troia*, de Díctis Cretense, e *História da destruição de Troia*, de Dares Frígio, que têm muito a dizer em relação à recepção dos clássicos. A partir aproximadamente do principado de Augusto, o Ocidente fora deixando de praticar o idioma grego e cada vez menos leram-se os eventos do ciclo troiano no idioma original (ALMEIDA, 2012, p. 11). Essa situação duraria até mais ou menos o Renascimento, num hiato em que resumos, adaptações e recriações da *Ilíada* em textos escritos em latim exerceram forte impacto na resistência (e mesmo resiliência) do mito de Troia. Somente com o Renascimento seriam retomados os conhecimentos acerca da língua e literatura grega. Assim, as *Crônicas de Troia* foram muito importantes para manutenção medieval sobre os conteúdos que a *Ilíada* narra. Para além de sua leitura, a Europa nessa época toma esses textos em prosa e os transforma em versos com o *Romance de Troia*, de Benoît de Sainte-Maure (em francês antigo, 1165). Posteriormente, por volta de 1287, o *Romance de Troia* retorna ao latim em prosa com Guido delle Colonne e sua condensada *História da destruição de Troia*.

Ambos os textos são de autoria anônima, suposta tradução de obras que têm uma autoria atribuída a seus narradores, isto é, a esses mesmos Díctis Cretense e Dares Frígio — que são autores ficcionais, não autores historicamente definidos.<sup>3</sup> É o mesmo procedimento de que se valeu Umberto Eco em *O nome da rosa*, por exemplo, dosando esses mesmos recursos ficcionais de autoria e narração e tradução, isto é, um antigo manuscrito reencontrado e traduzido, sua replicação, o enevoamento da autoria, etc., como lembrou Garcia Gual (2015) com sua precisa expressão, “*Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado*”. Danek (2007, p. 83), nos mostra como uma obra cinematográfica tal qual *Troy*, de 2004, de Wolfgang Petersen, certamente recebeu eflúvios dos elementos desenvolvidos por essas crônicas, esse filme ao qual o comparecimento dos deuses é o menor possível, como ocorre nos próprios textos de Díctis e Dares.

Por seu lado, o *Satíricon*, de Petrônio, evidentemente, não está alheio a essa

---

<sup>3</sup> As Crônicas de Troia desenvolveram os eventos bélicos troianos cada qual a sua maneira, de acordo com o suposto testemunho ficcionalmente ocular desses narradores. Díctis, um soldado grego, e Dares, um soldado troiano, contaram os eventos da Guerra de Troia a partir de seus pontos de vista distintos, isto é, narraram da perspectiva do vencedor no caso de Díctis e, também, do ponto de vista dos derrotados, no caso de Dares. Mas também é importante salientar que, nelas, os eventos são contados racional e cronologicamente, de maneira linear e desde as origens da guerra num cenário que sugere o histórico, onde não têm vez os deuses. O soldado Díctis contaria até mesmo o retorno dos heróis a sua pátria logo após o conflito.

rede intertextual. Ele figura como hipotexto de diversos textos literários, mantendo ecos na obra de autores como G. Boccaccio (1313-1375), G. Flaubert (1821-1880), H. Sienkiewicz (1846-1916), M. Schwob (1867-1905), M. Proust (1871-1922), F. S. Fitzgerald (1896-1940), J. Joyce (1882-1941). Em aproximações entre o romance antigo romano e a literatura brasileira, Candido (1970, p.67) explica que, para Mário de Andrade, o qual negava ter sido o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, um precursor do realismo, como quisera José Veríssimo, esse romance era

um continuador atrasado, um romance de tipo marginal, afastado da corrente média das literaturas, como os de Apuleio e Petrônio, na Antiguidade, ou o Lazarillo de Tormes, no Renascimento, todos com personagens anti-heroicos que são modalidades de pícaros (CANDIDO, 1970, p. 67).

Um século e meio depois, em 2008, Reinaldo Santos Neves publicou *A ceia dominicana. Romance neolatino*, de ampla ligação com o *Satíricon*, de Petrônio. Nesse romance de muita qualidade, que tem seu cenário recriado e transposto para o Brasil dos finais da década de 1970, na cidade capixaba de Manguinhos, também temos novamente um cuidadoso processo de narração, que leva em conta a publicação ficcional de supostos manuscritos também ficcionais, como se dera com Dícitis Cretense, Dares Frígio e Umberto Eco.

Em meio escrito, mas já vinculado ao desenho, o *Satíricon* aparece também em histórias em quadrinhos: para além do que já mencionamos, isto é, de o cartunista M. Manara ter-se ligado às personagens e situações do *Fellini-satyricon* para desenhar suas personagens apuleianas quadrinizadas de *O asno de ouro*, o *Satíricon* figura como intertexto de *Péplum*,<sup>4</sup> uma narrativa em quadrinhos desenhada em 1997, por Blutch, que livremente faz uso do *Satíricon* e d'*O asno de ouro*.

Uma questão à parte, muito específica acerca da recepção do *Satíricon*, diz respeito a invenções e recriações do texto petroniano, que podem ter o caráter de uma falsificação fraudulenta ou simplesmente de uma intervenção fantasiosa e lúdica. Esses novos textos assim formados muitas vezes estão vinculados a uma suposta descoberta de um novo e inédito material paleográfico, tendo-se em vista o estado material muito fragmentário do texto petroniano remanescente. Dentre as versões alegadas encontram-se tentativas de completar as lacunas do texto bem como lhe desenvolver o início ou o fim da fábula. Em meio aos autores que trabalharam textos dessa natureza encontram-se José Antonio González de Salas (1629), François Nodot (1693), José Marchena (1800), Harry C. Schnur (1968), Ellery David Nest (2003), Andrew Dalby (2005) e Caléu Moraes (2021).

Assim como na literatura, o *Satíricon* está presente no teatro e na música, como testemunham a peça *Petrônio* (1901, de Marcellino Mesquita), "peça livremente extrahida do romance Quo Vadis", e a ópera de câmara *Satyricon*, de Bruno Maderna, composta em 1973.

Ao cinema o *Satíricon* comparece intertextualmente não poucas vezes e com muita diversidade, quer como fonte subsidiária, quer como fonte inequivocamente

---

<sup>4</sup> Em português, tradução de Alexandre Barbosa de Souza, de 2021.

principal. Subsidiária e indiretamente, figuram as muitas versões do romance polonês homônimo de Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*, de 1895, de cujas personagens uma das mais importantes é Petronius, que remete ao suposto autor do *Satíricon* e que aparece ficcionalizado<sup>5</sup> tendo como base muitas das características de Petrônio Árbitro primeiramente delineadas em 117 d.C. pelo historiador Tácito, em *Anais*. Derivam desse romance, além da peça de teatro mencionada, cinco filmes de várias nacionalidades estreados em, a saber, 1901, ítalo-francês de Lucien Nonguet e Ferdinand Zecca; 1913, italiano de Enrico Guazzoni; 1925, italiano de Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby; 1951, estadunidense de Mervyn LeRoy; 1985, série italiana de televisão de Franco Rossi; 2001, polonês de Jerzy Kawalerowicz.

Também, desde 1926, o *Satíricon* faz parte da adaptação fílmica do romance estadunidense *O grande Gatsby*, de F. S. Fitzgerald, já que esse romance americano forma um intertexto com o romance romano levando-se em conta personagens como Gatsby e Nick Carraway, relacionáveis respectivamente ao novo-rico Trimalquião (*Sat.* 26.9)<sup>6</sup> e ao contador de histórias Nicerote (*Sat.* 61.1). Até hoje são cinco versões fílmicas estadunidenses desse romance que estrearam em, a saber, 1926, de Herbert Brenon; 1949, de Elliott Nugent; 1974, de Jack Clayton; 2000, de Robert Markowitz e 2013, de Baz Luhrmann.

Diretamente, o *Satíricon* está presente na adaptação fílmica italiana, *Satyricon*, de Gian Luigi Polidoro, de 1969, e na livre transposição de Federico Fellini para o longa-metragem *Fellini-satyricon*, também de 1969. No ano seguinte, ainda na Itália, o *Satíricon*, de Petrônio, e o próprio *Fellini-satyricon* seriam objeto da paródia *Satiricosissimo*, dirigida por Mariano Laurenti.

### **A recepção do *Satíricon*, de Petrônio, pelo *Fellini-satyricon***

Antes de tudo, é preciso lembrar que o título da fita de Fellini não é simplesmente *Satyricon*, mas *Fellini-satyricon*, denominação que decorre de uma disputa judicial que se dera nos bastidores da produção: um outro cineasta italiano, Gian Luigi Polidoro, dirigira e estreara em 1969, meses antes do filme de Fellini, uma primeira versão do romance de Petrônio para o cinema<sup>7</sup>. Tendo Polidoro já registrado comercialmente o nome "*Satyricon*", desde 1962, Fellini não pôde atribuir esse mesmo título a sua obra, em vista do que, aproveitando-se imodestamente<sup>8</sup> de sua fama como diretor de cinema, denominou seu trabalho como *Fellini-satyricon*.

---

<sup>5</sup> Outra recriação literária interessantíssima, Marcel Schwob, em *Vies imaginaires*, de 1896, ficcionaliza uma poética biografia de Petrônio Árbitro.

<sup>6</sup> A numeração do texto petroniano é a desenvolvida por Ernout (1950), e a tradução de termos latinos relativos ao *Satíricon* são tiradas à nossa tradução para a língua portuguesa (Petrônio, 2021).

<sup>7</sup> Encontra-se disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=RT82Fsh366w&ab\\_channel=MegaLuCiiee](https://www.youtube.com/watch?v=RT82Fsh366w&ab_channel=MegaLuCiiee), acesso em 13/09/2022.

<sup>8</sup> Imodestamente mesmo, pois, no título do filme, o termo "Fellini" vem grafado com inicial maiúscula e o nome da obra de Petrônio vem grafado com inicial minúscula. De resto, em todo o letreiro de abertura, bem como no dos créditos finais, excetuando-se naturalmente "MCMLXVIII", "Fellini" é o único termo que se inicia com letra maiúscula.



Figura 1: *Fellini-satyricon* 00h 00min 50sec.

Com qualidade criativa e domínio da técnica e da linguagem literárias, Petrônio mostrou que se faz literatura a partir de todo tipo de material, e que Aquiles, Eneias, Ulisses não são imprescindíveis, pois Encólpios, Asciltos e Gitões são suficientes para compor narrativas e profundas reflexões acerca do ser humano. E, com uma qualidade criativa comparável à de Petrônio, e domínio do cinema homólogo ao domínio que Petrônio tinha da literatura, Fellini mostrou que se faz cinema a partir de qualquer material, mesmo a partir do desconhecido texto do *Satíricon*, o mal afamado, obscuro — para muitos, repulsivo — *Satíricon*.

Fellini trabalha proporcionalmente àquilo que Petrônio praticou com seu *Satíricon*: a fim de mostrar, hoje, por intermédio do *Fellini-satyricon*, um outro homem romano antigo (diferente daquele homem que no início da década de 1970 a escola, a mídia, o senso comum projetava), o diretor italiano propõe uma alternativa para acessar o mundo pagão a que então — e cremos que ainda hoje assim esteja se fazendo em certa medida — se acessava a partir da interpretação dos vestígios de monumentos históricos e dos textos dos escritores romanos canônicos. Se o homem felliniano tem outros hábitos, outros pensamentos, outra moral, ele é, no entanto, sempre homem. E, por causa disso, entendemos que Fellini tenha chegado a uma simples consideração em que julga a essência humana ter permanecido e que pouco se aprendeu desde que viveram as personagens de Petrônio, na Antiguidade. No presente, o que muda são as tecnologias, pois os homens permanecem os mesmos, e o passado é um país estrangeiro e está em toda parte, como disse Lowenthal (2015, p. 1).

Na realidade, a direção de Fellini nunca apontou para uma fidelidade episódica em seu filme; entendemos que ele não se tenha proposto a elaborar uma pura transposição em imagens para a tela a partir do texto escrito do romance petroniano, por mais adequada e produtiva que pudesse ser, como se o roteirista fosse supostamente o próprio Petrônio. Contudo, muito do que Fellini apresenta (e na maneira como apresenta) em seu filme explica-se a partir de procedimentos cuja existência está baseada em uma relação de correspondência, um recurso de mesmo valor relativo já empregado por Petrônio. O diretor italiano empenhou-se em fazer surgir na tela personagens liberadas da cultura e da erudição, de tudo que aprendemos formalmente na escola e que, acerca do Império Romano, nos oprime e nos prende e entorpece. Dito de outro modo, Fellini procurou evitar o senso comum sobre a Roma antiga que a tradição construiu e o Cristianismo

mediou;<sup>9</sup> e do qual não existe nenhuma abertura nem qualquer variabilidade, isto é, se tal raciocínio sobre a Antiguidade fosse válido, os antigos romanos podiam univocamente ser enquadrados num padrão, o que evidentemente não se pode aceitar. Por isso, o diretor italiano oferece em sua tela imagens extremamente livres nos mais diversos aspectos: figurino, perspectiva cenográfica, condução psicológica, abandono de narração convencional. Como o próprio diretor declarou, assistir a seu filme é realizar uma viagem ao mundo do desconhecimento.

Particularmente em relação a sua própria época, quando eram muito comuns filmes classe B então chamados de “filmes de sandália e espada” ou “péplum” — eram tantos, como *O gigante de Maratona*, *Hércules, o invencível*, *Os amores de Messalina*, *Duelo de gladiadores* —, Fellini foge das convenções edificantes ou deletérias da Antiguidade, e o que encontramos no *Fellini-satyricon* é a representação muito criativa (ainda que navegue por um alarmante depauperamento moral) e crítica de nossa própria sociedade hodierna de maneira mais geral. Assim é que não vemos com Fellini uma simples transposição do romance para a tela, mas, na verdade, utilizando-se de sua tela, o cineasta nos transportou para o passado, filmando a nossa realidade lá na Antiguidade, e a vida a que assistimos é exatamente o *Satíricon*. Poderíamos dizer que, passados mais de 50 anos, o filme de Fellini ainda nos fala muito de perto. Afinal, no Brasil, somos tolerantes e estamos livres dos preconceitos relativos ao sexo e ao gênero? Aos das cores de pele? Aos das faixas sociais? Aos das diferenças relativas às tendências políticas?

Entendemos que, para Fellini, recuperar imagens da Antiguidade só compensa se esse procedimento nos ajuda a nos encontrar a nós mesmos, se essas imagens forem eloquentes a ponto de nos policiarmos acerca do respeito à necessidade e direito de liberdade do outro. Por isso, de nada vale contar a história grandiosa (mas inoperante) das relações de Júlio César e Cleópatra. Fellini critica o resgate da Antiguidade nesses moldes e, por isso, não profana o antigo tentando explorá-lo de maneira vã. Ou, como dizem, de outra forma, estes versos que projetam em nós o futuro do pretérito:

Sábios em vão  
Tentarão decifrar  
O eco de antigas palavras  
Fragmentos de cartas, poemas  
Mentiras, retratos  
Vestígios de estranha civilização (BUARQUE, 1993)

Fellini atualiza e vivifica o antigo, tendo sido Petrônio não um simples pretexto, mas uma sólida base que o cineasta encontrou para articular sua fantasia. Ele está de acordo com as tendências de sua época no estudo das Ciências Sociais, que se estabelecera na abordagem de pouco prestigiadas atividades humanas com métodos pluridisciplinares. Na medida que a realidade

---

<sup>9</sup> Quadros como os da gruta do hermafrodita (*Fellini-satyricon* 00h 08min 16sec ) e dos nobres suicidas (*Fellini-satyricon* 01h 08min 02sec ) e as cenas do Cupido de Vernacchio (*Fellini-satyricon* 00h 08min 19sec ) e a da chegada de Encólpio ao Jardim das Delícias (*Fellini-satyricon* 01h 46min 36sec ) revelam severas críticas às práticas do Cristianismo.



inconstante e instável de alguns grupos sociais aparece pouco em fontes históricas escritas, as quais certamente são obra de membros privilegiados da sociedade, nossa percepção pode se obliterar, com grandes chances de que as pessoas desses grupos permaneçam imperceptíveis para a visada e a análise histórica. Bakan (2013, p. 364) salienta que

Como Jon Solomon explica em um artigo publicado no *The Classical Journal*, Pasolini e Fellini “mudaram a forma como os filmes italianos se concentravam na Antiguidade clássica” (1996:115), oferecendo “uma visão alternativa da Antiguidade greco-romana para o público que se cansou totalmente de pomposas fanfarras de trompete e brilhantes colunas de mármore. Ambos usaram música étnica, figurinos inovadores e cenários de vanguarda para expandir nossa visão da Antiguidade além das recriações razoavelmente autênticas de *Quo Vadis?*, *Ben-Hur*, *Spartacus*, *Cleópatra* e *A queda do Império romano*. Eles criaram um mundo muito diferente do estereótipo sobre a Antiguidade completamente estabelecido por Hollywood/Cinecittà, a ponto de que os espectadores foram forçados a repensar os conceitos de Antiguidade e respirar um ar diferente”.<sup>10</sup>

A fim de nos distanciarmos menos da condição de vida de pessoas de diversas classes sociais e da mais diversa natureza do mundo antigo, o cinema podia ser — e o foi, como bem demonstrou o próprio Fellini — um desses métodos pluridisciplinares.

A Roma antiga que emerge do *Fellini-satyricon* é, em essência, a mesma Roma contemporânea que ele filmara em *La dolce vita*, de 1960, e semelhantemente filmaria em *Roma*, de 1972. A sociedade é inconstante, sem compromissos, constituída de cidadãos isolados e inacessíveis. E é a nossa sociedade contemporânea e é o homem de sempre. Para chegar ao *Fellini-satyricon* e retratar essa Roma que é o mundo e é sempre a mesma, seja na Antiguidade, seja na Modernidade, Fellini capta do *Satíricon* o caráter — em relação à Roma antiga — experimental, extravagante, curioso. Em suma, a Roma antiga ou a moderna é, pois, uma metonímia com que ele figurativiza o decaído comportamento humano.

Zanelli (1969, p.32) inverte as polaridades e afirma que o *Satíricon* é a “*dolce vita*” da Roma antiga, quase um documentário sobre um mundo sepulto e uma alegoria do mundo de hoje. Isto é, a Roma antiga que o *Fellini-satyricon* nos oferece não é a Roma convencional, aquela gloriosa Roma de Hollywood e Cinecittà a que os tempos modernos se acostumaram, com palácios de mármore e um cintilante fórum como se tivesse sido reconstituído; tampouco é a sociedade devassa e violenta inspirada em textos recortados a um historiador antigo como Suetônio, ou a escritores feito Marcial e Juvenal. Fellini toma-a do *Satíricon* por meio da seleção de recursos literários e fílmicos, recursos que em uma e outra obra se reforçam. Percebem-se certas ocorrências do *Satíricon*, de Petrônio, que,

---

<sup>10</sup> As Jon Solomon explains in an article published in *The Classical Journal*, Pasolini and Fellini “changed the way Italian films focused on classical antiquity” (1996:115), offering “an alternative view of Greco-Roman antiquity to audiences who had grown utterly weary of pompous trumpet fanfares and shiny marble columns. They both used ethnic music, innovative costumes, and avant-garde sets to expand our vision of antiquity beyond the reasonably authentic recreations of *Quo Vadis?*, *Ben-Hur*, *Spartacus*, *Cleopatra*, and *The Fall of the Roman Empire*. They created a world so different from the thoroughly established Hollywood/Cinecittà stereotype of antiquity that filmgoers were forced to rethink the concepts of antiquity and breathe a different air”.

lidas pelo diretor italiano, afloram no filme, trazendo ousada e hiperbolicamente à tona a intertextualidade, tal como, por exemplo, a gangorra sexual de Eumolpo em Crotona (*Sat.* 140.7) que, no filme, balança Ascilto no Jardim das delícias:



**Figura 2:** *Fellini-satyricon* 01h 51min 01sec.

Também se percebe como certas ocorrências fellinianas confirmam e ampliam a interpretação da obra antiga, como na leitura muito particular acerca da fragmentação da narrativa petroniana:



**Figura 3:** *Fellini-satyricon* 02h 07min 39sec.

Como já caracterizara a criação de Petrônio, o *Fellini-satyricon* continua sendo *arguenta fictis casibus amatorum referta* (Macrobius, *Somn.* 1.2.8) isto é, “relatos repletos de aventuras ficcionais de pessoas apaixonadas”, nos quais Encópio e Gitão formam um casal, vértices fixos de um triângulo amoroso que se completa eventualmente ora com Ascilto, ora com Eumolpo:



**Figura 4:** *Fellini-satyricon* 00h 14min 13sec.

O elemento fálico, importante na obra antiga (por exemplo *Sat.* 129.1: *Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram*/Está morta e enterrada aquela parte do corpo que outrora fazia de mim um Aquiles.), comparece ao filme de Fellini um sem-número de vezes, nos mais diversos aspectos e formatos, como se observa em imagens tais que



**Figura 5:** *Fellini-satyricon* 00h 10min 16sec.



**Figura 5b:** *Fellini-satyricon* 00h 10min 18sec.



**Figura 6:** *Fellini-satyricon* 01h 34min 50sec.



**Figura 7:** *Fellini-satyricon* 02h 01min 12sec.



**Figura 8:** *Fellini-satyricon* 01h 50min 45sec.<sup>11</sup>



**Figura 9:** *Fellini-satyricon* 00h 47min 39sec.<sup>12</sup>

Mas nenhum dos dois Encólprios possui o falo em sua plenitude, como é sempre o seu desejo: enquanto o entumecido deus Priapo tem uma querela a resolver com o Encólprio petroniano, lado a lado com o Encólprio felliniano objetos de forma fálica perseguem a câmera moderna.

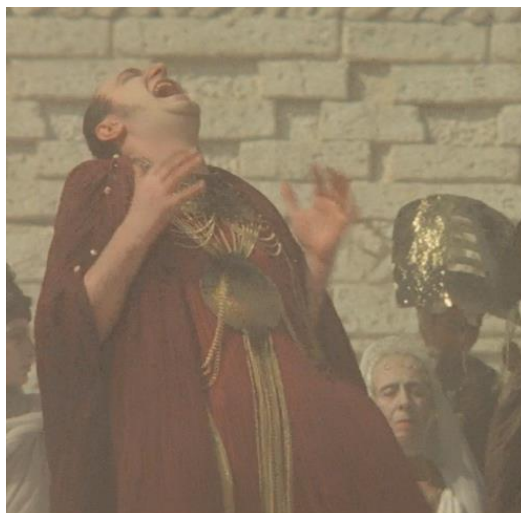
Com o predomínio da paródia e da falta de ordem, nem Petronônio nem Fellini configuram um relato épico, sublime, como se esperava de escrituras tais. Os relatos do escritor e do diretor são sempre rebaixados, brutais, pois, se de um lado Petronônio denunciava a falta de condições para o advento de novos Virgílios (AQUATI, 1997, p. 376-377), Fellini vinha do domínio na indústria do cinema italiano de dezenas de filmes supostamente épicos, isto é, os sandália e espada, tão frequentes então.

Fellini não investe no característico elemento cômico do romance antigo que lhe servia de hipotexto, mas em seu realismo grotesco (AQUATI, 1997) que toma então a dianteira, instaurando-se na obra fílmica por meio das imagens extravagantes, das cores, da trilha sonora, pelos cortes abruptos da sequenciação da narrativa. Ideada por Fellini, essa sequenciação segue o mesmo rumo da do

<sup>11</sup> Para além da imagem fálica do toco de árvore, observe-se a figuração de uma vulva ao lado dele.

<sup>12</sup> Ânforas (invertidas), partes do corpo salientadas (pés, por exemplo), chamas votivas.

*Satíricon*, embora não seja rigorosamente a mesma, nem em termos episódicos, nem em termos conteudísticos. No *Fellini-satyricon* novos episódios se criam, episódios da obra antiga se fundem, outras obras fornecem material para o filme, como a cena do deus Riso, compartilhada com o *Asno de ouro* de Apuleio (Apulée, 1965, 2.31.2),



**Figura 10:** *Fellini-satyricon* 01h 41min 50sec

ou como a passagem dos Evangelhos em que se narra a entrada de Jesus Cristo em Jerusalém (Mateus 21.1-9; Lucas 19.28-38; João 12.12-15)



**Figura 11:** *Fellini-satyricon* 01h 46min 35sec.



**Figura 12:** *Fellini-satyricon* 01h 46min 41sec.

numa apropriação do processo de *contaminatio*, prática tão relembrada nos estudos de literatura latina quando o assunto é Plauto e a antiga comédia romana, por exemplo. Se atentamos para que a *contaminatio* é uma forma de intertextualidade e que ela também não esteve distante do *Satíricon* e suas misturas de obras, gêneros e discursos, meios sociais e espaciais, vislumbramos que a formação do *Fellini-satyricon* não é alheia à do romance de Petronio. Na verdade, esse processo de *contaminatio* é um dos fatores que, entendemos, deveras aproxima o *Fellini-satyricon* das sátiras menipeias.

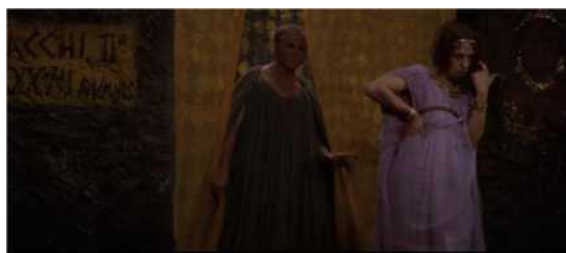
Especialmente, a troca dos cenários no *Fellini-satyricon* é intensa na viagem empreendida pelas personagens, quando os locais específicos não importam exatamente. Os cenários vão se seguindo sem preparo e sem um nexos maior que a própria troca de espaços, esta conhecida somente pela própria mudança de descrição, e não pelas consequências que com ela sobrevenham. Os cortes abruptos de uma cena para outra no filme parecem preservar a ideia da fragmentada viagem que se verifica no *Satíricon*. O clima do filme, com que se instaura o grotesco e se produz estranhamento, é doentio, não longe de como se caracteriza o *Satíricon*. Cenários fellinianos tais como



**Figura 13:** *Fellini-satyricon* 00h 04min 37sec.  
Luta nas termas.



**Figura 14:** *Fellini-satyricon* 00h 06min 51sec.  
Teatro de Vernacchio.



**Figura 15:** *Fellini-satyricon* 00h 15min 09sec.  
No bordel.



**Figura 16:** *Fellini-satyricon* 01h 59min 29sec.  
Enoteia e o tratamento e Encólpio.



**Figura 17:** *Fellini-satyricon* 01h 33min 54sec.  
Fuga da gruta do hermafrodita.



**Figura 18:** *Fellini-satyricon* 01h 24min 29sec.  
Encontro com a ninfomaniaca.

concorrem com sombrios, ásperos, acidentados, desordenados cenários do *Satíricon*, como o antro de Quartila (*Sat.* 16.1), o caminho para o albergue (*Sat.* 79.3), a *domus Trimalchionis* (*Sat.* 26.1), o cemitério do lobisomem (*Sat.* 62.4), a tumba da matrona (*Sat.* 111.1), o naufrágio do navio de Licas (*Sat.* 114.1), o antro de Enoteia (*Sat.* 133.4). Se o Encólpio petroniano poderia ter algum objetivo em seu deslocamento — como o de alcançar Lâmpsaco, como especula Schmeling

(1996, p.460-461) — o Encólpio felliniano não tem nenhum: é uma metáfora para a completa falta de sentido da vida de todos nós?

Também, indicando uma ligação intertextual do grotesco — não em correspondência biunívoca, mas respeitando os efeitos do recurso narrativo — entre o de Fellini e o de Petrônio, figura a estranheza dos corpos que povoam esses mesmos cenários. Pelo lado do *Satíricon*, vemos, no episódio de Quartila, o casamento insólito — por causa da inusual precocidade dos noivos — entre Gitão e Paníquis (*Sat.* 25.1); na *Cena Trimalchionis*, temos o próprio Trimalquião (*Sat.* 28.2), cuja entrada no triclinio é risível dado o aspecto de seu corpo, e, também, seu jovem escravo favorito, *puer uetulus, lippus, domino Trimalchione deformior*/um rapaz com aspecto de velhote, remelento, mais feioso que o patrão Trimalquião;<sup>13</sup> na história de Nicerote, para além do cenário, vemos a extraordinária transformação de um soldado em lobisomem (*Sat.* 62.6); fora já do banquete, vemos Bargates, velho amigo de Eumolpo, de pés doentes por causa da gota (*Sat.* 96.4). Pelo lado do *Fellini-satyricon*, vemos cenas como estas, de corpos na gruta do hermafrodita:



Figura 19: *Fellini-satyricon* 01h 26min 33sec.



Figura 20: *Fellini-satyricon* 01h 26min 49sec.



Figura 21: *Fellini-satyricon* 01h 27min 12sec.



Figura 22: *Fellini-satyricon* 01h 28min 28sec.

Contudo, assim como no *Satíricon* se desenha uma sociedade que vive ao lado de outra tratada convencionalmente pela literatura, como diz Bakhtin (1987, p. 35), oficial, entendemos que, no *Fellini-satyricon*, também percebemos uma outra cidade a considerar, que não pode ser deixada de lado, uma cidade viva, cuja realidade está num passado inatingível por nós, que recuperamos à custa de deduções. O sentimento de estranheza irradiado por Petrônio e despertado e transmitido por Fellini leva a uma quebra de sequência e a um obscurecimento da fábula e da trama da narrativa: é o representar da vida, sempre truncada, inexplicável. Na pintura da sociedade no *Fellini-Satíricon*, pois, questiona-se a

<sup>13</sup> Cujas cadelinha de estimação também padecia de estranho aspecto.

unissonância, dado que encontramos uma sociedade vivíssima, cheia de elementos heterogêneos, seja no fazer, seja no sentir, seja nas diferenças raciais abordadas. Para tal imbricamento com Petrônio, mas preservando sua própria autonomia de linguagens, Fellini oferece quer a diversidade e alternatividade dos ambientes que se percorrem e onde se ouve a música experimental (BAKAN, 2013, p. 364), para nós exótica (de natureza, ora seja oriental, seja africana), num clima muitas vezes de angústia ou de lamento, quer os tipos humanos e as diferenças étnicas nos rostos, indecifráveis (AQUATI, prelo), como os seguintes:



**Figura 23:** *Fellini-satyricon* 00h 30min 13sec



**Figura 24:** *Fellini-satyricon* 00h 30min 53sec.



**Figura 25:** *Fellini-satyricon* 00h 34min 11sec.

quer a liberdade de costumes, como a figurada na cena pluri-sexual na vila abandonada dos patrícios:





**Figura 26:** *Fellini-satyricon* 01h 20min 15sec.

A descrição, variadíssima no *Fellini-satyricon*, opõe-se à ideia convencional de que, de modo redutor, o mundo pagão liga-se somente a românticas imagens fotográficas da via Ápia, com os túmulos romanos



**Figura 27:** Via Ápia.<sup>14</sup>



**Figura 28:** *Fellini-satyricon* 00h 24min 18sec  
Chegada à *domus Trimalchionis*.

e ligado ou ao teatro de Shakespeare — Cleópatra, Júlio César, Coriolano —



**Figura 29:** Marlon Brando, como M. António, em cena de *Júlio César* (01h 04min 57sec).



**Figura 30:** *Fellini-satyricon* 01h 01min 52sec.

ou ligado ao cinema e algumas de suas medíocres representações cenográficas de uma cidade toda de mármore e coerentemente ordenada (tão distante dos becos

<sup>14</sup> <https://www.romapravoce.com/via-apia-antiga-roma>. Acesso em 05/09/2022.

por onde erra o *Satíricon*):



**Figura 31:** Cena do *forum romanum* em *Quo Vadis* (01h 24min 03sec).



**Figura 32:** *Fellini-satyricon* 00h 11min 28sec.

Quando o filme vai se encerrando, após a morte de Eumolpo, Encólpio abandona o cadáver dele à sanha antropofágica dos caçadores de herança crotonianos e retoma sua viagem, junto a novos amigos:



Novo amigo de Encólpio:  
— Virá conosco?  
Encólpio (personagem)  
— Claro!  
Novo amigo de Encólpio:  
— Vamos.

Encólpio (narrador):  
"O vento estava favorável, as nuvens se abriam. Decidi zarpar com eles. Partimos naquela mesma noite. Eu fazia parte da tripulação. Navegamos por portos e cidades desconhecidas. Pela primeira vez, ouvi o nome de Kelisha, Réctis... Numa ilha coberta por um grama alto e perfumado, conheci um jovem grego que me contou que nos anos..."  
(Legenda de *Fellini-satyricon*)

**Figura 33:** *Fellini-satyricon* 02h 05min 43sec a 02h 09min 43sec.

Citando essa nova viagem "por portos e cidades desconhecidas" (*Fellini-satyricon* 02h 06min 44sec), com novos amigos como "Kelisha, Réctis" (*Fellini-satyricon* 02h 06min 48sec) e um novo "jovem grego" (*Fellini-satyricon* 02h 06min 55sec) que lhe contava novas histórias, Fellini sugere uma inconclusão da narrativa — como se a viagem de Encólpio se repetisse *ad infinitum* — que a especulação de Schmeling (1996, p. 460-1) não considera para o *Satíricon*, pois, no entender do crítico estadunidense, Eumolpo deixaria a história, e Encólpio, partindo de Crotona, o substituiria por um novo companheiro e rumaria em direção ao Oriente e com a finalidade específica de uma expiação junto ao deus Priapo.

As paredes pintadas que aparecem no final do filme, para além de seu muito instigante aspecto imagético, de três dimensões,



**Figura 34:** *Fellini-satyricon* 02h 07min 47sec.

sintetizam com muita acuidade os dados pelos quais transitamos como plateia do *Fellini-satyricon* e sugerem justamente a viagem, a descontinuidade, a infinitude. É o momento de prestação de contas, em que não somente se retoma o próprio *Fellini-satyricon*, dir-se-ia numa visão de conjunto, mas também se oferece a imagem da fragmentação que polifonicamente representa o *Satíricon*, de Petrônio, fragmentação causada pela ação do tempo (a julgar pelas bordas incertas e descontínuas das paredes arruinadas), mas também pela ação — censura? — do próprio homem, a julgar pelo recorte de ângulos retos, figurando um pedaço de parede retirado). Revelam-se, então, o estatuto humano das personagens da obra literária e do filme, a nossa própria visão diante do descontínuo da Antiguidade ou mesmo a trajetória do ser humano, que permanece com ideais nunca pacíficos senão opressores. O que se iniciara apenas com a silhueta escurecida de Encólpio



**Figura 35:** *Fellini-satyricon* 00h 01min 18sec.

termina em antítese: brilha o mar, brilha um belíssimo Encólpio, que se incorpora ao roteiro do *Fellini-satyricon* figurado naquele muro fragmentado expresso nas ruínas coloridas:



**Figura 36:** *Fellini-satyricon* 02h 06min 42sec a 02h 07min 10sec.

Fellini nos mostra, enfim, que, tendo tomado de Petrônio uma narrativa toda esfacelada, acaba por nos devolver uma leitura muito particularizada, não apenas igualmente pouco palatável, mas distante também de uma visão conclusiva. Sobre uma realidade antiga, certamente repugnante, e inapelavelmente irrecuperável, resta a questão colocada por Fellini de que, se o homem de hoje difere muito de meios e condições do homem de antes, ainda não descobrimos, nós de modernos tempos, nossos melhores caminhos no tocante a uma perpétua decadência moral.

AQUATI, C. The Classical reception: dialogues between Fellini and Petronius. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 14, n. 1, p. 49-69, 2022.

## Referências

ALMEIDA, Priscilla Adriane Ferreira. *Ilíada latina*: tradução e estudo literário da adaptação da *Ilíada* de Homero na Antiguidade latina. Dissertação (Mestrado em Letras). Belo Horizonte: UFMG, 2012.

APULÉE. *Les Métamorphoses*. Texte établi et introd. par D. Robertson et traduit par P. Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

AQUATI, Cláudio. *Fellini Satyricon*, libera riduzione dal romanzo di Petronio Arbitro. In: MARTINS Edson Ferreira; COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira (org.). *Mito em Movimento*: Recepção da Antiguidade greco-romana no cinema. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, prelo.

AQUATI, Cláudio. *O grotesco no Satíricon*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

BAKAN, Michael. Italian cinema and the Balinese sound of greek tragedy: Kecak contortions and postmodern schizophonic mimesis in Pasolini and Fellini. In: STEPPUTAT, Kendra (org.). *Performing Arts in Postmodern Bali*. Aachen: Shaker Verlag, 2013, p. 363-387.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Universidade de Brasília, Hucitec, 1987.

BLUTCH. *Péplum*. Trad. de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Veneta, 2020.

BUARQUE, Chico. Futuros amantes. In: *Paratodos*. São Paulo: BMG/RCA, p1993. 1 CD (50min). Faixa 9 (3min 32sec).

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

DANEK, Georg. The story of Troy through the centuries. In: WINKLER, Martin. *Troy: from Homer's Iliad to Hollywood epic*. Malden: Blackwell Publishing, 2007, p. 68-84.

FELLINI-SATYRICON. Direção: Federico Fellini. Produção: Alberto Grimaldi. Roteiro: Federico Fellini e Bernardino Zapponi (sobre romance *Satíricon*, de Petrónio). Itália: Produzioni Europee Associate (PEA), 1969. 129 min., color.

GARCIA GUAL, Carlos. Un truco de la ficcion histórica: el manuscrito reencontrado. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwd489>. Acesso em 08/04/2015.

LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country – revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MACROBIVS. Macrobe. *Commentaire au songe du Scipion*. Texte établi, traduit et commenté par M. Armisen-Marchetti, 2 v., Paris, 2001-2003 (Collection des Universités de France). Versão digital disponível em <https://digiliblt.uniupo.it/download.php#>. Acesso em 14/09/2022.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Trad. de C. Aquati. São Paulo: Editora 34, 2021.

SCHMELING, Gareth L. The *Satyrice* of Petronius. In: SCHMELING, Gareth L. (org.). *The novel in the ancient world*. Leiden: E. J. Brill, 1996, p.457-90.

ZANELLI, Dario. *Fellini Satyricon di Federico Fellini*. Bolonha: Cappelli, 1969.