



“Convolvens stamina fuso”: a tessitura dos fios da vida na *Apocolocyntosis* de Sêneca

“Convolvens stamina fuso”: the contexture of the threads of life in Seneca’s *Apocolocyntosis*

Pedro Falleiros Heise¹

orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6640-6992>
 e-mail: pedraofh@yahoo.com

Luiz Henrique Milani Queriquelli²

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4573-3289>
 e-mail: luizqueriquelli@yahoo.com.br

Miguel Ângelo Andriolo Mangini³

orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3888-940X>
 e-mail: miguelangelo@usp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v9i2.43597>

RESUMO: Sêneca é geralmente lembrado por sua obra filosófica e trágica. No entanto, paralelamente ao rigor estoico que regia aqueles textos, o escritor latino compôs uma sátira menipeia que ficou conhecida como *Apocolocyntosis*, cujo tema é a apoteose fracassada do recém-falecido imperador Cláudio. No decorrer deste artigo, procuramos explorar as origens e o significado do título da obra, a imitação do poeta satírico Lucílio presente nela, os aspectos que fazem desse texto uma sátira menipeia e o uso das citações por Sêneca, todos elementos que parecem compor o retrato da *mobile caput* (“cabeça instável”) (VII, 2) que foi o imperador Cláudio. Estudamos, por fim, o poema hexamétrico proferido por Apolo, no qual encontramos uma possível metáfora para a tessitura dos fios da vida de Nero, o sucessor de Cláudio, através de termos que se repetem em posições estratégicas de uma maneira tal que mimetizam a tessitura dos fios da vida feita pelas Parcas.

PALAVRAS-CHAVE: Sêneca; *Apocolocyntosis*; sátira menipeia; mimetização

ABSTRACT: Seneca is generally remembered for his philosophical and tragic works. However, along with those texts characterized by a stoic rigidity, the Latin writer composed a Menippean satire that has become known as *Apocolocyntosis*, whose argument is the failed apotheosis of the recently deceased emperor Claudius. Throughout this article, we intend to go over the origins and the meaning of the work’s title, the imitation of the satiric poet Lucilius in it, the aspects that define this text as a Menippean satire, and the use of citations by Seneca, all of which are elements that seem to make up the portrait of the *mobile caput* (“unstable head”) (VII, 2) that was the emperor Claudius. We study, at last, the hexametrical poem declared by Apollo, in which we have possibly found a metaphor for the contexture of Nero’s threads of life as successor to Claudius. This metaphor is set up by means of terms repeated in strategic positions in such a way that they mimetically simulate the contexture of the threads of life made by the Parcae.

KEYWORDS: Seneca; *Apocolocyntosis*; Menippean satire; mimetic simulation

¹ Professor de Língua e Literatura Latinas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

² Professor de Língua e Literatura Latinas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

³ Mestrando em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Cristine Sartorelli e bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.



Introdução

O escritor latino Sêneca (ca. 4 a.C. – 65 d.C.), famoso por seus diálogos, cartas e tragédias – considerados partes de um projeto maior, orquestrado para difusão do estoicismo –, possui uma obra que destoa de todo o restante de sua produção, seja pelo gênero, seja pela temática ou pelas escolhas estilísticas. Referimo-nos àquela que ficou conhecida por *Apocolocyntosis*, provavelmente escrita por volta de 54 d.C., ano da morte do imperador Cláudio.

A obra é uma sátira menipeia que ridiculariza a apoteose fracassada de Cláudio: sua subida aos céus, o concílio dos deuses para decidir sua admissão entre eles e, tendo sua entrada negada, sua descida aos inferos e seu julgamento final. Ela desperta interesse, sobretudo, por dois motivos: por razões históricas, uma vez que constitui crônica complexa dos acontecimentos da época que pode auxiliar na compreensão do presente; e – foco do nosso estudo – por razões literárias, uma vez que se insere e dialoga com a tradição menipeia e, pertencendo a esse gênero, inclui e manipula os discursos historiográfico, trágico, jurídico, cômico, entre outros. Consideramos um atrativo adicional a proximidade entre o retrato do imperador de então, tal como pintado por Sêneca, e o atual Presidente da República do Brasil.

Coletamos e organizamos uma seleção da ingente bibliografia que compõe a fortuna crítica da *Apocolocyntosis* – com destaque para as obras de Freudenburg (2015), Biasi (2009) e O’Gorman (2005) – e, ainda, fizemos uma nova proposta analítica, o que ensejou a redação do presente trabalho. Isto nos levou a organizarmos nosso texto em torno de cinco tópicos: (1) título e autoria; (2) imitação deliberada de Lucílio; (3) a *Apocolocyntosis* como sátira menipeia; (4) o uso de citações na obra; por fim, (5) a nova proposta analítica que pretendemos oferecer aqui refere-se à mimetização da tessitura dos fios da vida, presente no poema da seção IV, 1, proferido por Apolo, quando as Parcas deliberam a morte de Cláudio e compõem a trama de seu sucessor, Nero.

Os objetivos deste artigo, portanto, consistem em expor – em torno dos quatro primeiros tópicos referidos – recentes achados da fortuna crítica da *Apocolocyntosis*, agregando nosso olhar particular a eles, e, depois disso, propor uma análise e interpretação do poema de Apolo.

1. Título e autoria

Sendo uma pessoa notoriamente misantrópica, reclusa, caricata e aparentemente incapaz de governar a própria casa – quem dirá um império –, Cláudio sempre foi motivo de piadas que circulavam dos corredores da corte aos quartéis, das vielas da urbe às fofocas senatoriais. Ao menos,

isso é o que sugerem os relatos dos principais historiadores romanos, em especial os de Dião Cássio (*Hist. Rom.*, LX), Suetônio (*Claud.*) e Tácito (*Ann.*, XI-XIII). Portanto, não surpreende o fato de o título legado pela tradição à obra que aqui se analisa ser muito provavelmente uma espécie engenhosa de chiste com a figura de Cláudio⁴. *Apocolocyntosis* parece ser um jogo com as palavras *apotheosis* (deificação) e *kolokýnthe* (abóbora), o que sugere que a sátira de Sêneca trata da história da “apoteose da abóbora” ou ainda de uma “abobrição”, em lugar de uma deificação. Isso faz sentido se se pensa que, nos bastidores de Roma, Cláudio era apelidado de *cucurbita* (palavra latina para “abóbora”), assim como seu antecessor, Calígula, tinha sido apelidado de “sandálica” (*caligula* é o diminutivo de *caliga*, “sandália”) (FREUDENBURG, 2015, p. 94; ADAMS, 2007, p. 76-78)⁵.

Esse título, consagrado pela tradição, parece ter sido um nome pelo qual as pessoas se referiam à obra extraoficialmente, no boca a boca. Os manuscritos mais antigos trazem outros dois títulos: *Diui Claudii apotheosis per saturam* e *Ludus de morte Claudii* (“Apoteose do Divo Cláudio por meio de sátira” e “Brincadeira (ou jogo) sobre a morte de Cláudio”). A própria autoria, hoje consensualmente atribuída a Sêneca, só foi consolidada no século XVI (EDEN, 1984; RONCALI, 1990 *apud* FREUDENBURG, 2015, p. 94).

Freudenburg (2015, p. 95) argumenta que Sêneca provavelmente teria apresentado a obra ao público num recital semidramático⁶ durante as saturnais daquele ano, cerca de dois meses após a morte de Cláudio. Presumivelmente seus convivas eram pessoas que, assim como ele, tinham sido prejudicadas durante a tirania claudiana e agora festejavam a volta à vida civil após sua morte. Esse contexto ajuda a compreender um argumento adicional que Freudenburg oferece para entender o título da obra. Considerando que Cláudio era gago e era apelidado de “abóbora”, a invenção da palavra *Apocolocyntosis* torna-se estratégica: um conviva bêbado, ao tentar pronunciar essa palavra durante as saturnais, certamente gaguejaria como Cláudio, e isso por si só era uma fonte de risos múltiplos. Além disso, como foi dito antes, Cláudio era manco e corcunda, o que conferia a ele, no julgamento de seus contemporâneos rivais, um aspecto monstruoso, e isso também parece ter sido mimetizado na própria palavra que intitula a obra: um monstro de sete sílabas impronunciável. Inclusive, na quinta

⁴ A interpretação do título é problemática pois pode decorrer de um mal entendido do epítome de Dião Cássio (cf. RONCALI, R. *Introduzione*. In: SENECA. *L'apoteosi negata* [Apokolokyntosis]. Veneza: Marsilio, 1990. p. 16 e ss. *apud* MUGELLESINI, R. *Introduzione*. In: SENECA. *Apocolocyntosis*. Milão: BUR, 2016, p. 19).

⁵ O apelido do primeiro era uma referência tanto às características físicas de sua cabeça quanto à sua suposta estupidez, já que *cucurbita* era usado para se referir a alguém tolo (HELLER, 1985, p. 68-69). Já o apelido do segundo teria sido dado na sua infância por soldados da Germânia que costumavam vê-lo trajado de soldado romano. Caio, segundo Adams (2007, p. 76-78), odiava o apelido *caligula*, mas o aceitou como alcunha pois, de alguma maneira, ele o mantinha ligado ao exército romano, já que tinha sido dado por soldados, e isso era conveniente uma vez que ele sofria críticas por ser um César sem carreira militar notória.

⁶ Embora não seja uma peça de teatro em si, o texto parece ter sido feito para uma leitura pública dramatizada e apresenta características de um texto dramático, como a estrutura em cinco atos (KORZENIEWSKI, 1982, p. *apud* FREUDENBURG, 2015, p. 95, nota 12), prescrita na *Arte poética* de Horácio (*Ep.*, 189-190). Além disso, esta característica de obra para leitura dramatizada está em conformidade com a produção trágica de Sêneca, o que favorece a atribuição da *Apocolocyntosis* a ele.

seção da obra, quando Hércules recebe Cláudio no Olimpo, à primeira vista, pensa estar diante de um monstro que representaria seu décimo terceiro trabalho: *Tum Hercules primo aspectu sane perturbatus est, ut qui etiam non omnia monstra timuerit. Vt uidit noui generis faciem, [...] putauit sibi tertium decimum laborem uenisse.* (“Então Hércules, à primeira vista, ficou todo perturbado, como quem ainda não tivesse se espantado com todos os monstros. Assim que viu o rosto de raça estranha, [...] pensou que tinha chegado o seu décimo terceiro trabalho.”)⁷ (V, 3).

2. Imitação deliberada de Lucílio

Outra intuição convincente de Freudenburg (2015, p. 98-105) é a de que a estrutura da *Apocolocyntosis* revela a imitação deliberada de uma obra daquele que é considerado o inventor da sátira romana: Lucílio. No primeiro livro de suas sátiras, Lucílio apresenta um concílio dos deuses que julga o caso de Lupo, cônsul em 156 a.C., depois censor e *princeps senatus*, cargo que ocupou até às vésperas da sua morte em 125 a.C. As sátiras menipeias, gênero do qual se tratará mais adiante, são conhecidas por essa trama: um mortal que sobe aos céus, é julgado pelos deuses e depois desce aos inferos. No entanto, Lucílio inovou ao representar esse concílio à imagem e semelhança do senado romano, e Sêneca reproduziu o mesmo artifício. Além disso, existem paralelos indubitáveis entre Lupo e Cláudio, assim como outros personagens de ambas as sátiras.

Lupo foi condenado por extorsão e outras atividades criminosas, e subverteu as regras para não receber pena perpétua, sendo que logo depois se consolidou no poder e chegou ao posto de censor, cargo que é símbolo de alta retidão moral: um contrassenso hilário e repulsivo. Sua eleição para esse cargo ocorreu apenas um ano após a morte de Catão, um de seus maiores críticos e talvez o censor mais exemplar de todos, cujo nome é símbolo de rigidez moral e sinônimo de probidade até hoje. Na sátira de Lucílio, Rômulo, o fundador de Roma, é caracterizado à semelhança de Catão e assume a acusação contra Lupo, em nome dos valores ancestrais romanos; ao passo que Pulchro, um ex-cônsul medíocre, amante dos luxos e das novas modas gregas que corrompiam a simplicidade romana, incorpora Apolo e assume a defesa de Lupo.

Assim como o personagem de Lucílio, aponta Freudenburg (2015, p. 101), Cláudio também reivindicou o título de censor, e isso foi, por diversos motivos, considerado tão hilário e repulsivo quanto o mandato de censor de Lupo à sua época. Primeiro, os romanos consideravam, no mínimo, ridículo que a esposa do censor – Cláudio – cometesse adultérios aos olhos de todo mundo e ele simplesmente ignorasse o fato. Segundo, Cláudio concedia cidadania e postos no senado a bárbaros gauleses e era simpático a estrangeirismos gálicos, o que era uma afronta para a tradição romana. Terceiro, Cláudio, sob manipulação de Messalina, condenou Silano injustamente por incesto com a

⁷ Todas as traduções da *Apocolocyntosis*, bem como dos comentadores, são de nossa autoria.

irmã; no entanto, pouco tempo depois, flexibilizou as leis sobre incesto para legitimar seu casamento com a sobrinha Agripina, o que foi igualmente ultrajante a todos. Por fim, Cláudio, como um autêntico tirano, encontrou formas de eliminar seus rivais, seja tirando-lhes a vida, seja condenando-os ao exílio, e também ficou famoso por julgar casos forenses de maneira parcial, como Augusto, em seu discurso no concílio dos deuses (X, 3), enfatiza: *Dic mihi, diue Claudii, quare quemquam ex his, quos quasque occidisti, antequam de causa cognosceres, antequam audires, damnasti? Hoc ubi fieri solet? In caelo non fit.* (“Diz-me, divo Cláudio, por que todos aqueles, os quais e as quais mataste, antes de instruir o processo, antes de ouvir as partes, condenaste? Onde isto costuma acontecer? No céu, não.”) Na sátira de Sêneca, o próprio Augusto, que tinha sido o último censor romano antes de Cláudio, já deificado e símbolo dos valores ancestrais romanos, assume a acusação contra Cláudio; ao passo que Diéspiter, um deus menor, representação do helenismo barato que corrompia a república, assume a defesa do imperador defunto que estava sob julgamento.

Como conclui Freudenburg (2015, p. 98), a intervenção de Diéspiter revela não apenas um paralelo funcional entre este personagem e o Pulchro de Lucílio, mas também explicita o êmulo de Sêneca ao fazer uma citação direta de um verso do pai da sátira latina. Na *Apocolocyntosis*, Diéspiter, tendo sido aliciado por Hércules, argumenta que Cláudio deveria poder *feruentia rapa uorare* (“devorar nabos ferventes”, IX, 5) com Rômulo, tal como supostamente aparece num verso da primeira sátira de Lucílio: *Romulus in caelo feruentia rapa uorare*⁸. Na sátira de Lucílio, essa imagem de alguém que come nabos ferventes é usada para ilustrar o estigma de Rômulo no Olimpo: ele era um *outsider* recém-chegado, sem a classe e o refinamento dos gregos – um romano típico, simples e rústico. Em Sêneca, Diéspiter, representante do helenismo condenado por certa tradição romana, sugere que Cláudio seja aceito e se junte a seu ancestral Rômulo, compartilhando seus hábitos rústicos. Não coincidentemente, em Sêneca, a acusação também é feita por um romano recém-chegado ao Olimpo grego: Augusto.

Essas e outras diversas conexões sutis mostram que, por trás de uma série de outros modelos pontuais e citações eventuais que caracterizam a sátira menipeia, Sêneca aparentemente imitou a sátira de Lucílio com um importante objetivo na *Apocolocyntosis* por pelo menos dois motivos: para celebrar o inventor da sátira romana e suas qualidades poéticas; e para explicitar os paralelos políticos e os vícios comuns entre a Roma de Lupo e a Roma de Cláudio.

3. A *Apocolocyntosis* como sátira menipeia

A sátira, assevera Quintiliano, é um tipo de texto originalmente romano: *Satura [...] tota nostra est* (“A sátira [...] é toda nossa”) (*In. Or.*, X, I, 93). O autor de uma sátira censura um vício ou uma atitude viciosa por meio da ridicularização, donde se pode dizer que ela possui um caráter

⁸ Lucílio (fig. 1357 Marx).

moral. Rosario Tovar, em *Teoría de la sátira* (1986), mostra que, na obra de Horácio, autor pelo qual a definição de sátira com certeza deve passar, o elemento do *ridiculum* é fundamental para o traço moral do gênero, em oposição à invectiva, que é marcada pelo cultivo do riso por si mesmo (p. 33). É preferível que o alvo da sátira seja um vício no sentido abstrato (em vez de uma pessoa específica), ou que, pelo menos, sejam sutis e mascarados os juízos morais sobre um sujeito público. Os textos desse gênero ainda contam com ironia e paródia, duas maneiras de estabelecer um diálogo cômico e frequentemente enganador com o leitor e suas referências particulares; daí ser importante algum conhecimento dos tópicos culturais e da situação moral e política da época a que a sátira se refere.

Luciano De Biasi (SENECA, 2009, p. 328, nota 106), comentador da obra de Sêneca, arrola algumas possibilidades etimológicas do nome desse gênero, entre as quais consta a de que a palavra latina *satura* significava um prato composto por uma variedade de ingredientes⁹. De fato, o texto satírico é caracterizado por uma multiplicidade dialógica de vozes, as quais o autor coloca em consonância ou dissonância com a *communis opinio* (opinião ou senso comum), através do uso de provérbios latinos e gregos e da intertextualidade. Nesse tipo de procedimento, verifica-se uma alternância de estilos, como a citação de versos da épica homérica em meio a uma prosa marcadamente coloquial.

Especificamente falando, a *Apocolocyntosis* é exemplo do gênero da sátira menipeia, cujo nome, segundo Biasi, deriva do escritor grego Menipo de Gádara (séc. III a.C.), cuja obra satírica tem como característica principal o uso conjugado de prosa e verso (donde o termo “prosímetro”) e de estilos diversos. Biasi e Tovar apontam que há uma dificuldade em determinar a menipeia como um gênero mais ou menos independente da sátira, dadas as semelhanças que apresentam. Mas o que poderia permitir uma diferenciação, segundo Biasi, é o dado segundo o qual a menipeia é composta em forma de prosímetro e abrange uma variedade estilística excepcional, enquanto a sátira se limita ao verso hexamétrico. Horácio, por exemplo, em suas sátiras se atém ao uso do hexâmetro, mantendo, portanto, uma exclusividade métrica, fato que as diferencia da *Apocolocyntosis* e outras sátiras menipeias, caracterizadas pela polimetria.

Numa sátira menipeia, misturam-se registros vulgares com formas eruditas e gêneros elevados com baixos, de modo que, num mesmo texto (por vezes num mesmo parágrafo), a expressão pode transitar entre os discursos historiográfico, trágico, jurídico, cômico, entre outros. O épico, por exemplo, cuja tradição via de regra não admite a expressão cotidiana, assume um outro sentido

⁹ O *Oxford Latin Dictionary* (1968, p. 1694) registra, para o verbete “*satura*”, a acepção “*A dish of mixed ingredients*”, exemplificada com uma passagem de Varrão: “*satura est uua passa et polenta et nuclei pini ex mulso consparsi*”. A hipótese é a de que o sentido poético da palavra derive de “*satura*” com o sentido de prato feito de ingredientes variados. Ainda, em sentido apropriado, o dicionário registra “*a literary composition consisting of a miscellany of prose and verse on various topics*”. Para essa última acepção, o dicionário aponta a variante “*satira*” e a possível origem etrusca do vocábulo, que poderia ter sido outra palavra originalmente.

quando se encontra mesclado com outros gêneros, inclusive baixos, havendo assim um uso não elevado dessa forma sublime, mas paródico. Essa salada de frutas permite aliás uma reflexão metalinguística sobre as formas de expressão, sua tradição e como elas podem ou não se relacionar, a depender do contexto, além do sentido moral e político da sátira. Há, dessa maneira, dois efeitos cômicos provocados pela *Apocolocyntosis*. Um deles é causado pela ridicularização, natural da sátira, e o outro pelas constantes quebras das expectativas do leitor que, por exemplo, começando a ler um texto no registro historiográfico (I, 1), de repente se vê surpreendido pela intrusão cômica do autor com um *si noluero, non respondebo* (“se eu não quiser, não responderei”) (I, 1). Pode-se afirmar, porém, que o texto é consistente na sua variedade, que não é aleatória e menos ainda sem sentido.

Observem-se com exemplos essas e outras características da *Apocolocyntosis*. Enylton Rego (1989) aponta que o início (I, 1) do prosímetro de Sêneca é composto de um proêmio típico dos textos historiográficos, em que o historiador anuncia os fatos a serem narrados e assume diante dos leitores o compromisso com a verdade valendo-se de um estilo elevado. No entanto, o exórdio, que originalmente criaria a expectativa de um texto sério e verídico, no caso da obra de Sêneca, logo perde esse aspecto. No trecho do proêmio a seguir, o leitor poderá facilmente perceber quando o “elemento menipeu” se manifesta, ofuscando a fatualidade objetiva almejada pelo discurso historiográfico:

[I, 1] *Quid actum sit in caelo ante diem III idus Octobris anno nouo, initio saeculi felicissimi, uolo memoriae tradere. Nihil nec offensae nec gratiae dabitur. Haec ita uera. Si quis quaesierit unde sciam, primum, si noluero, non respondebo.*

[I, 1] O que aconteceu no céu na antevéspera dos idos de outubro do ano novo, início da mais feliz das eras, à memória quero trazer. Não se fará nenhuma ofensa ou elogio. Esta, portanto, é a verdade; se alguém perguntar de onde eu sei, primeiro, se eu não quiser, não responderei.

Percebe-se que a postura típica de um historiador não é mantida quando o narrador suspende o compromisso com a verdade ao dizer que pode não apresentar sua fonte se não quiser, embora, logo em seguida, ele a revele: uma testemunha notoriamente não confiável, Drusila. O conteúdo da narração e os efeitos produzidos por ela estão além da fatualidade, afinal a obra, em vez de historiográfica, é uma sátira galhofeira sobre o imperador Cláudio, conhecido por ter exilado Sêneca e por ser estulto e tirânico. Para Tovar, o uso irônico da forma historiográfica elege os acontecimentos como uma verdade não histórica, mas opinativa, de uma opinião sarcástica que era a de Sêneca e provavelmente a de quantos sofreram a tirania de Cláudio.

Veja-se ainda outro exemplo da mistura menipeia, quando o imperador chega ao Olimpo para receber seu julgamento, e Hércules o inquirir sobre suas origens (VII, 1-2), momento em que a expressão transita da prosa para o verso e do registro cotidiano (em que se usam provérbios como “onde os ratos roem o ferro”) e, nesse caso, pedante (o uso do helenismo *alogias* pode indicar o mau

costume de Cláudio de usar termos gregos em excesso; ver nota 9 deste artigo) para o mais elevado (“E, para que ficasse mais terrível, torna-se um trágico e diz [...]”):

[VII, 1] *Tum Hercules* “*Audi me*” inquit “*tu desine fatuari. Venisti huc, ubi mures ferrum rodunt. Citius mihi uerum, ne tibi alogias excutiam.*” *Et quo terribilior esset, tragicus fit et ait:*

[2] “*Exprome propere sede qua genitus cluas, hoc ne peremptus stípíte ad terram accidas: haec clava reges saepe mactavit feros.*”

[VII, 1] Então Hércules: “Ouve-me,” diz, “deixa de tolice. Vieste aqui, onde os ratos roem o ferro. Depressa, diz-me a verdade, se não queres que eu arranque de ti as tuas alogias.” E, para que ficasse mais terrível, torna-se um trágico e diz:

[2] “Expõe logo em que sede és noto em ter nascido, ou, por este bastão, tu cairás sobre a terra; esta clava imolou muitas vezes reis feros.”

A primeira impressão é de estranheza pelo fato de que Hércules se submete a tamanho esforço de convencimento frente a um ser desprezível, como se realmente temesse que Cláudio fosse o décimo terceiro monstro a ser derrotado. Segundo Tovar, há dois Hércules em oposição, o trágico, que é sugerido com os versos, e o satírico, que é afinal a imagem do herói que fica, já descontextualizado do ambiente elevado da tragédia e agora disputando com esse mortal. A mistura do provérbio com o verso, o uso do registro elevado em contexto inesperado e ainda a postura duvidosa de Hércules dão à passagem o tom de paródia, tanto da figura do herói quanto formalmente da tragédia como gênero.

4. O uso de citações na *Apocolocyntosis*

Outro aspecto da *Apocolocyntosis* que merece destaque é a presença constante de citações diretas de poetas gregos e romanos. Pelo que foi visto, faz parte da sátira menipeia a fusão de gêneros diversos, o que resulta na presença constante da intertextualidade, de modo mais explícito do que em outros gêneros. De acordo com Freudenburg (2005, p. 20), na origem deste gênero a citação não estaria presente; mas, a partir de Sêneca, passando por Petronio, Luciano e mesmo mais tarde com Juliano e Boécio, “do primeiro ao último, sátiras nesta linhagem são paródicas”¹⁰. No caso da

¹⁰ *From first to last, satires in this branch are parodic [...].* Já Luciano De Biasi acredita que este tipo de conversação fosse característico da sátira menipeia: “o diálogo conduzido mediante citações homéricas será encontrado novamente em Luciano, *symp.* 12; *pisc.*, 3, e talvez fosse típico da sátira menipeia.” [*il dialogo condotto mediante citazioni omeriche se ritroverà in Luciano, symp.* 12; *pisc.*, 3, *ed era forse tipico della satira menippea.*] (2009, p. 406, nota 17, itálico nosso).

Apocolocyntosis, a paródia é exercida também através das citações, que são tão importantes a ponto de Ellen O’Gorman afirmar que esta obra é “também *sobre* citações, o que significa citar e qual relação com o passado é estabelecida pelo e no ato de citar” (2005, p. 96, grifo da autora)¹¹.

A estudiosa menciona o episódio da chegada de Cláudio à soleira do Olimpo, a indagação, em versos gregos, por parte de Hércules, sobre quem era aquele *monstrum* que havia aparecido ali e a resposta do recém-chegado igualmente em versos gregos (ver V, 4). Os versos em questão pertencem aos poemas homéricos, e isto mostra um costume não só de Cláudio, mas de parte da aristocracia romana, que consistia em citar Homero em meio às conversações, não raro com o único intuito de demonstrar erudição e pertencimento de classe¹².

Ainda segundo O’Gorman (2005 p. 97), o ponto inicial do diálogo entre Hércules e o então desconhecido Cláudio parece estabelecer uma “hierarquia de entendimento, baseada na capacidade de cada personagem em escolher uma marca homérica apropriada para comunicar o que quer dizer”¹³. Sabe-se que é frequente na *Apocolocyntosis* o jogo alusivo a traços do caráter e do principado de Cláudio, e “parte da brincadeira tem a ver com o entusiasmo de Cláudio por erudição e estudos dos antigos, o que se revela, em valores históricos, como uma distração do ‘verdadeiro negócio’ que é governar” (2005, p. 97, nota 5)¹⁴.

O que se destaca, num primeiro momento, é a referência ao desvio de sua real função enquanto governante – uma espécie de Pedro II da Roma antiga, neste sentido. No entanto, mesmo o uso pedante da língua grega por parte de Cláudio acaba se voltando contra ele, como se verá agora. O fato de Hércules se valer de um verso homérico é facilmente explicável, uma vez que ele próprio era grego e porque o verso em questão corresponde exatamente ao que ele quer saber, ou seja, qual a origem daquela sombra que acabava de chegar ao Olimpo, e tudo isto cabe perfeitamente numa fórmula homérica. Já a resposta de Cláudio, como sugere a leitura de O’Gorman, é mais alusiva, e não corresponde exatamente ao que ele é, mas ao que desejaria ser. O verso que Cláudio usa se refere ao ponto de partida de Odisseu, o início de sua volta para casa. A estudiosa menciona que:

¹¹ [...] also about quotation, what it means to quote, and what relationship with the past is configured by, within, the act of quotation.

¹² Segundo Biasi, “ficamos sabendo por Dião Cássio *Diō*, LX, 16, 8, que o costume de fazer citações gregas não o [sc. Cláudio] deixava nem mesmo quando se dirigia aos soldados e ao senado, com o resultado de se mostrar ridículo (o uso de expressões gregas por parte de um romano fora do ambiente privado não era julgado de modo favorável [...]) [(...) da Dione Cassio, LX, 16, 8 apprendiamo che l’abitudine di fare citazioni greche non lo lasciava neanche quando si rivolgeva ai soldati e al senato, col risultato di rendersi ridicolo (l’uso di espressioni greche da parte di un romano al di fuori dell’ambiente privato non era giudicato favorevolmente (...))” (2009, p. 407, nota 17).

¹³ [...] hierarchy of understanding, based on each character’s capacity to select an appropriate Homeric tag to communicate what he means to say.

¹⁴ Part of the joke here has to do with Claudius’ enthusiasm for scholarship and antiquarian studies, which appears in the historical accounts as a distraction from the “real business” of ruling.

para ler isto como uma resposta à questão de Hércules, o leitor precisa recontextualizá-lo, primeiro no interior da história de Eneias (para quem Ílion era não apenas um ponto de partida, mas também sua terra natal) e, segundo, no interior da lenda da família juliana enquanto descendente de Eneias (2005, p. 97)¹⁵.

Isso permite pensar que Cláudio tem mais destreza em empregar as citações homéricas do que Hércules: “o filólogo marca pontos sobre o grego nativo no controle de um elemento cultural grego”, pondera O’Gorman (2005, p. 97)¹⁶.

No entanto, como é típico da sátira menipeia, o narrador intervém neste ponto para rematar a citação de Cláudio (V, 4):

— *Erat autem sequens uersus uerior, aeque Homericus:*
ἔνθα δ’ ἐγὼ πόλιν ἔπραθον, ὤλεσα δ’ αὐτούς.

O verso seguinte era, porém, mais verdadeiro e igualmente homérico:
“Ali a cidade devastei, e a todos matei”. (*Odisseia*, 9, 40)

Na competição que se estabelece a respeito de “quem sabe mais de Homero”, O’Gorman identifica três pontos que mostram a vitória do narrador sobre Cláudio: (1) a confirmação da referência: ele reconhece exatamente de onde vem a citação de Cláudio, e acrescenta o verso seguinte; (2) o narrador reforça a alusão: ele insiste na ligação alusiva entre Odisseu e Cláudio até o ponto em que passa a jogar contra este; (3) o narrador revela uma outra versão de como Cláudio chegou ao poder: a referência à devastação de uma cidade lembra o leitor de que Cláudio de fato chegou ao trono sobre os ombros da Guarda Pretoriana. Ao final do diálogo temos, portanto, uma situação em que Cláudio, apesar de erudito, é rebaixado pela habilidade do narrador em manusear as citações homéricas. A ênfase, conforme destaca a estudiosa, está na “questão feita por Hércules que se torna, ao longo das respostas dadas, uma questão sobre como Cláudio chegou a ser imperador: por herança (legal), sugere Cláudio; por força (ilegal), sugere o narrador” (2005, p. 97-98)¹⁷.

Acresce, contudo, que Cláudio é desmascarado também pela deusa Febre, a única que o havia acompanhado até a entrada do Olimpo (e, parece sugerir o narrador, talvez o tenha acompanhado ao longo da vida toda, uma vez que a historiografia relata que o imperador possuía uma saúde frágil).

¹⁵ *In order to read it as an answer to Hercules’ question, the reader has to recontextualize it, first within the story of Aeneas (for whom Ilium was not only a point of departure but also a homeland) and secondly within the Julian family’s legend of descent from Aeneas.* Biasi comenta a existência de uma interpretação mais sutil segundo a qual os cícones eram famosos na antiguidade por seu vinho, com o qual Odisseu encheu seus navios e com o qual embebedou o ciclope Polifemo, e, portanto, esta citação homérica mostraria, de forma indireta e alusiva, o vício de Cláudio pela bebida, registrado por Suetônio (2009, p. 407, nota 17).

¹⁶ [...] *the philologist scores points over the native Greek in control of a Greek cultural possession* [...].

¹⁷ [...] *the question posed by Hercules has, in the course of the answers offered, become a question about how Claudius came to be emperor: by (legal) inheritance, alludes Claudius; by (illegal) force, alludes the narrator.*

Não se valendo de alusão nem de citação, Febre denuncia sem rodeios que *Iste [...] mera mendacia narrat* (“Este aí [...] está contando pura lorota”) (VI, 1). Sua versão é exposta em prosa e, além disso, dada a verdadeira origem de Cláudio, seria impossível usar os versos homéricos. Aliás, não só Cláudio é desmascarado, mas também a lerdeza de Hércules (VI, 1): *Tu autem, qui plura loca calcasti quam ullus mulio perpetuarius, scire debes multa milia inter Xanthum et Rhodanum interesse* (“Tu, porém, que percorreste mais lugares do que qualquer arrieiro incansável, deves saber que há muitas milhas entre o Xanto e o Ródano”).

Febre ainda faz uma outra declaração a respeito da origem de Cláudio, revelando que o imperador era um gaulês nativo e, por isso, *quod Gallum facere oportebat, Romam cepit* (“como devia fazer um gaulês, conquistou Roma”) (VI, 1). Embora não se trate de uma citação explícita, Febre pode estar remetendo a um gênero específico, o da historiografia (o que tornaria mais solene este trecho). Assim, Febre traz um evento histórico pontual (quando os gauleses capturaram Roma em 390 a.C.) para a conclusão de que, por este motivo, todos os gauleses em algum momento capturam Roma. Além disso, o retrato feito por Febre é coerente com o do narrador: seja ele um “gaulês” ou um “Odiseu”, Cláudio está sempre destruindo a cidade de Roma (O’GORMAN, 2005, p. 99-100).

Na interpretação de O’Gorman, os versos homéricos empregados no diálogo entre Hércules e Cláudio visam a dar autoridade aos personagens, como eles próprios parecem crer; no entanto, as citações acabaram enfatizando a tolice da comparação entre o imperador e o herói trágico. Ademais, neste tipo de discurso a citação é usada como garantidora da verdade. Contudo, como a citação homérica “falha ao investir ‘César’ com a presença e autoridade que deveria proceder disso, assim a tolice de sua tentativa recai sobre a própria citação. ‘Homero’”, conclui a estudiosa, “torna-se desautorizado” (2005, p. 101)¹⁸.

O mesmo parece acontecer com o longo discurso de Augusto contra Cláudio no tribunal olímpico. Neste trecho nota-se que Augusto retoma muito de sua obra *Res gestae*, mas, quando deve acusar Cláudio, afirma não encontrar palavras para tanto e por isso recorre à eloquência de Messala Corvino (X, 2): *pudet imperii* (“tenho vergonha do poder”). Assim, quando Augusto precisa dizer o que realmente pretende dizer, serve-se das palavras de Messala Corvino, dissidente do *princeps*, e por isso são palavras que condenam o próprio poder augustano. Mais uma vez, constata O’Gorman, a citação incrimina o citador (2005, p. 105).

Pelo exposto, nota-se que a *Apocolocyntosis*, em muitos momentos, fala pela boca de outros. Em latim, pode-se dizer que é uma obra de *pro uerbis*, ou seja, provérbios, que significa literalmente “em lugar das palavras”. Este é mais um motivo pelo qual a leitura deste opúsculo desperta a atenção dos leitores e estudiosos, tanto os que buscam o viés histórico do texto quanto os que apreciam o seu valor literário, repleto de alusões características da poesia latina.

¹⁸ *As the Homeric tag fails to invest “Caesar” with the presence and authority that he intended to derive from it, so the inanity of his attempt rebounds upon the quotation itself. “Homer” becomes de-authorized.*

5. A mimetização da tessitura dos fios da vida no poema de Apolo

Na sátira senequiana, o verso é usado por vinte vezes. Entre esses usos, como já sabemos, há citações e composições originais. Connors (1998), outra autora que considera a *Apocolocyntosis* um protótipo de sátira menipeia, entende que as citações de versos impulsionam a ação adiante; ou seja, se fossem omitidas, deixariam uma lacuna na narrativa. Por outro lado, para a estudiosa, os versos originais não acrescentam nada à narrativa necessariamente, ao contrário, criam irônicas descontinuidades.

Os versos originais não dependem da evocação de um modelo específico para gerar seus efeitos literários, portanto são mais longos que as citações, as quais precisam ser curtas a fim de lembrar os leitores de algum contexto memorável. Por exemplo, a estação do ano e a época da morte de Cláudio são descritas em hexâmetros grandiosos (II, 1), embora o narrador, logo após, na prosa, especifique igualmente a data e a época, de maneira quase bufônica (II, 2-3): uma descontinuidade que, como dissemos, não agrega nada à narrativa dos fatos, mas é essencial ao espírito da menipeia. Em seguida, vem o poema em hexâmetros que ora pretendemos analisar (IV, 1): outra descontinuidade curiosa, cuja razão de ser logo explicitaremos.

Sabemos que tal poema é proferido por Apolo, pela informação que o narrador nos dá imediatamente após o fim do poema: *Haec Apollo* (“Essas coisas [diz] Apolo”) (IV, 2). O poema começa narrando que Cloto corta o fio da vida de Cláudio: *Haec ait et turpi conuoluens stamina fuso / abruptit stolidae regalia tempora uitae* [“Isso diz e, envolvendo o estame ao torpe fuso, / rompeu os régios tempos duma tola vida.”]. Daí em diante, a narrativa poderia ter continuado normalmente com os fatos que se sucederiam à morte de Cláudio: sua subida aos céus e posterior descida aos inferos. No entanto, o poema se alonga ao descrever – sem nenhum propósito diegético – o ato de Láquesis tecer os fios da vida do sucessor de Cláudio, Nero.

Tal tessitura é descrita de forma imponente, pois se apresenta o nascimento do filho do Sol (ou Febo), já que Nero era considerado (por si mesmo e seus súditos) a encarnação de Apolo (IV, 1, 21-31). O leitor, espectador ou ouvinte que estivesse acompanhando a narrativa poderia se perguntar: por que raios o narrador está me contando como se deu a tessitura dos fios da vida de Apolo-Nero?

Rápido ele concluiria que, de fato, isso não terá qualquer propósito para a narrativa, mas faz parte do jogo da menipeia: enfiar poemas originais no meio da prosa, aparentemente sem propósito, para causar uma quebra *nonsense* e hilária, mas que abre espaço para sugerir outros sentidos e reflexões. Vindo da pena de Sêneca (preceptor de Nero) e considerando sua provável audiência (pessoas escorraçadas por Cláudio e reabilitadas por Nero), a mensagem era clara: permitamos um longo parêntese poético para louvar nosso salvador vindouro enquanto celebramos satiricamente a morte de nosso malfeitor.

Connors observa que não há só exaltação, mas também ironia nesse poema que descreve a longa e gloriosa linhagem de Nero. Em suas palavras, “a majestade da ocasião é rebaixada pelo fato de que a linhagem só é assim tão longa porque os Fados têm estado distraídos, ouvindo o canto de Apolo” (1998, p. 15)¹⁹. De fato, no poema, Apolo (ou Febo) distrai as Parcas com seu canto, impedindo-as de cortar precipitadamente o fio da vida de Nero e alongando a linhagem do suposto filho (IV, 1, 15-20).

Se pensamos nos malabarismos que Agripina e seus aliados fizeram para incluir Nero na linhagem de Cláudio e assim garantir que o filho estivesse no primeiro posto da linha de sucessão no trono, a piada fica ainda mais engraçada, e certamente o era para os contemporâneos de Sêneca. Essa ambivalência – por um lado, a exaltação de Nero em hexâmetros imponentes e, por outro, o deboche com o motivo risível da longitude de sua linhagem – e a própria inclusão sem razão diegética desse longo poema em meio ao fluxo da narrativa, combinadas, são uma marca típica da menipeia e seus efeitos de sentido.

Podemos acrescentar, ainda, uma outra camada de construção de sentidos nesse poema: o tema da morte. Sabemos que, seja por motivos subjetivos ou pela natureza estoica de sua obra, Sêneca reiteradamente tratava da morte. Mans (1984, p. 109), em um artigo chamado “O macabro nas tragédias de Sêneca”, afirma categoricamente: “A obsessão de Sêneca com a morte não é artificial, nem é uma intuição que se tem ao lê-lo, uma vez que há evidências conclusivas em suas obras em prosa de que a morte sempre esteve presente.”²⁰. Talvez o termo “obsessão” não seja muito apropriado se considerarmos que a *meditatio mortis* era um *tópos* obrigatório na filosofia helenística. De todo modo, seja por um motivo ou por outro, faz sentido que ele tenha reservado um poema na *Apocolocyntosis* para explorar essa temática.

Assim, a descontinuidade provocada pela inserção desse longo poema sobre vida e morte (podemos assim dizer), não abre espaço apenas para o riso provocado pela quebra prosimétrica, para o elogio conveniente do novo imperador e para o chiste com a sua linhagem, mas também cria oportunidade para versar sobre um tema muito caro ao seu próprio sistema filosófico: a morte. Isso também é próprio da menipeia: sendo um gênero eminentemente dialógico, a conversa, não só entre os personagens, mas entre prosa e verso, abre espaço para a digressão e a reflexão.

E se esse poema – sem qualquer função narrativa, mas repleto de funções outras dentro do jogo menipeu e do pensamento senequiano – tinha muitos valores, seu autor não deixaria de se esmerar na composição. Já mencionamos o uso dos hexâmetros e a pequena narrativa que ele engendra, com Apolo cantando para entreter as Parcas, alongando a tessitura da linhagem de Nero e retardando o

¹⁹ [...] *the majesty of the occasion is undercut by the fact that the thread is so long simply because the Fates have been distracted by listening to Apollo sing as they work.*

²⁰ *Seneca's obsession with death is not artificial nor is it a craving for sensation since there is conclusive evidence in his prose works that death was ever present in his thoughts.*

[IV, 1] Isso diz e, envolvendo o estame ao torpe fuso,
 rompeu os régios tempos duma tola vida.
 Mas Láquesis, a coma adornada e os cabelos,
 com piério louro a fronte, as mechas coroando,
 os cândidos estambres da lã nívea puxa, 5
 operando-os mãos faustas, que extraídos cor
 assumem nova. Admira às irmãs a fiadura:
 muda-se a vulgar lã em precioso metal,
 áureos procedem séculos do belo fio.
 E não lhes há medida: as lãs faustas extraem 10
 e alegram-se de encher as mãos – doce fiadura!
 Por vontade se apressa, e sem nenhum labor
 moles vão do torcido fuso procedendo.
 Vencem Titão em anos e vencem Nestor.
 Febo, co’o canto, vem ajudar e alegrar-se 15
 com o futuro: ou move o plectro ou a fiadura.
 Ficam atentas co’o canto, que engana a fadiga.
 Louvando muito a cítara e os carmes fraternos,
 filaram mais que sói as mãos, e ao fado humano
 louvada transcende obra. “Não corteis, ó Parcas”, 20
 Febo diz, “vença o tempo mortal da vida ele,
 a mim símil no aspecto, símil na beleza,
 e não menor no canto nem na voz. Aos lassos
 faustas eras dará e as leis não calará.
 Como dispersa Lúçifer fugidios astros, 25
 ou como Héspero surge ao retorno dos astros,
 como Aurora, solvidas as trevas, primeiro
 trouxe o dia rubicunda, e o Sol reluzente olha
 o orbe, e concita as rodas a sair das grades:
 está vindo assim César, assim Roma a Nero 30
 olhará. Brilha nítido, com fulgor suave,
 o rosto, e a coma bela ao pescoço difusa.

Sintagmas ou itens lexicais (e variações)	Versos em que ocorrem	Reiteraões
1. <i>stamina fuso (adjuso)</i>	1, 13, 32	3
2. <i>abruptit (rumpet)</i>	2, 24	2
3. <i>tempora uitae</i>	2, 21	2
4. <i>capillos (capillo)</i>	3, 32	2
5. <i>uellerer (uellerer)</i>	5, 10	2
6. <i>felici (felicia)</i>	6, 10, 23	3
7. <i>manu (manus)</i>	6, 11, 19	3
8. <i>ducta (ducunt, induxit)</i>	6, 10, 28	3
9. <i>pensa</i>	7, 11, 16	3
10. <i>formoso (formosa)</i>	9, 32	2
11. <i>descendunt</i>	9, 13	2
12. <i>saecula</i>	9, 24	2
13. <i>opus</i>	12, 20	2
14. <i>labore (laborem)</i>	12, 17	2

O trabalho de Sêneca na seleção lexical desse poema é rigoroso, e a evidente reiteração concatenada dos mesmos itens lexicais, num movimento circular, como fazem a linha e a agulha (ou o estame e o fuso), não parece ser acidental. Ao fazermos tal afirmação, não ignoramos que a repetição seja um recurso da poesia e, portanto, não necessariamente teria de ser interpretada como uma estratégia mimética do autor. No entanto, a interpretação segundo a qual se trata de uma mimetização do ato de tecer nos soa bastante cabível, principalmente se considerarmos que ela também era elemento presente na poética clássica. Além disso, a repetição dos itens destacados é notavelmente numerosa, mesmo se tomarmos apenas os termos relacionados ao tema da tessitura (como *stamina fuso*) e ignorarmos a repetição de palavras com conteúdo semântico pouco pertinentes a esse tema, como o advérbio *nunc*.

A mimetização da tessitura nesse poema se verifica exemplarmente no grupo de termos *stamina fuso* (v. 1), *tempora uitae* (v. 2), *capillos* (v. 3) e suas reiterações, respectivamente nos versos 13, 21 e 32. Deve-se notar que a sequência em que aparecem pela primeira vez nos três primeiros versos é a mesma em que aparecem nos versos 13, 21 e 32, formando um esquema ABCABC, de modo que é possível imaginar o movimento de uma agulha que “vai e volta” com a linha, dando os pontos da costura: vai do verso 1 para o 13, depois volta para o 2 e vai para o 21, e por fim volta para o 3 e vai para o 32, deixando, desta maneira, o poema “costurado”. O fato de que cada um desses termos é intercalado pelos outros e de que a repetição deles, por isso, não é “reta” (algo como AABBC), mas “circular”, favorece a imagem da sutura.

O exemplo desses três termos não é isolado; semelhante imagem ocorre com o grupo de termos *manu* (v. 6), *descendunt* (v. 9) e *opus* (v. 12) e suas reiterações, respectivamente nos versos 11 e 19; 13; e 20, com o que formam um esquema ABACBAC, que, embora não possua sequência padronizada como em ABCABC, continua favorecendo a hipótese da mimetização. Cabe notar também que aquele primeiro grupo de termos (*stamina fuso* etc.) se dá exclusivamente na última posição do verso e ocorre no início e fim do poema, enquanto este segundo grupo (*manu* etc.) ocorre consistentemente no meio do verso e aparece na parte intermediária do poema, o que remete a algo parecido com um bordado, que se apresenta de uma forma nas extremidades e tem variação no meio. Poderíamos destacar ainda outros grupos de termos que evocam o vaivém da agulha, como o de *uelleri* (v. 5), *pensa* (v. 7), *labore* (v. 12) e suas reiterações, respectivamente nos versos 10; 11 e 16; e 17, formando o esquema ABABCBC, termos que ocorrem sempre no fim do verso, ainda que não sempre na última posição.

O procedimento usado no poema, já o dissemos, está em plena coerência com seu argumento, já que trata da ação das Parcas em relação à morte de Cláudio e à vida de Nero. Entre os diversos efeitos de sentido que os procedimentos formais de repetição podem gerar, destacamos um que nos parece convincente. As primeiras ocorrências de *stamina fuso* (v. 1), *tempora uitae* (v. 2) e *capillos* (v. 3) se dão um verso após o outro, isto é, encontram-se próximas, ao passo que as reiterações desses termos estão notavelmente espaçadas entre si: *stamina fuso* (v. 13), *tempora uitae* (v. 21), *capillo* (v. 32). Em primeiro lugar, julgamos que esse grupo de termos tenha importância elevada na estrutura do poema, porque

a primeira sequência se dá nos três primeiros versos e em posição de destaque, e, justamente por causa desse destaque, cremos que a função poética dele seja igualmente relevante e até mesmo central. E em segundo lugar, considerando a mimetização da tessitura, entendemos que o espaçamento da última sequência desses termos, que acontece na parte do poema em que as Parcas preparam a vida de Nero, representa o alongamento dos fios da vida deste imperador, ou pelo menos está em coerência formal com isso. Em contrapartida, a curta distância entre os termos na primeira sequência, cuja maioria ocorre na parte do poema em que é descrito o fim da vida de Cláudio, equivale formalmente, segundo a nossa leitura, à estreiteza dos fios da vida deste imperador, que já vão se acabando. Note-se, além disso, que a segunda sequência desses termos não só possui espaçamento interno, mas também está distante da primeira sequência: há nove versos separando o fim da primeira sequência (verso 3) e o início da segunda (verso 13).

Colaboram, ainda, para essa exploração metalinguística outros termos aparentemente inter-relacionados, como *manus* (v. 6, 11, 19), *opus* (v. 12, 20), *descendunt saecula* (v. 9), *descendunt stamina* (v. 13), *capillos/capillo* (v. 13, 32). *Manus* e *opus* parecem fazer referência ao trabalho de tecer, enquanto os demais termos exploram a linha da costura de forma metafórica: ora é o fio da vida, ora é o fio do tempo, ora são os fios de cabelo, ora é a linhagem de Nero. O par *descendunt saecula* (v. 9) e *descendunt stamina* (v. 13) – que aparecem em *aurea formoso descendunt saecula filo* (“áureos procedem séculos do belo fio”) e *mollia contorto descendunt stamina fuso* (“moles vão do torcido fuso procedendo”) – parecem ser uma indicação da seguinte metáfora: os séculos (o fio da vida) se desenrolam assim como o fio da costura vai se desenrolando do fuso. Da mesma forma, os fios ora são estames, ora são fios de cabelo, ora são fios da vida.

6. Conclusão

Concluimos que o acréscimo de mais essa camada de construção de sentidos mostra que o uso do verso na menipeia, longe de ser gratuito, era complexo e multidimensional, pois, ao fazer uma quebra inesperada na narrativa, deslocava o leitor ou ouvinte para outros lugares: ora para o riso gerado pela frustração de uma expectativa, ora para nuances do contexto histórico (a chegada bem-vinda de Nero e a polêmica jocosa sobre sua linhagem), ora para um espaço de reflexão existencial (a digressão sobre vida e morte), ora para a dimensão mimética (a costura dos fios da vida que se faz com as palavras no poema). Essas e outras virtudes demonstradas por Sêneca na *Apocolocyntosis* fazem jus ao fato de Connors (1998) considerá-la uma menipeia prototípica, com finas construções poéticas repletas de sarcasmo, ironia e bom humor.

Referências bibliográficas

- ADAMS, G. W. *The Roman Emperor Gaius “Caligula” and His Hellenistic Aspirations*. Irvine: Universal Publishers, 2007.
- CARDOSO, Z. de A. Introdução. *In: SÊNECA. Tragédias*. A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. Trad. Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. VII-XIX.
- CONNORS, C. M. *Petronius the poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- EDEN, P. T. (Org.). *Seneca: Apocolocyntosis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- FREUDENBURG, K. Introduction: Roman satire. *In: FREUDENBURG, K. (Org.). The Cambridge companion to Roman satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 1-30.
- FREUDENBURG, K. Seneca’s Apocolocyntosis: censors in the afterworld. *In: BARTSCH, S.; SCHIESARO, A. (Org.). The Cambridge companion to Seneca*. Nova York: Cambridge University Press, 2015, p. 93-105.
- HELLER, J. L. The meaning of *κολοκύντη*. *Illinois Classical Studies*, Illinois, v. 10, n. 1, 1985, p. 67-117.
- KORZENIEWSKI, D. Senecas Kunst der dramatischen Komposition in seiner Apocolocyntosis. *Mnemosyne*, v. 35, 1982, p. 103-114.
- LEONI, G. D. Introdução. *In: SÊNECA. Medéia*. Obras de Sêneca. Trad. Giulio Davide Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- MANS, M. J. The macabre in Seneca’s tragedies. *Acta Classica*, v. 27, 1984, p. 101-119.
- O’GORMAN, E. Citation and authority in Seneca’s Apocolocyntosis. *In: FREUDENBURG, K. (Org.). The Cambridge companion to Roman satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 95-108.
- OXFORD Latin Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- ORAZIO. *Tutte le opere*. Ed. Marco Beck. Milão: Mondadori, 2007.
- REGO, E. de S. Sêneca e a Apocolocintose. *In: REGO, E. de S. O Calundu e a Panacéia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 37-42.
- RONCALI, R. Introduzione. *In: SENECA. L’apoteosi negata [Apokolokyntosis]*. Veneza: Marsilio, 1990, p. 16 e ss.
- SENECA. *La Clemenza – Apocolocyntosis – Epigrammi – Frammenti*. A cura di Luciano De Biasi, Anna Maria Ferrero, Ermanno Malaspina e Dionigi Vottero. Turim: UTET, 2009.
- TOVAR, R. C. *Teoría de la sátira*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986.

