

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ALDINÉIA CARDOSO ARANTES

**O ESTATUTO DO ANTI-HERÓI: ESTUDO DA ORIGEM E REPRESENTAÇÃO, EM  
ANÁLISE CRÍTICA DO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO E *DOM QUIXOTE*, DE  
CERVANTES**

MARINGÁ – PR

2008

ALDINÉIA CARDOSO ARANTES

**O ESTATUTO DO ANTI-HERÓI: ESTUDO DA ORIGEM E REPRESENTAÇÃO, EM  
ANÁLISE CRÍTICA DO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO E *DOM QUIXOTE*, DE  
CERVANTES**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Aécio Flávio de Carvalho

MARINGÁ

2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

A662e Arantes, Aldinéia Cardoso  
O estatuto do anti-herói : estudo da origem e representação, em análise crítica do "Satyricon", de Petrônio e "Dom Quixote" de Cervantes / Aldinéia Cardoso Arantes. -- Maringá : [s.n.], 2008. 107 f.

Orientador : Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.

1. Crítica literária. 2. Anti-herói. 3. Satyricon - Análise crítica. 4. Dom Quixote - Análise crítica. 5. Cervantes, Miguel de, 1547-1616. 6. Petrônio, Caio, séc. I. I. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

A Deus, digno de todo o louvor e toda a adoração;  
à minha mãe, Eizone, pelo exemplo de força;  
à minha sobrinha, Ana Beatriz, pela doçura.

## AGRADECIMENTOS

À família

Minha mãe, Eizone, por estar sempre presente, possibilitando, através de seu trabalho árduo, que eu prosseguisse com meus estudos – amor e admiração eternos;

Meu pai, Walter, que, mesmo distante, me incentiva sempre – amor e admiração eternos;

Meu namorado, Marcio, pela paciência e amor incondicionais;

Maisa, minha tia, pelo apoio nas horas mais difíceis;

Ana Beatriz, princesa linda da tia, sua presença tornou minha vida mais colorida, amor eterno.

Aos mestres e amigos

Prof. Aécio, por tantos anos de contínua orientação e inspiração pessoal, acadêmica e profissional;

Prof<sup>a</sup>. Clarice, pela amizade, pela dedicação e pelas sempre valiosas orientações;

Prof. Carlos Eduardo, pela disposição em participar da banca, pelas sábias considerações e sugestões, que muito enriqueceram meu trabalho;

Andréia, pela paciência e apoio;

Aos amigos e irmãos da igreja Comunidade Evangélica em Paiçandu, principalmente, ao pastor Carlos Lacerda, pelas orações constantes.

**Ainda que eu tenha o dom de profetizar e conheça  
todos os mistérios e toda a ciência;  
ainda que eu tenha tamanha fé,  
a ponto de transportar montes,  
se não tiver amor, nada serei.**

**1 Coríntios 13:2**

**Cristo, em quem estão escondidos todos  
os tesouros da sabedoria e da ciência.**

**Colossenses 2:3**

## RESUMO

Estudos comprovam que o conceito clássico de herói origina-se na Literatura Grega; o termo designa um indivíduo notabilizado por feitos extraordinários. No entanto, com o passar do tempo, essas figuras quase divinas já não correspondiam adequadamente à vontade coletiva. O herói clássico foi sendo substituído pelo “herói problemático”, personagem cuja existência e valores situam-no perante questões das quais não é capaz de expressar consciência clara e rigorosa. A construção desse novo enfoque da imagem do herói é uma idéia atribuída aos tempos modernos, e a sua representatividade evidencia-se, sobretudo, no gênero romance. Contudo, a obra *Satyricon*, escrita no século I d.C., por Petronio, já apresentava um herói-personagem distanciado dos heróis clássicos, pelo seu caráter individualista e, ao invés do nobre herói clássico, repleto de vícios e defeitos. Trata-se de Encólpio, personagem-herói de *Satyricon*, que, em princípio, encarna a figura identificada como “anti-herói” pela crítica moderna. Marcas similares foram também características da personagem de *Dom Quixote*, de Cervantes. Cronologicamente distante, o personagem Encólpio comprova, então, que a figura do anti-herói não foi uma criação que se justificou apenas no contexto literário moderno. O objetivo desta dissertação foi responder, através de uma leitura crítico-interpretativa das obras referidas, à questão da origem e das características prototípicas do anti-herói. De caráter bibliográfico, este estudo apoiou-se, teoricamente, nas concepções de herói segundo Köthe, Campbell e Feijó. Sobre o anti-herói, foram estudados os conceitos de Brombert, González, Lukács, entre outros, visando contribuir, no contexto acadêmico, às pesquisas existentes sobre o assunto.

PALAVRAS-CHAVE: Herói-personagem; Anti-herói; *Satyricon*; *Dom Quixote*.

## ABSTRACT

The classic concept of the hero, hailing from Greek literature, features an individual well-known for his extraordinary feats. Through the course of time, such 'divine' characters failed to adequate themselves to collective will and the classical hero was consequently downgraded towards a 'problematic hero'. The latter's existence and values lay among issues that he was incapable of expressing with a sharp and strict consciousness. The building of the new heroic focus is an idea born during modern times and it is mainly represented in the novel and in the novel genre. However, Petronius's first century AD *Satyricon* has already brought forth a hero-character with considerable distance from the classical heroes. He is characterized by individualistic traits, full of vices and defects in opposition to the classic noble hero. *Satyricon*'s hero Encolpius incorporates the character that modern criticism would identify as anti-hero. Similar traits were also pinpointed in the character of Cervantes's *Don Quixote*. Although chronologically distant, Encolpius proves that the anti-hero has not been created and only justified by the modern literary context. Current discussion tries to answer the issue of the anti-hero's origin and the prototype characteristics by means of a critical and interpretative reading. Current bibliographical analysis is theoretically foregrounded on the concepts of the hero by Köthe, Campbell and Feijó. Ideas on the anti-hero by Brombert, González, Lukács and others were analyzed to contribute, within an academic context, towards current research on the subject.

**Key words:** heroic character; anti-hero; *Satyricon*; *Don Quixote*.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1 – A GÊNESE DO HERÓI: O MITO</b> .....	04
1.1. O mundo dos deuses e dos homens.....	10
1.2. Os poemas homéricos: a representação de um mundo heróico.....	13
1.3. Uma voz para Tersites.....	18
<b>2 – O ANTI-HERÓI</b> .....	24
2.1. Modos heróicos e anti-heróicos.....	26
2.2. O Romance Picaresco.....	29
2.2.1. O contexto literário: as novelas de cavalaria.....	31
2.2.2. A paródia.....	34
2.2.3. A saga do anti-herói: o pícaro.....	38
<b>3 – SATYRICON: UMA CONTRIBUIÇÃO CLÁSSICA</b> .....	40
3.1. A questão da autoria.....	42
3.2. Petrônio e o seu tempo.....	44
3.3. Contexto literário e a originalidade do <i>Satyricon</i> .....	47
3.4. Conteúdo parodístico.....	52
3.4.1. A odisséia de Encólpio.....	54
I-Quadro Comparativo: <i>Odisséia</i> (elevado) e <i>Satyricon</i> (rebaixamento).....	59
3.4.2. <i>Satyricon</i> : uma subversão do gênero épico.....	60
3.4.3. Intervenção dos deuses.....	61
3.4.4. Do sublime ao vulgar.....	63
3.4.5. Encólpio: o anti-herói clássico.....	66
<b>4 – DOM QUIXOTE: A SAGA CONTINUA</b> .....	71
4.1. Cervantes e o seu tempo.....	71
4.2. Contexto literário: <i>Post tenebris, spero lucem</i> .....	75
4.3. O herói parodiado: do épico ao cavaleiro.....	76
4.3.1. <i>Dom Quixote</i> : uma subversão das novelas de cavalaria.....	85
4.3.2. As ações do Cavaleiro da Triste Figura.....	89
II-Quadro Comparativo: Herói Épico, Herói Cavaleiro e o Anti-herói Quixotesco.....	93
4.4. Dom Quixote: o anti-herói moderno.....	94
4.5. Do clássico ao moderno: o anti-herói de Petrônio e de Cervantes.....	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	103
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	105

## INTRODUÇÃO

Teorizar sobre o herói, do ponto de vista literário, pressupõe deslindá-lo em meio a questões referentes ao contexto sócio-cultural e literário. A Literatura Ocidental herdou o modelo de composição do caráter heróico da literatura grega; sua representação teve início em Homero, nas epopéias, *Ilíada* e *Odisséia*. Esse herói modelar era o retrato das classes dominantes; sua essência, aristocrática. Assim, uma das características legadas pelos heróis épicos é a natureza, essencialmente, nobre (em origem e riquezas), que o elevava a uma categoria de excelência. Em princípio, o herói, na literatura, é oriundo das elites, que refletem o contexto social do qual emergem.

Entende-se, desse modo, que mudanças decorrentes de fatores externos refletem no modo de representação heróica. Ao passar do tempo, observam-se, na literatura, modos heróicos que se distinguem e se afastam ideologicamente. Esse processo de transformação do herói é possível identificar na narrativa de todas as épocas. De fato, sua representação na literatura não mudou repentinamente, mas passou por um processo que refletiu a transformação do próprio homem na sociedade.

Os heróis tradicionais, aos poucos, passaram a não corresponder aos anseios do homem. Era inconcebível um herói com a essência épica, pronto e cabado, em uma sociedade em constantes transformações; tornando-se propícia a representação de um herói-personagem, que não se encaixava no estereotipado modelo clássico. O modelo heróico, paulatinamente, é substituído pelo anti-herói - personagem cuja existência e valores o situam perante questões emergentes das quais ele não é capaz de expressar consciência clara e rigorosa. Sua aparição representa o reverso, a subversão de valores que não eram então questionados.

O objetivo deste trabalho é analisar o personagem anti-herói na literatura, busca-se identificar a sua origem, assim como as características que validam a sua representação. Para compreender o anti-herói na literatura, foi realizada uma leitura analítico-interpretativa do romance *Satyricon*, de Petronio, e *Dom Quixote* de Cervantes. Através dessa análise, objetivou-se identificar, principalmente, a representação da figura do anti-herói em cada uma das obras supracitadas. Embora sejam narrativas significativamente distantes no tempo, foi possível identificar marcas do personagem do *Satyricon* em *Dom Quixote*.

A abordagem adotada tem base nos estudos sobre o herói de Joseph Campbell, Martin Cezar Feijó, Flávio Kothe, Pierre Vidal-Naquete, fundamentalmente. Vale ressaltar que é escasso o material bibliográfico que trata da origem do herói de modo mais profundo e

completo. Essa mesma dificuldade foi encontrada no material concernente às teorias sobre o anti-herói, também, não foi possível disponibilizar bibliografia que abordasse amplamente todos os seus aspectos constitutivos – origem, características essenciais. Nesse aspecto, foram de grande valia as obras de Victor Brombert e Mario M.Gonzáles.

Convém salientar que através dessa bibliografia, buscou-se, primeiramente, identificar a origem do herói na literatura, reconhecendo suas primeiras características de representação que se tornaram modelares e sobreviveram, em sua essência, ainda que em meio a transformações histórico-sociais. A partir dessa premissa, investigar, em que momento, o modelo tradicional do herói passa a ser subvertido e as razões que geram tal distorção. Após feita essas averiguações, seguiu-se a análise dos romances de Petronio e Cervantes, considerando que ambos os autores representam em suas obras um protagonista que se distancia da figura modelar do herói clássico.

A análise da representação do anti-herói nas obras *Satyricon* e *Dom Quixote* foi feita com base em princípios do estudo comparativo. Primeiramente, realizou-se a análise estrutural do *corpus* escolhido. Em seguida, foi feita a contextualização histórica, com vistas a compreender como o momento refletiu nas narrativas e, conseqüentemente, na composição da figura do anti-herói. É interessante lembrar que o objetivo proposto, nesta dissertação, não possui equivalentes no meio acadêmico-científico, segundo pesquisa realizada no banco de dissertações e teses da CAPES.

Assim, este trabalho compõe-se de sumário, resumo, introdução, seguida de quatro capítulos, considerações finais e referências bibliográficas; o primeiro capítulo trata revisão teórica sobre a origem do herói na literatura, baseando-se em Joseph Campbell, Martin Cezar Feijó, Flávio Kothe, Pierre Vidal-Naquete, fundamentalmente; identificando a origem do herói na literatura, para possibilitar o entendimento dos modos de representação que visam subvertê-lo. O segundo capítulo traz o referencial teórico relativo ao anti-herói, pela perspectiva de Victor Brombert e Mario M.Gonzáles, este último, respectivamente, vislumbra uma abordagem sobre o que esse autor considerou como a primeira manifestação do anti-herói: o pícaro. Em seguida, tem-se o terceiro capítulo, no qual se apresenta uma leitura analítica do *Satyricon*, ressaltando, sobretudo, o estudo do anti-herói já identificado nesse romance, bem como as características, ações e valores presentes na representação do protagonista Encólpio. Através dessa análise, pretende-se ressaltar os aspectos que fazem com que o protagonista petroniano tenha um dialogismo com os romances modernos, como *Dom Quixote*, na construção da personagem anti-heróica. No quarto capítulo, fez-se uma leitura crítico-analítica dos episódios que compõem a primeira parte do *Dom Quixote*, ressaltando,

principalmente, o protagonista do romance enquanto retrato do anti-herói moderno. Vale acrescentar que nessa análise fez-se uma breve leitura sobre o contexto histórico e, ainda, algumas informações de caráter biográfico, necessárias ao entendimento da análise proposta.

## CAPÍTULO 1

### A GÊNESE DO HERÓI: O MITO

*Todo começo é involuntário  
Deus é o agente.  
O heroe a si assiste, vário  
E inconsciente.*

Fernando Pessoa

A presença de indivíduos que se destacaram por suas características quase divinas e por seus feitos notáveis pode ser percebida em todas as culturas primitivas. Todos os povos, em qualquer tempo, buscam para si um “herói”: parece haver uma necessidade intrínseca no homem de refletir suas aspirações mais profundas em um ser que possa superá-las. Nesse contexto, o herói será marcado por um estigma que o projeta de maneira ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, ultrapassa a mesma condição, na medida em que representa virtudes e valores que o homem comum não pode exibir, mas almeja ter.

Palavra de origem grega *heros* (nobre, semideus), o termo *herói* foi legado à cultura ocidental, com todos os valores semânticos que o envolvem, do mitológico mundo grego. Assim afirma Feijó (1984, p. 12): “foram os gregos que deram o nome a eles, como também foram os mitos gregos os que mais sobreviveram, que não se transformaram em religião nem desapareceram. O nascimento do herói, portanto, se deu com o mito.” Herói era originalmente um termo da mitologia que definia o filho de um (a) deus (a) com um mortal. Ora, o mito é o alimento da literatura, o conceito clássico de herói, por isso, é o da literatura grega, na qual o termo designa um indivíduo notabilizado por seus feitos guerreiros. Ainda, segundo Brombert (2004, p.15):

o culto dos heróis havia surgido e se tornara uma espécie de fenômeno religioso. Heróis eram homenageados e reverenciados. Eram associados a uma era mítica em que se dizia que homens e deuses entraram em íntimo contato. Heróis eram seres excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica, representados no teatro trágico.

Foram os mitos gregos que, no Ocidente, se perpetuaram através da memória coletiva. É importante ressaltar que o significado da palavra mito assumiu conotações diferentes com o

passar do tempo. Hodiernamente, o indivíduo comum pensa no mito como “mentira”, algo inverossímil. No entanto, contrariamente à essa aceção, entende-se o mito como crenças de um povo, da coletividade, sendo, portanto, a verdade desse povo- não obstante, uma verdade não comprovada cientificamente. Segundo, Feijó (1984, p.13), “um mito sobrevive num povo não porque lhe explique a sua realidade, mas por refletir um aspecto real desse mesmo povo e até de todos nós: os mitos refletem sempre um medo da mudança.”

Nas sociedades primitivas, busca-se a verdade num tempo longínquo (idade mítica) perscrutando em ritos, cultos e lendas, sempre no intuito de resgatá-la. Portanto, o mito é a própria história existencial do homem, contendo a presença das origens místico-religiosas e éticas, que são transmitidas através da narrativa – nos primórdios essa narrativa se realizava por uma tradição oral, depois com o advento da escrita é que se passou a documentá-la. Ainda, engendra arquétipos ou paradigmas e revela cultos e rituais secretos, na busca de padrões de comportamento. Conhecer a estrutura do mito é desvendar a própria história do homem, suas implicações culturais, religiosas, psicológicas, suas vinculações com seres divinos ou divinizados, que constituíam modelos de sua existência. Feijó (1984, p. 14) ressalta que “isto tudo refletindo um “horror da história” de uma sociedade em transformação que se assusta com as mudanças. O mito seria, então, um consolo contra a história. E o herói, um consolo contra a fraqueza humana.”

Se a concepção de herói nasceu com base na mitologia grega, faz-se necessário um passeio pela sua magnífica trajetória. Para analisar a figura dos heróis, torna-se imprescindível perscrutar pelos labirintos mais recônditos e mergulhar no âmago da sua criação. O mito grego compreende um conjunto de lendas e entidades divinas ou fantásticas que são deuses, semideuses e heróis. Por sua vez, estão presentes na religião praticada na Grécia Antiga, criados e transmitidos por tradição oral, sua criação está relacionada, muitas vezes, à necessidade de explicar fenômenos naturais, cujo significado não era evidente. Nesse ponto, especulam-se algumas causas intrigantes relacionadas à esfera mitológica e sua origem:

- Busca da compreensão dos fatos naturais, cuja interpretação escapa ao espírito humano;
- O estado psicológico do homem primitivo em face do mundo;
- Ansiedade do ser humano de desvendar os mistérios da criação e do Criador;
- Adulteração de fatos históricos, tornados fabulosos pela imaginação popular;

- Enfim, exprimem as diversas noções sobre as forças da natureza e sobre as atitudes dos homens diante dessas forças.

Segundo Vernant (2000), no que concerne à mitologia grega, quase tudo o que se sabe procede das epopéias de Homero, nas épicas *Ilíada* e *Odisséia*, e do poeta Hesíodo<sup>1</sup>, na obra intitulada *Teogonia*<sup>2</sup>. Os deuses da antiga Grécia eram antropomórficos, isto é, eram representados sob a forma de homens, porém imunes ao tempo, imortais. Esse antropomorfismo foi levado ao extremo, uma vez que os deuses gregos ostentavam, em grau superior, todas as virtudes e todas as fraquezas humanas.

Segundo as crenças gregas, “no começo era o Caos”, onde as forças latentes teriam o poder de criar e de manter a vida. Para essa fonte geradora de vida e energia tudo é possível e foi a partir dela que nasceram os deuses e a matéria - os homens. Nesse contexto, estão engendradas as raízes do mito, como tentativa de elucidar um mistério que sempre instigou a natureza humana: o mistério da existência. Os deuses mitológicos se originam de algo anterior, o Caos. Do Caos, sem razão lógica, surgem o Céu (Urano) e a Terra (Gaia); desse encontro nascem as divindades primordiais.

Vernant (2000, p. 20) esclarece que a união de Urano e Gaia é responsável inicialmente pela origem dos Titãs e Titânias, forças violentas que povoam o mundo, destacando-se Têmis, a justiça, Tétis, a alma do mar, Oceano, Mnemósine, a memória e Cronos, o tempo. Os outros filhos de Urano e Gaia são os Ciclopes e os Hecatônquiros, criaturas indomáveis, obrigadas pelo pai a viver no interior da terra, sem ver a luz do dia. A prisão dos filhos assim como a fecundidade contínua imposta por Urano, é responsável pelo sofrimento de Gaia, que conspira contra ele. Cronos foi o único filho que aceitou ajudar a mãe a eliminar seu sofrimento. Armado de uma foice, luta contra o pai, domina-o e corta seus testículos, impedindo dessa maneira que continue a fecundar Gaia. O sêmen expelido fecunda

---

<sup>1</sup> Hesíodo é o mais antigo poeta grego que se tem notícia, viveu no século VIII ou início do século -VII (c. -700). Como os poemas homéricos, sua obra parece ser uma coletânea de mitos e tradições conservados oralmente — no caso, tradições da Beócia, região em que viveu. Hesíodo foi, no entanto, o primeiro a utilizar suas próprias experiências como tema de poesia e a cantar a vida simples do homem do campo, dois de seus poemas chegaram integralmente até nós, a *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*. (Schuler, 1985)

<sup>2</sup> Na *Teogonia*, Hesíodo conta a formação do mundo (*cosmogonia*) e a origem dos deuses (*teogonia*) e heróis; é um verdadeiro *catálogo* de deuses. Não há nenhuma intenção dramática ou enredo, e sim um plano expositivo. Hesíodo descreve a criação do mundo e a seguir relaciona, cronologicamente, cada uma das gerações divinas. O argumento gira em torno de três temas básicos: a criação do mundo, ou *cosmogonia*; genealogia das gerações divinas, ou *teogonia* propriamente dita; a ascensão de Zeus ao poder. Segundo a cronologia hesiódica, os deuses olímpicos seriam os da 3ª geração, e eram governados por Zeus, cuja história se desenvolve em boa parte do poema. Hesíodo, no entanto, vai além da simples enumeração e habilmente entremeia a árida sucessão de deuses e deusas com raros, curtos; mas elucidativos trechos dos antigos mitos. (Schuler, 1985)

a terra e o mar, de onde nasce Afrodite, a deusa do amor e da beleza. Destronado Urano, o poder agora pertence a Cronos, senhor do tempo, que devora tudo: seres, momentos, destinos. Devora também os próprios filhos. Unido a sua irmã Réia, gera muitos filhos, porém devora a todos, para que não lhe tomem o reino como ele mesmo fez com o pai. Apenas um escapa: ZEUS.

A maioria das lendas conta que Réia refugiou-se em uma caverna na Ilha de Creta, onde deu a luz a Zeus, ajudada por Gaia. Ao voltar para casa, enganou Cronos, entregando-lhe uma pedra enrolada em ataduras, que foi devorada pelo deus. Desta forma, Réia salva o filho que, mais tarde, acabaria com o reinado do pai, instalando-se no trono do mundo.

Vernant (2000, p. 32) relata que com um ardil, Zeus acercou-se do pai e o fez ingerir uma bebida preparada por Métis. Abalado por convulsões, Urano restituiu à vida todos os filhos que havia devorado. Assim Zeus libertou seus irmãos e uniu-se a eles na luta contra o pai; libertou os Cíclopes que passaram a forjar as armas: para Plutão um capacete mágico, para Netuno o tridente e para Zeus o raio. A guerra teria durado dez anos, ao final destronou o pai, venceu os Titãs e os Gigantes e consolidou-se como senhor absoluto do mundo, eliminando as forças tenebrosas e desordenadas, que foram confinadas no inferno. Insatisfeita com a prisão dos Titãs, seus filhos, Gaia incitou os Gigantes a uma luta contra Zeus. Iniciou-se a Gigantomaquia, Guerra de Gigantes, da qual Zeus saiu vitorioso e reforçou seu poder. Zeus subiu ao Olimpo de onde passaria a comandar os homens e os deuses olímpicos. Esse é o tempo da ordem e da razão no mundo divino.

O poeta Píndaro<sup>3</sup>, nas *Olímpicas*, afirma que "igual é o gênero dos homens ao dos deuses, pois todos tiramos a vida da mesma mãe; apenas, uma força completamente diferente distingue os deuses". Esta é uma das características mais marcantes das concepções mitológicas: a estreita relação entre os deuses e os homens. Como foi mencionado, o relacionamento dos deuses e dos homens sempre será intrínseco, suas características físicas e psicológicas serão as mesmas. Os homens realizam façanhas tão grandiosas quanto os deuses. No entanto, não podem ser considerados simples mortais, serão chamados de semideuses e esses serão chamados, heróis. A classe heróica, portanto, desde sua gênese, esteve ligada ao divino, à força, ao que havia de mais excelente no mundo arcaico: os deuses.

É importante destacar que foi Hesíodo, na *Teogonia*, em VII a.C, quem primeiro registrou o herói como uma categoria de ser divino que, ao lado dos deuses, demônios e

---

<sup>3</sup> Píndaro foi um poeta grego (518 a. C., Tebas – 438 a.C., Argos). Autor de "Epínicios" ou "Odes Triunfais". Chegaram-nos um total de 45 epínicios, divididos em quatro livros, conforme o nome dos jogos que celebravam: Olímpicas, Píticas, Neméias e Ístmicas. (Schuler, 1985)



mortos, deve merecer veneração por parte dos homens. Estes serão incumbidos de realizar ações intermediárias entre criadores e criaturas, não apenas dinamizando, mas também elevando as qualidades físicas ou espirituais dos humanos. Depois deles, heróis serão os que, na *pólis* ainda em constituição, contribuem para a solidificação do grupo. Em suas *Olímpicas*, Píndaro enumera três categorias de seres: deuses (imortais), homens (mortais) e heróis (heróis que podiam se tornar imortais ou deuses). O herói protegido dos deuses corresponde a necessidades emocionais, psíquicas e sociais da coletividade, tornando-se um arquétipo ou exemplo especular. Sua figura exponencial permitirá, ao menos idealmente, que a fragilidade humana seja superada na forma de conquistas alcançadas ou desejos satisfeitos, para a realização do povo de onde emerge.

O mito grego, segundo Vernant (2000, p. 43), compreende três grandes ciclos: 1) a dos deuses originários (“ciclo cosmogônico/teogônico”); 2) a dos deuses que venceram os deuses originários e passaram a habitar o monte Olimpo (“ciclo olimpiano”); 3) a dos semideuses, filhos de deuses com mortais que se destacaram pelas suas façanhas (“ciclo heróico”). Toda a mitologia grega envolve a vida de deuses e heróis, os deuses tinham características humanas, cheios de vícios e virtudes, e os heróis possuíam características divinas, com poderes especiais, porém eram destituídos de imortalidade.

Na mitologia grega, é possível perceber que há um momento em que os deuses são superados pelos heróis. Todas as ações importantes e mais significativas não mais serão realizadas pelos deuses. Por isso, Hesíodo, distinguindo (*Os Trabalhos e os Dias*, 156-173) cinco idades da vida humana, numa perspectiva decadentista, intitula a quarta, a seguir à do ouro, da prata e do bronze, como a dos heróis, antes da de ferro, ou da suprema degradação. Por um lado, representam a degradação dos deuses; por outro, os heróis simbolizam a ascensão dos homens. Por conseguinte, os seres divinos contribuem, em segundo plano, com auxílio providencial: ajudam a desvendar um enigma, despertam paixões convenientes; tudo isso para que o herói consiga realizar a ação principal. Toda a glória recai sobre ele, antes coadjuvantes, agora no centro das atenções. É o ciclo heróico que assinala esse novo tempo.

O herói, para assumir tamanha responsabilidade, não poderia ser um simples mortal, ter uma história de vida comum; é toda uma projeção mítica e lendária que circunda sua imagem. Por isso, sua origem está sempre relacionada à divindade, e, comumente, a sua existência está caracterizada a partir de uma infância misteriosa e oculta, em contraste com a sua vida adulta, constituída por provas libertadoras, como combates contra monstros, e com a obtenção da imortalidade (Campbell, 1997, p. 22). Hércules, filho de Zeus, pai dos deuses, e de Alcmena, simples mulher; protagoniza, como nenhum outro, este arquétipo do herói grego.

Destacam-se, ainda, outras façanhas realizadas por grandes e bravos heróis - a *Expedição dos Argonautas*, a Guerra de Tróia, a Luta de Teseu contra o Minotauro, a Fabricação da Asa por Dédalo, o Retorno de Ulisses.

Contudo, essa mudança de foco e essa ascensão não se configuraram casualmente. Há razões eloqüentes para que a continuidade do mito fosse, sobretudo, condicionada ao herói. Nos primórdios, a presença dos deuses era imprescindível, o ciclo cosmogônico, que narra a origem dos deuses e de todas as coisas, teve início demarcado pelo Caos. Somente forças superiores teriam o poder e a capacidade para estabelecer a ordem, essa aventura exigiria poderes extraordinários. Entende-se que nenhum mortal estaria apto para guerrear contra os Titãs, estabelecer as bases da civilização humana, proporcionar ordem no mundo dos deuses e dos homens. Destarte, era necessária e imperativa a presença dos deuses, com poderes supremos, que pudessem fundamentar esse mundo em processo de criação. Depois disso, as ações dos deuses não são mais indispensáveis, uma vez que já não existem eventos que exigiriam intervenções maravilhosas e impossíveis de serem realizadas pelos heróis.

O ciclo cosmogônico deve prosseguir agora, por conseguinte, não pela ação dos deuses, que se tornaram visíveis, mas pela ação dos heróis, de caráter mais ou menos humano, por meio dos quais é cumprido o destino do mundo. (CAMPBELL, 1997)

Uma nova era surge, e as necessidades humanas passam a ser outras. Os trabalhos a serem realizados condizem mais com o seu mundo interior e coletivo, que estão condicionados, obviamente, com a sociedade que os cerca. Campbell (1997, p. 17) ainda esclarece que:

[...] foi realizado o trabalho de titãs, o amplo estabelecimento das bases de nossa civilização humana. Mas, com o progresso do ciclo, veio um período no qual o trabalho a ser feito já não era proto-humano ou sobre-humano; tratava-se de um trabalho que cabia especificamente ao homem – controle das paixões, exploração das artes, elaboração das instituições econômicas e culturais do Estado.

Nesse ínterim, a figura do homem/herói sobressai à dos deuses; o poder e o controle das coisas ainda passam pelas mãos divinas, mas a humanidade já possui uma certa autonomia. Esses fatos abrem caminho para o que Campbell (1997, p. 15) designa de “herói

humano” e Feijó (1984, p. 22) de “herói histórico”<sup>4</sup>. Neste processo de autonomia, é imperioso conhecer a relação primeira entre homens e deuses; também é interessante apresentar um imortal que passou a ser um intermediário entre o divino e o humano, contribuindo para que estes alcançassem alguma independência – Prometeu, o ardiloso.

### 1.1. O mundo dos deuses e dos homens

É possível perceber, através do contexto mitológico já exposto, que a relação entre deuses e homens torna-se cada vez mais estreita. No entanto, só se tem notícia dos humanos quando Zeus já ocupa o trono do universo. A história da humanidade não começa exatamente na origem do mundo. No tempo do mundo divino, os deuses não viviam somente no Olimpo, mas dividiam com os humanos áreas da terra, especificamente, um lugar na Grécia, perto de Corinto, uma planície em Mecona.

Em princípio, esse mundo partilhado é totalmente harmônico, Vernant (2000, p. 56) salienta que deuses e homens:

Participam das mesmas refeições, sentam-se às mesmas mesas, festejam juntos, o que significa que, entre os homens e deuses reunidos, todo o dia é dia de festa, de felicidade. Comem, bebem, alegram-se, escutam as musas cantarem a glória de Zeus e as aventuras dos deuses (...) tudo corre às mil maravilhas.

Vernant (2000, p. 57) descreve a planície de Mecona como uma terra de riqueza e abundância. Nesse tempo, os homens não conheciam nenhum dos males que assolam a raça dos mortais, “dos que vivem um dia depois do outro sem saber como será o amanhã (...) e que não param de mudar, nascem, crescem, ficam fortes, enfraquecem, morrem.”

*Illo tempore*<sup>5</sup>, os mortais apresentavam-se sempre jovens. A sua aparição possui conotações dubitáveis: Gaia, Mãe-Terra, talvez os tenha posto no mundo, assim como o fez com os deuses; ou ainda, “mais simplesmente, sem que se tenha colocado o problema dessa origem, eles estivessem lá, misturados com os deuses, iguais aos deuses.” Vivia-se, desse

---

<sup>4</sup> Há um consenso entre Campbell e Feijó quando afirmam que com as transformações ocorridas na sociedade, passando a se diferenciar em classes sociais e com a cultura escrita e documentada, o herói ultrapassa a dimensão do mito. Nesse processo, o herói passa a ser identificado na própria história da humanidade, como figura real. Identificam em Alexandre da Macedônia, a partir do século IV a. C., o momento em que o herói humano/histórico ganha força.

<sup>5</sup> Expressão proveniente do Latim, traduz-se, literalmente, por “naquele tempo”.

modo, sem necessidade de trabalhar, sem doenças, sem fazer o menor esforço. A natureza colocara tudo à disposição, era o verdadeiro paraíso, a idade de ouro.

Nesse momento, as mulheres ainda não tinham sido criadas. Havia o feminino, havia deusas, mas não mulheres mortais. Como em outras representações míticas, concernente ao processo de criação, o primeiro a ser engendrado é o ser humano macho. Assim, como não conhecem nem a morte, nem o trabalho, também não conhecem a união com as mulheres. Vernant (2000, p. 58) expressa que:

Desde o momento em que o homem, para ter um filho, tem que se unir a uma mulher que lhe é ao mesmo tempo semelhante e diferente, o nascimento torna-se a sina da humanidade. O nascimento e a morte formam dois estágios de uma existência. Para que não haja morte, não deve haver nascimento.

No entanto, essa aparente harmonia será interrompida pelo grande acontecimento: os deuses fazem a partilha, chegou a hora da separação. Zeus, o pai dos deuses e dos homens, ficou encarregado de fazer a divisão dos poderes entre os deuses. Isso foi realizado depois de um acordo consensual entre todos os habitantes do Olimpo. A questão agora é como dividir o espaço entre deuses e homens. Apesar da vida em comum, os deuses são seres superiores, a partilha não pode ser feita como se fossem partícipes. Nesse momento, Zeus apela para Prometeu<sup>6</sup> e o incumbe de realizar tal processo. Prometeu apresenta-se nesse cenário como cúmplice dos homens, sua posição se aparenta com a dos mortais, pois revela certa ambiguidade: “têm um aspecto de divindade – no início, dividiam sua vida com os deuses – e ao mesmo tempo um aspecto de animalidade.” Notoriamente, aspectos contraditórios são revelados em ambos.

Essa defesa da humanidade enraiveceu Zeus, e sua ira chegou ao ápice quando, no processo de divisão do espaço entre os deuses e os homens, Prometeu enganou os deuses para favorecer aos humanos. Prometeu abateu um boi e o dividiu em duas partes, enroladas em couro. A porção maior continha apenas gordura e ossos; a menor tinha a carne. Prometeu

---

<sup>6</sup> Prometeu (em grego, "*premeditação*") é um titã, filho do titã Jápeto e de Ásia (filha de Oceanus). Roubou o fogo divino de Zeus para dá-lo aos homens, que assim puderam evoluir e distinguirem-se dos outros animais. Também é dada a Prometeu a criação dos homens. Como castigo Zeus ordenou a Hefesto acorrentá-lo ao cume do monte Cáucaso, onde todos os dias uma águia (ou abutre) ia dilacerar o seu fígado que, por ser Prometeu imortal, regenerava-se. A duração desse castigo era para ser de 30.000 anos. Eventualmente Prometeu foi libertado do seu sofrimento por Hércules. (Guimarães, 1972, p. 264)

designou a porção menor aos deuses, mas Zeus se queixou. Prometeu sorriu e disse: "Zeus, mais glorioso dos deuses, escolha o que quiser". É claro que Zeus escolheu a porção maior. Quando viu que tinha sido enganado, tirou o fogo da humanidade. "Deixe que comam carne crua", gritou. Mas Prometeu o enganou. Entrou no Olimpo, o lar dos deuses, roubou o fogo da carruagem do sol, e o levou para a terra, dentro de um talo de erva-doce. Então ele ensinou a humanidade como usar o fogo para cozinhar e manter o calor. Quando Zeus olhou para a terra e viu o brilho das fogueiras, caiu numa fúria terrível. Zeus vingou-se de maneira terrível de Prometeu e da humanidade por terem roubado o dom do fogo.

Vernant (2000, p. 68) narra que Zeus, em sua cólera, ordenou ao ferreiro coxo, Hefesto, que fizesse uma mulher de argila com a beleza de uma deusa imortal, mas que trouxesse azar para a humanidade. Todos os deuses lhe deram presentes, e a chamaram de Pandora, que quer dizer "cheia de dons". Zeus mandou Pandora de presente, não para o esperto Prometeu, mas para seu irmão idiota, Epimeteu, cujo nome significa "reflexão tardia". Prometeu tinha avisado seu irmão que não aceitasse nenhum presente de Zeus. Mas Epimeteu ficou tão encantado com a beleza de Pandora que a tomou como esposa. Epimeteu tinha ajudado seu irmão a distribuir muitos dons para a humanidade, e em sua casa tinha um vaso selado que continha os males da doença, velhice e vícios. Prometeu e Epimeteu tinham poupado a humanidade disso. Pandora não conseguia parar de imaginar o que havia naquele vaso, e um dia sua curiosidade foi demais. Ela abriu o selo. Do vaso saíram as maldições da humanidade, que enchem nossas vidas com sofrimento e infortúnio. Quando Pandora, em pânico, recolocou a tampa do vaso, uma coisa ainda ficou presa no fundo: Esperança, que a chamou. Pandora ouviu o choro triste e débil e soltou a Esperança no mundo para confortar a humanidade.

Enquanto isso, Zeus planejava uma vingança ainda mais cruel para Prometeu. Zeus o condenou a ser amarrado em um rochedo nas montanhas, para sofrer com o sol escaldante e o frio gelado. E mais ainda, a cada dia uma águia com grandes asas ia bicar o seu fígado. Seu fígado crescia à noite, de forma que o tormento nunca acabava. Mas Prometeu não desistia. Apesar de devastado de agonia, zombou de Zeus, dizendo: "Sou o único deus que sabe o segredo que vai lançá-lo no esquecimento, como a seu pai antes de você. Terá de me soltar se quiser salvar-se." Pois Prometeu sabia que se Zeus fizesse amor com a ninfa marinha Tétis, como pretendia, ela teria um filho mais forte que o pai, e o reino de Zeus terminaria. Para descobrir esse segredo, Zeus finalmente permitiu que seu próprio filho, Hércules, libertasse Prometeu. Como retribuição pela liberdade, Prometeu avisou a Zeus sobre Tétis, e ela acabou casando-se com um mortal, o Rei Peleu. O filho deles foi Aquiles, o herói da Guerra de Tróia.

O mito de Prometeu, Pandora e Epimeteu conta a origem das coisas humanas em contraste com as coisas divinas. Em relação a figura paradoxal de Prometeu, Vernant (2000, p. 77) entende que:

Assim como seu fígado, o personagem de Prometeu também está dividido entre o tempo linear dos homens e o ser eterno dos deuses. Sua função de mediador nessa história aparece muito claramente. Aliás, ele é posto entre o céu e a terra, a meia altura de um penhasco, entre dois extremos. Representa a fronteira entre a época muito distante em que, num cosmo organizado, ainda não havia tempo, em que os deuses e os homens estavam misturados, em que a imortalidade reinava, e a época dos mortais, agora separados dos deuses, sujeitos à morte e ao tempo que passa. [...] tem assim um papel de mediação entre o mundo divino e o mundo humano.

Prometeu pode ser considerado como um herói da humanidade; certos mitos até relatam que ele criou os homens a partir da argila e água. Prometeu deu aos seres humanos o dom precioso do pensamento e ensinou ao povo muitas artes e habilidades, tal como estudar as estrelas em sua órbitas, e como usá-las para navegar pelos mares.

## **1.2. Os poemas homéricos: a representação de um mundo heróico**

Com o tempo, é na literatura que o mito encontra profícua expressão, “o interesse pelo mito é um interesse poético, são os poetas que dão forma artística às crenças, aos mitos, aos anseios e desejos coletivos”, afirma Feijó. E ainda ressalta que esses poetas são os próprios criadores de mitos, “dando expressão ao inconsciente coletivo.” É na criação literária, fruto da imaginação e conhecimento, que se encontra, agora, o herói em toda a sua plenitude e grandeza; figura única, exemplar, cujo fado vai situá-lo no posto avançado da experiência humana. Nesse contexto, o herói se transforma numa importante categoria estética. Sobre isso, Feijó (1984, p. 52) observa que “originado do mito, ele passa por um processo de transformação, pela interferência do poeta, que a partir dele busca a compreensão da essência humana, tendo e transmitindo o prazer dessa descoberta.”

O herói então não possui mais uma relação apenas com o elemento mitológico, agora ele será cantado também pela poesia. Dentro desse contexto, a sua figura assumirá um importante papel no âmbito literário, surgindo grandes heróis em surpreendentes aventuras. É o nascimento do herói na literatura, configurando-se então a sua primeira forma: o herói

épico. Essa é sua primeira aparição e suas características e peculiaridades serão herdadas e canonizadas pela literatura através dos tempos. Por isso, é tão imperativo que se compreenda como o herói foi retratado em primeira instância. Essas características primordiais assumem conotações influenciadas pelo contexto histórico e social grego arcaico. Assim, é mister adentrarmos no grandioso mundo de Homero, que foi o primeiro poeta, no contexto da literatura ocidental, a retratar o herói e suas aventuras.

Os dois poemas épicos da Grécia antiga, a *Ilíada* e a *Odisséia*, compostos no século VIII a.C., foram atribuídos pela tradição clássica a Homero. Essas obras consagraram-no como o educador da Grécia, no dizer de Platão. Esse ponto relativo à autoria das epopéias sempre suscitou dúvidas intrigantes – é a tão evocada questão homérica. Segundo D’Onófrío (1990, p. 176):

A lenda envolve totalmente a figura deste poeta, pois suas notícias biográficas são fantasiosas, nenhum dado sendo historicamente provado. Basta dizer que oito cidades do mundo helenístico disputam a honra de terem sido a pátria de origem do imortal poeta.

A questão homérica pode formular-se assim: quem é o autor da *Ilíada* e da *Odisséia*? As respostas têm sido muito variadas, reduzindo-se todas elas a três teses principais: a unitarista (é um só o autor principal dos poemas homéricos), a dualista (cada um dos dois poemas tem o seu autor) e a pluralista (são vários os autores de cada um dos poemas). Problema que tem preocupado os especialistas, desde os gregos até os nossos dias, conhecendo uma fase de maior polêmica a partir da publicação, em 1795, dos *Prolegomena ad Homerum* de F. A. Wolf.

No século XX, K. Lachman afirma que Homero é apenas um nome coletivo, já que nos poemas não se verifica unidade nem de plano, nem de autor. Ao contrário, G. Hermann, teórico citado por Schuler (1985, p. 32) defende uma unidade intencional ou ampliação progressiva dos poemas: um núcleo primordial foi concebido e composto por um poeta e desenvolvido, posteriormente, por outros.

Atualmente, predomina a tese da unidade temática e estrutural da *Ilíada* e da *Odisséia*, apesar de certas inconsistências de várias ordens. Esta unidade teria sido guardada pela tradição oral de *aedos* ou cantores, que celebram em versos a gesta heróica. Tudo leva a crer, pois, que à sua composição definitiva (entre 850 e 650 a. C.) tenha presidido um ou, mais provavelmente, dois grandes poetas.

Dadas as diferenças do meio e da estrutura social, a diferença de tema e as diferenças vocabulares e estilísticas da *Ilíada* e da *Odisséia*, parece legítimo concluir-se que os dois poemas foram compostos por diferentes poetas em tempos e lugares distintos.

A *Ilíada* e a *Odisséia* relatam as lendas heróicas referindo-se às guerras que os gregos (denominados aqueus por Homero) fizeram contra Tróia (ou Ílion), cidade do noroeste da Ásia Menor. A sua causa foi o rapto de Helena, esposa de Menelau, rei de Esparta, por Páris, filho de Príamo, rei dos troianos. Sob o comando do irmão de Menelau, Agamenon, rei de Micenas, os gregos cercaram Tróia para obrigar Páris a entregar Helena.

A *Ilíada* relata um curto episódio do cerco. O próprio conflito, ainda que amplamente descrito, é o pano de fundo do drama das paixões humanas que se enfrentam. É a história de Aquiles, o mais valoroso dos chefes gregos, que, tendo sido ofendido por Agamenon, se recusa a continuar a luta até o dia em que, tornando-se iminente o perigo, cede às instâncias do seu amigo Pátroclo e deixa-o participar no combate. Pátroclo é morto por Heitor, o herói troiano. Levado pela dor e pela cólera, Aquiles esquece o seu ressentimento contra Agamenon, precipita-se no combate e mata Heitor, cujo cadáver entregará posteriormente a Príamo, pai de Heitor, num gesto de generosidade.

A *Odisséia* conta as aventuras de Ulisses, rei de Ítaca, a quem, em virtude de numerosos perigos que encontra na estrada, foram precisos dez anos após a guerra de Tróia para voltar à sua ilha. Logo que iniciou o regresso, teve de enfrentar outros perigos. Por um processo engenhoso, o poeta deixa o herói contar todas as peripécias e dá-nos a conhecer todos os acontecimentos importantes que se deram desde o fim da *Ilíada*: o artifício do cavalo de Tróia, regresso do herói ao lar e a matança dos pretendentes à mão de sua mulher Penélope.

Feitas as devidas ressalvas, sabe-se que muito além da questão da autoria da *Ilíada* e da *Odisséia* está o valor literário das epopéias homéricas, que é indiscutível. Fato inegável é que deram origem à literatura ocidental (Vidal-Naquete, 2002, p.10) e seus heróis tornaram-se modelos que a tradição literária foi fixando aos poucos. A *Ilíada*, não obstante ser a representação mítico-artística da luta dos gregos no desejo coletivo de consolidar seus domínios, ressalta os valores individuais, criando assim personagens com características tão peculiares que se tornaram protótipos legados à galeria de heróis de todo o cânone ocidental. Tem-se, por conseguinte, a primeira manifestação do herói na literatura. Entender que a sua figura é fruto da própria civilização grega, com seus costumes e ideologias, é adentrar no glorioso e, às vezes, enigmático mundo do herói clássico.



Na *Ilíada*, reconhece-se a expressão artística da idade guerreira dos povos gregos, caracterizada pelas grandes emigrações. D’Onófrío (1990, p. 27) ressalta que “neste estágio de civilização, a educação estava centrada na *areté*, conceito que o nosso termo “virtude” traduz apenas parcialmente: era o ideal cavalheiresco de vida, unido a uma conduta cortês e ao heroísmo guerreiro.” Essa virtude estava ligada, de modo intrínseco, à nobreza e ao valor bélico. Esse dever e o prazer que suscitavam as lutas se manifestavam nas várias formas de atividades esportivas, para serem praticadas mesmo em tempos de paz. Ao conceito de virtude também se relacionava o sentimento de “honra”, pois a ética grega, acima de qualquer outra coisa, exigia o respeito ao ser humano, quer em vida, quer após a sua morte. Por isso, a significativa importância atribuída aos funerais dos heróis e à comemoração do aniversário de sua morte. Ressaltava-se a honra através do reconhecimento público do indivíduo.

A *Odisseia* reflete um estágio mais evoluído da civilização grega, a sociedade experimentava um período de paz, os povos, portanto, fixavam-se nas várias *pólis*. Observa-se, notoriamente, a descrição dos costumes das cortes que evidenciam o ideal aristocrático de vida. A *areté* (a virtude), nesse estágio, é medida pelo valor e pela inteligência. Otto Maria Carpeaux (1966, p. 58-59) exalta a importância desses poemas com as seguintes observações:

O *pathos* heróico da *Ilíada* e a ética aristocrática da *Odisseia* são imagens ideais de vida, que exercem influência duradoura sobre a realidade grega [...]. O instrumento da intenção pedagógica é a criação de exemplos ideais, tirados do mito [...]. A presença dos deuses homéricos, que são, por definição, ideais humanos, revela não só a condição humana, mas também a capacidade dos homens de superá-la [...]. Os gregos de todos os tempos encontraram em Homero respostas quanto à conduta da vida; o conteúdo e até a arte perderam a importância principal, considerando-se a força superior da tradição ética.

Através dos contextos discursivos apresentados pelos poemas homéricos, encontram-se elementos que caracterizam a vida e conduta primeira do herói – que se perpetuará na representação literária. Será justamente esse *modus vivendi* do herói que será questionado, posteriormente, uma vez que, em princípio, foi representado na literatura sob a égide da sociedade grega arcaica. A sociedade sofre mutações através dos tempos, no momento em que o herói não corresponder aos anseios mutáveis da sociedade, ele será rejeitado, em um processo que reflete a história da transformação do próprio homem como ser social. Mas esse será o tema para capítulo posterior, no momento, faz-se necessário entender o processo de composição do espírito épico.

No seu livro *O Herói*, Kothe (1987, p.12) esclarece que “os heróis clássicos são heróis da classe alta”. Na *Ilíada*, todos os heróis celebrados pertencem à nobreza e por isso têm direitos e privilégios. São representantes dessa sociedade aristocrática, que corresponde aos princípios vigentes do primeiro milênio a.C. Segundo Vidal-Naquet (2002, p. 93):

Uma profunda clivagem horizontal, estratificava o mundo dos poemas homéricos. Acima, os áristoi, literalmente “os melhores”, uma nobreza hereditária que possuía a maior parte das riquezas e todo o poder, tanto na paz quanto na guerra. Abaixo estavam todos os outros, a multidão que nenhum termo técnico definia coletivamente. O fosso que separava os dois estatutos raramente era ultrapassado, a não ser como consequência de acidentes devidos à guerra e às rapinas.

Na verdade, esses heróis representam bem a sociedade grega arcaica, pois são os "melhores" (*aristoi*), superiores aos outros, mas, em princípio, simples mortais, mesmo se filhos de deuses ou deusas. Não se distinguem dos outros mortais, não são invulneráveis. Representam, contudo, a excelência humana, grandes, belos, fortes, são os nobres reis e poderosos guerreiros. Por mais que passem por grandes dificuldades e provações, e ainda que sua grandeza seja maculada por uma série de vilanias, tudo contribuirá antes para sua elevação do que para depreciação. Segundo Kothe (1987, p.16), “nenhum herói é épico por aquilo que faz; ele só se torna épico pelo modo de ser apresentado aquilo que faz”. Qualquer ato do herói que pareça obscuro será relevado e colocado em segundo plano; afinal ele é um ser supremo, digno de muitas honras, filho de deuses; todas as suas ações são dignas e louváveis. Sobre essa premissa, Brombert (2004, p. 22) afirma que:

Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho. [...] o herói é uma figura única, exemplar, cujo fado vai situá-lo no posto avançado da experiência humana, e praticamente fora do tempo.

Além da ênfase às ações, a plasticidade também era muito importante na composição do herói. A descrição das personagens é sempre muito detalhada, são todos apresentados como muito belos, fortes, de estatura imponente, quase irresistível, aparentemente perfeitos. Concebidos como seres quase divinos, sua genealogia está sempre ligada à de algum deus, legitimando dessa forma o seu poderio e os seus direitos. Vidal-Naquet (2002, p. 96) comenta

que “no que concerne à classe dominante, no alto da escala, sem dúvida alguma, estão aqueles a que Homero chama de “reis nascidos de Zeus”. Todos têm uma genealogia e, com muita frequência, ela remonta a um deus.”

Pode-se perceber que a própria concepção do herói, desde sua gênese, está ligada a classes sociais mais privilegiadas, aos que, de acordo com o momento histórico-social, eram considerados os melhores. Por isso, quando se entra em contato com os heróis homéricos, tem-se o nítido reconhecimento de uma sociedade em que o poder se concentra nas mãos de um grupo específico que dominava. Segundo Brombert (2004, p. 15), “a palavra “herói” parece ter tido em Homero o sentido geral de “nobre”; em princípio, essa figura defenderá todos os direitos e ideologias dessa classe nobre. Pode-se inferir, então, que a primeira representação do herói, identifica-o com a nobreza. Devido a isso, não se encontram, nas epopéias homéricas, heróis que tenham origem humilde ou que representem o povo, a camada social menos favorecida. Isso se explica uma vez que a sociedade em que Homero viveu apresentava uma classe de indivíduos organizados e armados que dominava a maioria, desorganizada e desarmada, consolidando o poder, as terras e as riquezas em suas mãos.

Segundo Feijó (1984, p. 50), essa classe se autodenominou *aristoi* (melhores) e o regime político por eles criado foi a *aristocracia* (governo dos melhores). Os aristocratas eram o público fiel das narrativas épicas, identificavam-se com os heróis épicos como se estes fossem seus próprios antepassados. Assim, não há de ser estranhável esses heróis homéricos serem representantes da aristocracia, como modelos a serem seguidos em sua *areté* (virtude). É necessário ressaltar que mesmo refletindo o modo de viver de apenas uma classe – aristocracia – as epopéias homéricas contêm um aspecto universal que ultrapassa essa mesma realidade: “um desejo humano de superar seus limites, expresso na figura dos heróis.” (Feijó, 1984, p. 52)

Contudo, há um episódio, na *Iliada*, em que Homero permite que um homem do povo se expresse. No entanto, note-se, a seguir, quais as possíveis intenções que envolviam tal aparição.

### 1.3. Uma voz para Tersites

A narrativa épica apresenta os grandes feitos heróicos de belas e imponentes figuras como: Aquiles, Heitor, Ulisses entre outros cujas façanhas se fixaram na memória literária até os nossos dias. A *Iliada*, considerada o protótipo na criação de tipos variados de personagens,

todos representando um aspecto ou uma aspiração da vida humana. Aquiles é o herói juvenil que se deixa dominar pela violência das paixões e, ao mesmo tempo, pela delicadeza de sentimentos. Já em Heitor, reconhecemos o protótipo do herói mais humano e sensato. Entre tantos podemos, ainda, lembrar de Agamenon, o prepotente e autoritário; Helena, a mulher fatal: seduzida e sedutora. Homero, com sua engenhosidade, também legou à tradição literária um personagem, chamado Tersites, com características *sui generis* que o distanciam radicalmente do modelo do herói clássico.

Para tornar mais claro e talvez mais coerente esse olhar de Homero sobre a figura de Tersites, é mister observar o contexto que os envolviam e influenciavam. Agamenon era quem presidia, assessorado por um conselho de anciãos composto de aristocratas guerreiros e proprietários de terras. Abaixo desse conselho vinha uma assembléia geral de guerreiros. Segundo Stone (1996, p38), a *Ilíada* não apresenta uma monarquia absoluta, e sim um governo composto de três poderes, um executivo, um senado e uma assembléia de “comuns”. Ainda segundo esse estudioso da sociedade grega arcaica, a autoridade da assembléia homérica era vaga e mal-definida. Mesmo o conselho de anciãos tinha de falar com jeito ao lidar com Agamenon. Mas o “pastor do povo” não podia ignorar os desejos de seu rebanho e, simplesmente, dar ordens com a certeza de que elas seriam cumpridas. As palavras traduzidas como “rei” em Homero –do grego *basileus*, e às vezes *anax* – na época estavam longe de possuir as conotações que a palavra “rei” adquiriu no contexto do estado nacional moderno. Aparentemente, todos os grandes proprietários de terra recebiam o tratamento de *basileus*, “rei”.

Na *Ilíada*, o desempenho de Agamenon é encarado, muitas vezes, de forma irônica e duvidável. Quando a narrativa começa vê-se o “pastor do povo” agindo questionavelmente: ignorando a vontade da assembléia de guerreiros e insultando um sacerdote de Apolo, deus da medicina e da peste. Nesse episódio, o sacerdote vem para salvar sua filha que foi aprisionada pelos gregos, chegando a oferecer-se para rezar pelo sucesso dos aqueus contra Tróia se eles lhe devolvessem a filha.

Na primeira assembléia: os guerreiros se reuniram para ouvir a súplica do pai, e gritaram em consentimento à sua proposta. Só Agamenon manifestou-se contra, uma vez que tinha ficado com a jovem cativa para si. É tamanho seu encantamento pela prisioneira que diz para toda a assembléia que a prefere à sua esposa Clitemnestra. Ele não apenas rejeita o resgate oferecido como também humilha e ameaça o ancião. O deus Apolo, indignado com a desfeita para com seu sacerdote, faz com que a peste se espalhe pelo acampamento. É um momento fatídico para toda a hoste, muitos soldados acabaram morrendo.

A segunda assembléia é convocada por Aquiles sem o conhecimento de Agamenon, o que denota as limitações do poder deste. Após uma forte discussão, a assembléia força o grande general a devolver a cativa ao seu pai, e a realizar sacrifícios para aplacar a ira de Apolo. Está, aparentemente, tudo resolvido. A prisioneira é libertada; a peste termina; mas o rei é humilhado. Stone (1996, p. 38) afirma que “a hoste salvou-se a si mesma desobedecendo ao pastor.” No entanto, para vingar-se, Agamenon apossa-se da escrava favorita de Aquiles, provocando uma nova catástrofe – a deserção do mais valoroso guerreiro grego. Irritado, o herói abandona a luta e recorre a sua mãe, a ninfa do mar Tétis, e lhe pede que convença Zeus a vingar Aquiles intervindo na guerra em favor de Tróia e contra Agamenon e os gregos. Zeus atende seu pedido, enviando um sonho enganador a Agamenon, que lhe prometia uma vitória rápida e o leva a uma série de ataques frontais a Tróia, constituindo em sucessivas derrotas para o exército grego.

Para tornar mais claro o que já foi exposto, faz necessário conhecer a história de Tersites, ele terá exígua, porém significativa participação no universo homérico. No capítulo II da *Iliada*, encontram-se os gregos correndo em direção aos navios, na ânsia de abandonar a guerra e voltar para sua pátria. Como já foi supracitado, Zeus, a pedido da mãe de Aquiles, enviara um sonho falso a Agamenon que o levou a tentar um desastroso ataque frontal aos muros de Tróia, para punir o rei por ter humilhado Aquiles, apossando-se de sua escrava. Agamenon então decide elaborar um plano astucioso para testar o moral do seu exército. Primeiro, orienta o seu conselho dizendo que dará ordens de levantar o sítio a Tróia e aprontar os navios para a viagem de volta. Sua esperança é que os soldados protestem contra a ordem de levantar o cerco antes de poderem tomar e saquear Ílion, a cidade fortificada. Porém, se os soldados corressem entusiasmados para os navios, os conselheiros deveriam avisá-los a não levar a sério a ordem do rei, e sim voltar para receber novas instruções numa outra assembléia.

A terceira assembléia torna-se uma grande confusão. O resultado da falsa ordem de suspender o cerco é justamente o que Agamenon temia. Mal ele termina de falar e tem início uma corrida desenfrenada em direção aos navios. Não apenas os soldados rasos, como também os oficiais “notáveis” participam da correria. Todos demonstram estar fartos daquela guerra prolongada e infrutífera. Ulisses lidera os conselheiros na tarefa de por fim à fuga e trazer o exército de volta para a assembléia. No entanto, ao fazê-lo trata os oficiais de um modo e os soldados de outro. Homero narra que sempre que via um “um rei, um notável”, aproximava-se e o detinha com palavras de lisonja. Mas quando encontrava “um homem do povo”, tratava-o a socos e insultos. “Batia-lhe com o cetro”, diz Homero, “e o repreendia a

vociferar.” Ulisses mandava-os sentar-se e ouvir os superiores, enfatizando que não eram guerreiros, e sim covardes, inúteis, “quer na batalha, quer no conselho”. Nesse episódio, é notória a posição aristocrática e não-popular do ponto de vista de Homero. Quando Ulisses consegue, finalmente, fazer com que todos se sentem para a assembléia, Tersites é o único que se recusa a calar-se e obstinadamente apresenta uma reclamação e uma reivindicação ao rei do exército grego:

Filho de Atreu, por que te queixas? O que te falta? Tuas tendas estão repletas de bronze e há nelas muitas mulheres escolhidas, que nós, os aqueus, te damos sempre que tomamos uma cidade. Ainda queres ouro que alguns dos troianos domadores de cavalos trarão de Ílion como resgate para seu filho, que eu ou outro dos aqueus aprisionamos e trouxemos cativo, ou estarás procurando alguma jovem mulher, que possas conhecer no amor e conservar separada para ti? Não é justo que aquele que reina traga para o infortúnio os filhos dos aqueus. (*Ilíada*, II, 16)

Mas isso não é tudo, ele então se dirige aos seus companheiros chamando-os de “covardes, desgraçados idiotas, mulheres de Acaia e não homens”. Ele os incita a voltar para seus navios e retornar à pátria “e deixemo-lo digerir suas presas aqui em Tróia, a fim de que possa saber se constituímos ou não sua defesa”. Em seu livro *O Herói*, Kothe (1987, p. 18) menciona que a fala de Tersites parece de um líder sindical dos soldados rasos. O que foi dito por ele tem muito sentido; parece bastante de acordo com o pensamento e o estado de espírito da maioria dos soldados. Não obstante, Homero o apresenta como uma figura profundamente desprezível aos olhos de todo o exército. Logo após o seu inflamado discurso, ele é ridicularizado por Ulisses que lhe dá uma surra na frente de toda a assembléia de guerreiros e o faz calar.

É interessante atentarmos para a descrição de Tersites feita por Homero antes de lhe dar voz. Diz Homero que ele “tinha as pernas tortas e era coxo de um pé, os ombros encurvados e dobrados sobre o peito, a cabeça comprida e coberta por cabelos grisalhos e ralos”. E ainda afirma que ele foi o homem mais feio que fora para Tróia. Homero caracteriza marcadamente o personagem, enfatizando o seu aspecto repugnante, quase grotesco. Percebe-se que, fisicamente, ele não se parece em nada com os belos heróis épicos, a perfeição plástica para os gregos era primordial. No entanto, suas atitudes demonstram grande bravura e sensatez.

Os gregos também veneravam a eloquência, e Homero faz questão de dizer que a fala de Tersites era tão desagradável quanto a sua aparência física. Segundo a narrativa, ele falava sem parar e tinha a cabeça cheia de “palavras desordenadas, com as quais insultava os reis”. Por isso, ele não é apresentado como sendo um personagem digno da grande epopéia homérica, porque tudo que ele significou na sua breve aparição era contrário a toda ideologia aristocrática *illo tempore*. De acordo com Kothe (1987:16), o herói “só deixa de ser “herói” por ele não se enquadrar no esquema de valores subjacentes ao ponto de vista narrativo”.

Depois desse episódio, não se ouve mais falar de Tersites e da primeira tentativa de um homem do povo em conquistar seu direito a liberdade de expressão. Isso é memorável no poema homérico, a única ocasião em que um soldado raso se manifesta em uma assembléia, exprimindo a posição dos soldados. Para Stone (1996, p. 57), “é o surgimento do homem comum na história escrita, a primeira vez em que um homem do povo usa a liberdade de expressão contra um rei”. Muito embora, sua manifestação tenha sido reprimida pela força: “Ulisses responde a sua fala não com uma argumentação, e sim com uma surra.” Quando Ulisses, o herói aristocrático, repreende-o, não parece ter se incomodado tanto com os insultos feitos a Agamenon, mas pelo fato de ter sido um homem do povo quem falou.

Tersites, tagarela insensato, embora sejas orador fluente, convém dominar-te e não queiras sozinho lutar contra reis. Creio que não existe homem pior que tu, entre todos que vieram a Ílion com os filhos de Atreu. Não deves, portanto, falar com os nomes dos reis nos lábios, nem deves censurá-los, nem esforçares para teu regresso... Se outra vez encontrar-te fazendo-te de tolo, como neste momento, eu te expulsarei da assembléia, espancando-te vergonhosamente. (*Ilíada*, II, 17)

Na verdade, o que Tersites diz a respeito de Agamenon no segundo livro da *Ilíada* é uma mera paráfrase do que diz Aquiles no primeiro livro. Nesse episódio, em que os dois brigam por causa de suas escravas favoritas, Aquiles chama Agamenon de “o mais cúvido dos homens”, “coberto de vergonha”, um beberrão “embriagado de vinho”, um covarde que tem “os olhos (ferozes) de um cão, mas o coração (temeroso) de um veado”. E ainda reforça que o rei “nunca teve coragem de armar-se para lutar com os seus, nem de partir para uma emboscada com os chefes”. Aquiles, assim como Tersites, queixa-se de que Agamenon fica com o que há de melhor nos saques, enquanto os outros é que lutam.

O principal herói da *Ilíada* acrescenta algo que Tersites não ousa dizer – que ele próprio nada tem contra os troianos: “Eles jamais roubaram meu gado nem meus cavalos” e ainda ameaça ir embora; é fato que passa a maior parte da *Ilíada* sem lutar, até o livro dezoito.

Contudo, Homero não critica em momento algum essa postura apresentada pelo filho de Tétis. A incoerência de Homero em relação aos dois rebeldes (Aquiles e Tersites) revela um acentuado preconceito de classes. Para Stone (1996, p. 54), “ele idealiza o aristocrata e caricatura o homem do povo.”

Nesse contexto, Tersites acaba tornando-se um herói esquecido por não se encaixar no padrão das grandes figuras homéricas. Sobre isso, convém reproduzir o comentário oportuno de Köthe (1987, p.16):

Neste sentido, Homero não é um “clássico”, um autor “acima de qualquer suspeita” e pairando por sobre as classes e suas ideologias, mas é um “intelectual orgânico”, um serviçal da aristocracia grega. Não se trata de querer exigir de uma obra de 2800 anos atrás uma postura só adotada por obras de um século para cá: trata-se de entender que a estrutura profunda dessas obras e o seu gesto semântico básico implicam um direcionamento político. Trata-se simplesmente de entender que as obras clássicas também são construídas a partir de determinadas perspectivas sociais, bem como entender que mudanças no modo de produção e no regime político criam novas sensibilidades e iluminam com novas luzes as obras do passado, obrigando-nos a repensá-las.

Tersites lutou para mudar sua condição de vida e o fez conscientemente, dentro da realidade da guerra, nos limites da sua condição “inferior”, desafiando uma assembléia de heróis, quando sabia que não era reconhecido seu direito de reivindicar ou se mostrar contrário às ordens dos grandes heróis. Mesmo assim, ele lutou para fazer valer a justiça, e não só em proveito próprio, mas de todo o grupo de soldados que, como ele, fazia parte da soldadesca anônima. Apesar do desfecho aparentemente desfavorável, a nobreza de suas convicções o elevam ao patamar de verdadeiros heróis. Ainda que Tersites seja um personagem cuja construção foi avessa aos padrões dos heróis clássicos, sua aparição pode ser entendida sob outro prisma: através de uma análise que questiona a própria construção da figura heróica, uma vez que traz consigo determinadas perspectivas sociais que são dignas de argüição. É fato que este trabalho não poderia deixar de mencionar e dar voz a esse estranho no mundo de Homero, sua presença é instigante porque apresenta características *sui generis* que o distanciam radicalmente do modelo do herói clássico e o aproximam do anti-herói tão celebrado pela modernidade.



## CAPÍTULO 2

### O ANTI-HERÓI

*Nem monstros nem heróis!*

FLAUBERT

O herói clássico foi canonizado pela literatura: todas as suas características foram imitadas, celebradas e repetidas com exaustão. Não obstante, com o passar do tempo, essas figuras quase divinas, oriundas da nobreza, sem angústias e com os olhos sempre na coletividade, já não eram representativas. Em novas épocas, passou-se a lançar um olhar diferente para aqueles personagens que não se encaixavam no estereotipado modelo clássico.

De fato, a figura do herói e sua representação na literatura não mudaram repentinamente, mas passaram por um processo que refletiu a história da transformação do próprio homem na sociedade. Na Idade Média, por exemplo, o herói já começa a configurar-se sob um enfoque diferente do clássico. Isso pode ser observado nas novelas de cavalaria, que são descendentes diretas das chamadas canções de gesta. Trata-se de longas narrativas em prosa, geralmente enaltecendo os feitos e as virtudes de uma personagem principal, um guerreiro que se destaque entre os seus, quer por habilidade com as armas, quer por força física. Em sua essência, são muito semelhantes aos heróis dos antigos poemas épicos da Antiguidade Clássica, entretanto, diferenciando-se pelo seu caráter individualista em contraponto ao coletivo das epopéias gregas e romanas. Enquanto os clássicos encaravam o herói como um ícone da comunidade em que estava inserido, como um representante de todos os ideais e crenças dessa coletividade, os autores dessas canções de gesta já permitiam aos seus heróis alguma fraqueza, ou, pelo menos, alguma diferença na sociedade que o cercava, numa antecipação do que seria o futuro arquétipo do herói romântico, uma personagem que busca valores autênticos e em uma sociedade corrompida.

A figura do herói, sob o prisma clássico, vai sendo aos poucos desconstruída, o herói passa a ser inserido no seu próprio tempo. Apesar de ser possível identificar, em períodos remotos, mudanças nos aspectos constitutivos do herói; estas não são efetivamente significativas, pois o herói ainda é amado e louvado pela sociedade embora acalente desejos individualistas. Assim, sua representatividade literária ainda reflete aspectos elitizantes do seu tempo, assim como o herói épico representava a aristocracia dominante.

Portanto, em princípio, é na modernidade que se encontra uma expressiva subversão de valores heróicos tradicionais, segundo Köthe (1987, p. 61), “as obras modernas, para

poderem ser artisticamente superiores, têm como que uma proibição de heróis positivos e de felicidade.” Nesse ínterim, o percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Lukács (2000), em seu livro *A teoria do romance*, identifica o herói moderno como problemático, portador, dentre outras características, de afirmação da subjetividade, heterogeneidade do mundo, solidão e angústias, isto é, um indivíduo que possui uma identidade fragmentada e vive em permanente confronto com o mundo. O herói da epopéia é substituído pelo “herói problemático”, personagem cuja existência e valores o situam perante questões emergentes das quais ele não é capaz de expressar consciência clara e rigorosa. Assim, pode-se perceber que a inclusão desse herói “problemático” na literatura vem aproximá-lo do real, o que permitiu a sua associação com o cotidiano e, finalmente, seu afastamento da perfeição das figuras míticas. Ele vem, dessa forma, ser fiel à dimensão do humano, mas isso não significa que seja um personagem totalmente imperfeito, para Brombert (2004, p. 19), “esses personagens não são totalmente “fracassos”, nem estão desprovidos de coragem; simplesmente chamam a atenção por suas características ajudarem a subverter, esvaziar e contestar a imagem de ideal.”

Essa postura paradoxal, às vezes, provocativa contribuiu para que esses personagens fossem chamados de “anti-herói”. Quanto ao significado da palavra anti-herói (do grego, anti, oposição, contra; *heros*, chefe, nobre, semideus), convém fazer algumas ressalvas. O sentido do termo, em si mesmo, poderia dar a falsa impressão de que se refere à personagem que, numa ficção, funciona paralelamente ao herói como sua contrapartida, o que seria equivalente a chamá-lo de antagonista. No entanto, quando o anti-herói se instala claramente como eixo estrutural de um texto ficcional, seu sentido anti-heróico não lhe advém de ser a contrapartida de nenhuma outra personagem desse texto. Ele é, na verdade, anti-heróico à luz dos heróis clássicos modelares vigentes. O seu aparecimento resultou da progressiva desmitificação do herói, ou seja, da sua crescente humanização: o homem substituiu os seres de eleição, semidivinos, que antes povoavam as tragédias e as epopéias. Por isso sua postura é altamente antitética, Gilda de Mello e Souza (1979, apud González, 1994, p. 98) assim o define: “um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio.”

Brombert (2004, p. 13) afirma que apesar de se encontrarem, na literatura de outras épocas, personagens que também assumiam uma postura que subvertia o caráter modelar do herói clássico, esse termo só vai ser posto em circulação por Dostoiévski na parte final de *Memórias do Subsolo*, em 1864. Essa obra discute, precisamente, a idéia do herói na vida e

também na arte. Nesta obra, a subversão deliberada do modelo literário está relacionada com a voz vinda do subsolo para contestar opiniões aceitas. Essa nova imagem do herói (anti-herói) configurou-se e avultou na literatura do século XX.

É necessário entender o universo anti-heróico, o *modus vivendi* desse indivíduo, em que momento ele renega as características de construção do herói. Será o anti-herói um vilão? Esse termo anti-herói já traz em si conotações pejorativas, mas será que sua representação contestadora é realmente negativa? Atentar para tais questões é de suma importância para se compreender de maneira crítica e coerente os aspectos constitutivos da figura anti-heróica.

## 2.1. Modos heróicos e anti-heróicos

Para compreender os modos anti-heróicos é necessário questionar e reavaliar as tênues linhas que separam o heróico do não-heróico. A questão para Brombert (2004, p. 14) configura-se deste modo: como entender a presença de protagonistas fracos, incompetentes, humilhados, inseguros, ineptos e quase sempre “atacados de envergonhada e paralisante ironia”, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. É exatamente essa estrutura paradoxal, enfatizada por Dostoiévski, que fascina e torna instigante o tema do anti-herói.

Esses personagens se contrapõem aos modelos tradicionais de figuras heróicas, essa contraposição lança dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis. Sob essa perspectiva, encontra-se o que Brombert (2004, p. 15) classificou como “a principal significação de tais antimodelos, de suas forças secretas e vitórias ocultas”: o anti-herói é antes de tudo, implícita ou explicitamente, um questionador. Brombert (2004, p. 18) enfatiza esse caráter subversivo do anti-herói, afirmando que o herói negativo, muito mais que o tradicional, contesta pressuposições aceitas socialmente, por isso, na maioria das vezes, a sociedade o rejeita. O anti-herói carrega características de um perturbador e de um agitador, seu modo subversivo o coloca à margem, contrariamente ao modelo do herói tradicional que é louvado e aclamado por todos, já que defende interesses de um grupo específico que domina e no qual também está inserido. Nesse contexto, é imperativo lembrar os grandes heróis da Ilíada, que defendiam a aristocracia do seu tempo, sem questioná-la nem se impor contra ela. Ainda, serviam como repressores daqueles que não tinham poder algum, é oportuno resgatar o episódio de Tersites que foi terrivelmente humilhado por Ulisses quando tentava defender os interesses dos soldados cujas condições eram inferiores a dos grandes guerreiros aristocráticos vindos de toda a Grécia. Köthe (1987, p. 16) afirma que “o anti-herói só deixa de ser “herói”

por ele não se enquadrar no esquema de valores subjacentes ao ponto de vista narrativo”. Em qualquer época, a contestação de conceitos heróicos comporta implicações éticas e políticas.

Desse modo, é praticamente impossível contemplar o tradicional modelo heróico sem que suscitem indagações sobre seus aspectos constitutivos, principalmente, quando se tenta, a partir desse modelo, entender o anti-heroísmo. O heroísmo possui faces de orgulho, de honra, de ação – ainda que suas atitudes sejam questionáveis até monstruosas, estas se sobressaem, uma vez que foi o herói quem praticou. Segundo Köthe (1987, p. 16), “nenhum herói é épico por aquilo que faz; ele só se torna épico pelo modo de ser apresentado aquilo que faz.” Assim, os heróis estavam fadados a ser exemplares mesmo quando ligados a forças tenebrosas e incontrolláveis. Esse crescente questionamento é um dos fatores que contribuiu para a aparição de um “herói” que indagasse as características do herói clássico e trouxessem-no para o “subsolo”, do épico para o cotidiano; do semidivino para o indivíduo.

Sob uma visão mais específica da análise do anti-herói, Köthe (1987, p. 23) identifica dois tipos: um deles é o oposto ao herói clássico, por apresentar um caráter frágil, conformista. É um personagem dominado pelo meio, pelas circunstâncias e situações vividas, o que o torna incapaz de superar conflitos sociais ou psicológicos. Nesta acepção, é um personagem despido de virtudes, de objetivos nobres, de caráter ou de determinação, quando dele se esperariam tais qualidades. Outra figura do anti-herói corresponde a um indivíduo em ruptura com os padrões morais ou éticos-sociais predominantes de uma época. O sujeito não se adequa aos padrões vigentes na sociedade, vistos por ele como injustos ou hipócritas e, por isso, repousa à margem desta. Por conseguinte, pode-se constatar que são esses os processos fundamentais empregados pelos ficcionistas para marcar o papel do anti-herói: a sondagem irônica e parodística da sociedade que o cerca, como se realizou no romance de Petronio e, posteriormente, em Cervantes.

Outro aspecto que chama a atenção é o modo como são apresentados fisicamente. São amplamente conhecidas as descrições comoventes e carinhosas feitas aos heróis clássicos: belos, fortes, inteligentes, sagazes, bondosos e assim sucessivamente. Desse mesmo modo, a descrição do anti-herói é feita minuciosamente. No entanto, suas características físicas e psicológicas, geralmente, são enfatizadas, com o objetivo de ridicularizar sua figura e, conseqüentemente, suas ações. Eles são apresentados como sendo feios, cheios de defeitos físicos, perturbados, estranhos, enfim, totalmente alheios aos padrões estético-comportamentais de sua época. Embora suas atitudes e intenções, muitas vezes, pareçam tão nobres e sublimes quanto ao do típico herói exaltado por Homero, elas são sempre narradas sob o prisma da negatividade.

Pode-se inferir, com base no que já foi exposto, que o anti-herói não é a imagem pura e simples do fracasso, nem está desprovido de possibilidades heróicas. De fato, ele pode representar outros tipos de coragem, quem sabe mais de acordo com as necessidades apresentadas por um contexto moderno. Nesse ponto, pode-se remeter ao herói de Cervantes, *Dom Quixote*, cuja figura torna-se cativante quando se reconhece a humanidade presente nela e pela maneira como ajuda “a esvaziar, subverter e contestar uma imagem “ideal” (Brombert, 2004, p. 19). O anti-herói apresenta, portanto, uma fidelidade à dimensão rigorosamente humana. Assim, também porta consigo o cotidiano do indivíduo, no qual se travam as verdadeiras guerras, valorizam-se, desse modo, os conflitos individuais e não mais a coletividade.

No contexto da literatura ocidental, é crescente a valorização do anti-herói, justamente porque este é fiel à realidade que o cerca. Esse retrato não mais divinizado é marcado por uma desconfiança das verdadeiras intenções que moviam o herói tradicional e de valores e modelos não mais tidos como relevantes. Para Brombert (2004), é crescente a desconfiança do culto do herói e a denúncia por este alimentar ilusões, desonestidade e inércia moral que advém da confiança depositada em modelos ideais e inimitáveis. Com base nessas indagações, Brombert (2004, p. 20) apresenta uma hipótese:

Esta crítica à vicariedade subentende o diagnóstico de um vazio moral [...] Um vazio desse tipo clama por ser preenchido. A lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível atua como um lembrete constante e também como um incentivo. A noção mesma do “anti-herói” depende de tal lembrança. Herbert Lindenberget (1964, p. 47) afirmou-o quando observou que o anti-herói só é possível numa tradição “que já representou heróis reais”. A razão é que tal lembrança atua como bem mais do que um contraste; sugere um anseio, talvez até uma busca. Numa época de ceticismo e fé definhante, época marcada pela consciência difusa de perda e desordem, a intencional subversão da tradição heróica pode indicar uma iniciativa de recuperar ou reinventar significação... algumas das obras mais características escritas em oposição a modelos heróicos tradicionais podem perfeitamente refletir um impulso moral e espiritual, assim como uma tentativa de ajustar-se responsavelmente a novos contextos.

O anti-herói vem revestido, portanto, de algumas das tensões inquietantes do espírito humano: conflitos entre valores individuais e coletivos, descontinuidades temáticas e históricas, resistência ao conformismo, questionamentos radicais da autoridade, intentos de novas atribuições de autoridade e também a subversão delas. Destarte, a presença desse herói contraditório não é gratuita, seja qual for o seu aspecto representativo, ele sempre surge para

questionar, satirizar, denunciar, criticar algum aspecto da sociedade – sua aparição faz brotar das mentes mais simples um pensamento crítico que instiga e induz à reflexão.

Contestam a pertinência de postulados transmitidos de uma geração para a outra, induzem o leitor a reexaminar categorias morais e ocupam-se, muitas vezes de maneira desconcertante, da sobrevivência de valores. Força que assume a forma de fraqueza, deficiência traduzida em força, dignidade e vitórias ocultas conseguidas por meio do que pode parecer perda de dignidade, a coragem do fracasso vivido como a afirmação de honestidade fundamental. (Brombert, 2004, 20,21)

Percebe-se que a figura do anti-herói, aparentemente, é mais significativa e profícua que a do herói tradicional, conquanto apresente corajosa lucidez e fidelidade ao aspecto estritamente humano. Por isso, principalmente na modernidade, há uma certa hostilidade ao heróico, uma vez que o conceito de herói traria lições de falsa liberdade e perigosos modelos na história. Insistindo em que o heroísmo não é, afinal, um valor supremo, desconfiando de atitudes heróicas e retórica heróica.

Pode-se verificar, então, que o anti-herói surgiu para contestar padrões pre-estabelecidos e postos como verdade absoluta pelo herói. Nisto reside a notoriedade do não-heróico, a crítica que pode ser suscitada em qualquer tempo, em qualquer contexto histórico-social. Entende-se, portanto, que o advento dessa figura contestadora não está apenas nas obras consideradas modernas; sob essa perspectiva o objeto de estudo desta pesquisa são obras que de forma inovadora já apresentavam personagens avessos ao modelo heróico: *Satyricon* de Petrônio e *Dom Quixote* de Cervantes. Porém, ainda falta preencher uma lacuna no que diz respeito a uma das primeiras formas de representação do modo anti-heróico. Essa postura perturbadora é claramente indetectada no protagonista das novelas picarescas; é o germe do anti-herói na figura do Pícaro.

## **2.2. O Romance Picaresco**

O romance picaresco, que surgiu na Espanha e infestou toda a Europa, abrange um conjunto de textos narrativos publicados, na maioria dos casos, entre 1552 e 1646. É um

gênero que reúne obras que refletem uma visão irônica e pessimista do homem e uma perspectiva cética em relação à sociedade espanhola de sua época.

Segundo González (1994), pode-se distinguir três fases do romance picaresco clássico espanhol. A primeira, no início da segunda metade do século XVI, está determinada pela publicação de *Lazarillo de Tormes* (1552-53?) e da sua continuação anônima (1555).

A segunda etapa abrangeria a publicação da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1599), a redação inicial (1603-1604) de *El Buscón*, de Francisco de Quevedo (que circularia em manuscritos até ser publicado em 1626), a redação de *El Guitón Onofre* (1604) e o aparecimento da segunda parte, apócrifa, de *Guzmán de Alfarache*, de Juan Martí (Mateo Luján de Sayavedra), que impulsiona Mateo Alemán a publicar a sua segunda parte (1604). No ano seguinte, 1605, a etapa se fecha com a publicação da *La pícaro Justina*, de Francisco de Úbeda.

A terceira etapa, incluindo doze obras, em geral de menor qualidade literária, se estenderia entre 1612 (ano da publicação de *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo) até 1646, quando aparece a excelente *Vida de Estebanillo González*, contada por ele próprio.

Pode-se, mencionar o menos valioso *Periquillo el de las Gallineras*, de Francisco Santos, de 1688l. No século seguinte (entre 1742 e 1758), ainda apareceria a autobiografia *Vida de Diego Torres Villarroel*, que, evidentemente, pertence a outro contexto.

Todas estas obras, segundo González (1994), constituem o reflexo da tensão provocada pelo confronto entre o indivíduo e uma sociedade extremamente opressora. Portanto, para tornar mais clara a origem da picaresca, é mister considerar o contexto histórico-político-social, em virtude de uma das maiores novidades apresentadas pelo gênero: a forte vinculação da ficção com a história.

O estudo das circunstâncias que rodeavam os autores deste gênero conduz, naturalmente, a uma reflexão sobre a sociedade barroca espanhola. González (1994, p. 21) apresenta uma sociedade, na qual predominam as injustiças sociais. Apenas uma minoria - uma nobreza de sangue corrupta e um clero igualmente decadente - teria acesso ao poder e bens materiais. Sob essas circunstâncias, o povo, ignorante, supersticioso e fruto de abusos, vivia na miséria. O romance picaresco surge, pois, como uma sátira mordaz que atinge todo o sistema político, econômico, social e moral. Constituíram uma rica fonte de material romanesco situações ímpares, tais como, a expulsão dos mouros de Castela e de Leão e a questão dos cristão-novos, considerados estrangeiros no seu próprio país. Os ataques contra os vícios que infestavam a corte espanhola têm também como alvo “a honra”, externa e social,

ditada pelo poder do dinheiro. Ironicamente, o pícaro é o protótipo do homem sem honra, enfim, o entretenimento perfeito para os meandros das classes privilegiadas.

A técnica realista presente nesta literatura deve-se, em parte, a um fenômeno que surge com a Contra Reforma em Espanha, ou seja, a apologia de uma literatura verdadeira que retratasse a realidade, expondo a fragilidade da natureza humana e a necessidade de uma determinada responsabilidade moral. No entanto, com o intuito de se aproximar da vida cotidiana, esta literatura adota um “estilo vulgar” e uma forma cômica, excluindo o tratamento demasiado sério dos problemas que assolavam a sociedade espanhola na época. A picaresca, literatura com um cunho realista e satírico, surge como uma alternativa à pastoral e aos romances de cavalaria, ficções inverossímeis.

A aparição da contestadora imagem do pícaro, em princípio, reverte a imagem do herói das novelas de cavalaria - tem-se uma inversão do modelo heróico, que passa a ser anti-heróico. González (1994, p. 56) assinala que o pícaro:

Saindo de estratos baixos, revela um aspecto pungente: o da luta pela vida. Solto no mundo, tem de resolver por si mesmo os problemas, o que o leva a tornar-se freqüentemente ladrão. Estando sempre exposto ao pior, escapa das situações difíceis por seu engenho e astúcia.

Configura-se, assim, na novela picaresca, um traço permanente no *Satyricon* e no *Dom Quixote*: a subversão do herói idealizado.

### **2.2.1. O contexto literário: as novelas de cavalaria**

A motivação para compor as novelas de cavalaria consistia em transportar os leitores para um mundo de fantasia que pudesse camuflar a verdadeira situação da sociedade. Por isso, contra ela se levantará o romance de Cervantes, portando através da crítica ao romance cavaleiresco, uma intenção de apresentar a realidade do seu tempo. Desse modo, é importante tratar-se mais detidamente do contexto histórico, para identificar a crítica social, principalmente, na obra de Cervantes.

O momento da contenda entre cristãos e muçulmanos, entre 711 e 1492, possui estreita relação não só com as origens da literatura castelhana, mas também com o surgimento do romance picaresco, já no século XVI.



Em princípio, essa contenda favorecerá o aparecimento de uma produção literária voltada para configuração de um “herói”. González (1994, p. 55) esclarece que:

Esse enfrentamento levará, inicialmente, à produção de uma literatura que chamaremos de “literatura da construção do herói”, já que ele é o espaço para a formação dos heróis nacionais que rapidamente passam a se definir miticamente ao serem verbalizadas suas façanhas.

Depois, são esses relatos épicos que iriam fixar-se, de maneira fragmentária, na memória do povo em forma de “romances”, cronologicamente, isso acontecerá concomitante ao período histórico da “Cruzada” (XI a XIII) e com as posteriores lutas internas dos cristãos. Pode-se inferir que a história peninsular e, particularmente, a história de Castela são abundantes em episódios nos quais o espaço para o heróico está claramente determinado e que, assim, são propícios à consagração verbal dos seus protagonistas. Estes são exaltados na medida em que são capazes de ações extraordinárias, nas quais abdicam, muitas vezes, aos interesses individuais para cuidar dos interesses comuns. Portanto, ainda são evidentes características do herói épico clássico: o herói da coletividade.

Desse modo, as novelas de cavalaria apresentam-se como narrativas ficcionais de acontecimentos históricos, originários da prosificação de poemas épicos. Constituem uma das manifestações de ficção em prosa mais importante da literatura ibérica, surgem no século XIV com *Amadis de Gaula*, cujo autor é incerto. Essas novelas são verdadeiros códigos da conduta medieval e cavaleiresca. Agrupam-se em ciclos, isto é, conjuntos de textos que giram em torno do mesmo tema ou das mesmas personagens. Outra peculiaridade do romance de cavalaria é o constante relato de aventuras nas quais está presente o misticismo, o simbolismo e a espiritualidade cristã.

Nesse momento, é o modelo do cavaleiro que se configura na literatura como representante dos anseios de uma classe dominante – a nobreza feudal (senhores feudais, cavaleiros, condes, duques, viscondes) detentora de terras; o clero (membros da Igreja Católica). Observa-se que esse cavaleiro significa a ideologia do modo feudal de acumulação de riquezas, assim esse modo sobrevive e é exaltado, convenientemente, na Península Ibérica quando já estava sendo superado e substituído no restante da Europa por um modo especulativo e pré-capitalista.

O ideário do cavaleiro é explicitamente alicerçado na conquista. Esse cavaleiro vem para lutar do lado dos Reis Católicos, primeiro para impor o domínio destes sobre a maior

parte do território peninsular cristão e depois para ocupar o reino mouro de Granada e expulsar os judeus. A ideologia propaga-se fortemente através dos triunfos alcançados pelos Reis Católicos. A sociedade acaba ficando dividida entre os que vivem de seu próprio trabalho e os ricos. Revela-se que não há um espaço claro para um segmento que permita a transição entre um grupo e outro, evidenciando-se, assim, a oposição entre o trabalho e a pobreza e o ócio reservado aos ricos.

Esses cavaleiros assumem sua existência literária através das novelas de cavalaria. Para González (1994, p. 58): “estas abrem o que chamaremos de “literatura da projeção do herói”, na medida em que significam a retomada do modelo básico medieval, para projetá-lo sobre o século XVI como símbolo do modelo social triunfante.”

Os cavaleiros são dotados de características especiais como destreza com as armas lealdade e honra. Além disso, suas ações se direcionam a servir ao rei e à Igreja - eles lutam para perpetuar a fé cristã católica em nome de Deus. Suas aventuras são relacionadas a lutas entre o bem e o mal das Cruzadas, em defesa da Europa Ocidental contra os inimigos da cristandade. Os cavaleiros são castos, fiéis e dedicados, segundo os padrões da Igreja Católica, dispostos a qualquer sacrifício para defender a honra cristã. Por conseguinte, esse herói modelar, revestido da nobreza do cavaleiro andante, defensor dos fracos, das donzelas e da cristandade; descortina-se, sobretudo, como protótipo do modo feudal de conquista e garantia da preservação da sociedade estamentária medieval.

As novelas de cavalaria eram tidas em alto apreço e foi muito grande a sua influência sobre os hábitos e os costumes da população da época. Estas estavam destinadas à longevidade, uma vez que entre os leitores das suas façanhas estariam muitos membros representantes da elite da sociedade. Dentre outros, citam-se o imperador Carlos V, Teresa de Ávila e Inácio de Loyola, que se sentiram atraídos por essas aventuras porque estas coincidem com as ideologias latentes em suas próprias empresas conquistadoras. É notório que o grande sucesso desse tipo de narrativa tem a ver não apenas com o idealismo platônico amoroso neles desenvolvido, mas principalmente com o fato de se exaltar nela a figura do cavaleiro, que é o protótipo da acumulação de riquezas pela conquista, modelo vigente na realidade espanhola da época.

Esse era o contexto ficcional significativo em que se encontravam os leitores espanhóis da época. E é esse mesmo contexto que favorecerá o desenvolvimento da picaresca clássica. Despontava-se então a “literatura da paródia do herói” com *Lazarillo de Tormes*, este será considerado como a primeira manifestação do desvio ideológico da sociedade vigente: a exaltação da esperteza como meio de ascensão social. Com *Lazarillo de Tormes* culminaria,

num sentido, a picaresca do século XVII e, em outro, em *Dom Quixote* de Cervantes. Portanto, tocante à literatura picaresca o *leitmotiv* subjaz na crítica ao momento histórico espanhol, ou ainda na paródia à literatura idealista daquele período. Não causa estranheza a condenação de *Lazarillo de Tormes* na mesma década do seu aparecimento, uma vez que esta obra nasce como uma nota dissonante, ao propagar uma forte crítica, que, naquele momento, mal encontrava canais para se manifestar.

Na picaresca configura-se um herói *sui generis*, percebe-se a distância com relação as especificidades do herói clássico. Contrariando a tradição literária do modelo heróico, estas narrativas não apresentam mais o nobre, o cavaleiro, enfim, a classe dominante de uma época; nesse universo ficcional, descortina-se um indivíduo que está à margem da ideologia vigente na sociedade. É o pícaro que traduz, em princípio, as características embrionárias do anti-herói.

### 2.2.2. A paródia

O nascimento desse novo modo de representação do herói ancora-se, em princípio, na paródia. Assim, a primeira manifestação do anti-herói alicerça-se na intenção explícita de subverter e ridicularizar o modelo clássico do herói. A partir desse princípio, é pertinente que seja esclarecido o conceito de paródia e sua função dentro da literatura.

Conforme Linda Hutcheon (1985, p. 47, 48), a palavra paródia, em si, já é contraditória. É de origem grega, não se sabendo exatamente quando passou a ser usada. A maioria dos críticos emprega o uso do termo com o sentido de “contra-canto”. Mas, o prefixo “para” tem dois significados: além de dar a idéia de oposição, e significar “contra”, ele também quer dizer “ao longo de”, existindo, desta forma, uma sugestão de intimidade, em vez de contraste.

A paródia já era objeto de interesse desde a *Poética* de Aristóteles (1999, p. 37-40), usada para a análise das epopéias e as apresentações do teatro antigo. O poeta grego definiu a poesia como uma representação em versos das ações humanas, opondo-se imediatamente dois tipos de ações, distinguidas por seu nível de dignidade moral e/ ou social: alto e baixo, e os dois modos de representação, narrativa e dramática. As ações altas no modo dramático ocorrem na tragédia e as baixas, ocorrem na comédia. Quanto ao narrativo, Aristóteles não chegou a desenvolvê-lo, ou esta parte não sobreviveu ao tempo, mas Gérard Genette, em *Palimpsestes*, (1982, p.17) identifica-a como a paródia. Os textos paródicos, provavelmente, surgiram entre os séculos VII e IV a.C. compostos por Hegemon de Thasos. Na epopéia, por

exemplo, a “paródia” ocorria por uma modificação estilística que a transporia de um registro nobre para um mais familiar, até mesmo vulgar, prática esta que se estendeu até o século XVII com as farsas burlescas do tipo *Énéide travestie*.

Na Antigüidade clássica, Genette (1982, p. 19) identifica três formas de paródia: a “paródia dramática”, da qual Aristóteles não tratou, ou o texto se perdeu com o tempo, tendo como representante a *Gigantomaquia*; a segunda, uma espécie de “anti-epopéia”, que Aristóteles chamou *Dilíada* (de *deilos* = frouxo). Esta anti-epopéia seria um oxímoro da *Ilíada*, atribuída a Nicochares. As personagens deste segundo tipo são reconhecidas pelo filósofo grego como sendo inferiores à média, já que nas epopéias tradicionais, o sujeito representado tinha que ser superior, pois tinha que servir como arquétipo para os ouvintes. E a linguagem também era vulgar. A terceira forma de paródia é a “heróico-cômica”, que consiste em representar, no estilo épico (nobre), um sujeito baixo e risível. Estas três formas de paródia são todas de fato distintas. Para Genette, elas têm em comum certo escárnio (zombaria) de epopéia (ou eventualmente de todo outro gênero nobre, ou simplesmente sério, e restrição imposta pelo quadro aristotélico - de modo de representação narrativa) obtida por uma dissociação de letra, o texto, o estilo - e de sua mente (ou espírito): o conteúdo heróico.

A paródia normalmente se refere a uma produção que lhe é anterior, se relaciona com um outro texto. Genette reconhece isto em *Palimpsestes* (1982) ao dizer que o texto não é feito por um enunciado só, pois a fonte enunciativa não é singular. Um texto é feito em resposta a outros. Na referida obra, o teórico francês investiga justamente as relações entre os textos, o que ele chama de transtextualidade (*transtextualité*), definida como “Tudo o que o texto coloca em relação, manifesta ou segrega, com outros textos”.

Partindo deste objetivo, ele identifica cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a architextualidade. Dentre as cinco tipologias, o autor (p. 11-12) investiga a hipertextualidade, que é entendida como: “Toda relação que une um texto B (que eu chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que eu chamarei, é claro, hipotexto), sobre o qual ele se transplanta ou enxerta de uma maneira que não é aquela do comentário.”

Segundo Yves Reuter (1996, p. 157-158), nesta quantidade variada e enorme de textos de segundo grau, Genette opera muitas distinções segundo a relação, que pode ser de imitação ou de transformação e o regime, que pode ser lúdico, satírico ou sério. As categorias mais conhecidas são de pastiche, que imita o estilo, de paródia e de transposição. Ainda com Yves Reuter que comenta as tipologias genettianas, “a paródia pode utilizar exageros, oposições (entre as personagens ou as ações e o estilo), transposições para um outro espaço-tempo, etc”.

Porém, não se deve esquecer que esta relação hipertextual pode ser manifesta ou não. Desta forma, explica-se o fato de que alguns leitores, às vezes, não reconhecem o hipertexto como paródia, quando ignoram a qual hipotexto ela se refere (op. cit., p. 158).

Genette (1982, p. 35), porém, limita a paródia a textos curtos como poemas, provérbios, trocadilhos e títulos. Conforme ele, com algumas ressalvas, “a paródia literária se prende preferencialmente a textos breves”. Ele a entende como a transformação mínima de um texto, e a limita aos modos satíricos e recreativos, admite que a paródia séria possa existir, mas ele não a chama paródia.

Para Linda Hutcheon (1985, p. 15, 16), que discorda do teórico francês, a paródia é uma relação formal ou estrutural entre dois textos, um modo de chegar ao acordo com os textos do passado, pois esta autora também vê a paródia como uma forma de homenagear o texto anterior, como acontece com a *Eneida*, uma “continuação” dos episódios da guerra de Tróia. Mas a paródia não corresponde apenas à imitação ridicularizadora como é descrita nos dicionários. A obra *Ulisses*, de James Joyce, é um exemplo patente da paródia do século XX. É um romance sério, segundo a autora. O que antes era um gênero baixo ganha novo *status*. A proposta de Linda Hutcheon é alargar o conceito de paródia, desmistificando a crença de que ela é apenas um gênero ligado ao cômico ou ao ridículo. A paródia transforma, mas não precisa ridicularizar o seu alvo. Conforme foi exposto há pouco, sua raiz etimológica tem dois significados. O mais tradicional é contra-canto, mas há um segundo sentido para isso. O prefixo “para” também significa “ao longo de”, e sugere um acordo e intimidade entre as partes, em vez de um contraste. Hutcheon (op. cit., p. 48) trabalha com a segunda significação, pois esta “alarga o escopo pragmático da paródia de modo útil para as discussões das formas de arte modernas”. E nada “existe na paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada ou na burla”. De acordo com a autora, o prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém intertextual”, quando o leitor consegue identificá-la com alguma passagem ou evento conhecido. Por vezes, são as convenções tanto como as obras individuais que são parodiadas.

Segundo Bella Jozef (1980, p. 54), a paródia:

[...] denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização que se manifesta no dialogismo essencial do carnaval, através de um discurso descentralizado. O autor introduz uma significação contraditória à palavra

da sociedade. Ela só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema. Através dela cria-se um distanciamento em relação à verdade comum e opera-se a liberdade de uma outra verdade. Na tentativa de descongelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto.

Maria Lucia Aragão (1980, p. 19) esclarece que o parodiador é, por natureza, um inconformista, que, paradoxalmente, *recusa e assume* a própria cultura: “O sentido construtivo de sua obra emerge da destruição dos modelos que então recria”. Nesta recusa dos modelos literários, a paródia está denunciando que a estrutura já se esgotou (talvez Aragão se refira à estrutura como se esta fosse o modelo na qual o parodiador se inspira para a sua composição), e que é preciso esvaziá-la para preencher com algo novo. Pois quando um sistema ideológico e literário fica saturado, necessita de um esvaziamento para possibilitar um novo questionamento. O parodista desmistifica todo o sistema sobre o qual os mitos se apóiam, questiona a ideologia, mas não traz respostas, e sim, procura provocar reflexão no leitor. Para a autora, a paródia “mata” para fazer brotar novamente a criação. Desconstrói para de novo construir. Dá à tradição novas possibilidades de realização. “A paródia é a conscientização do ultrapassado, no vigente, ou melhor, é o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais” (op. cit., p. 21). Ela chega ao novo, a partir do velho. Dá uma nova leitura para textos e ideologias passadas: atualiza-os.

Já Gérard Genette (1982, p. 20) postula que a “paródia pode ser considerada, de alguma maneira, um tipo de visão especular, em que a imagem original se apresenta invertida, reduzida ou ampliada, de acordo com a lente utilizada”. Aragão (1980) reconhece que, nas “obras paródicas, as personagens são geralmente ambíguas e plurivalentes, daí o sentido neste tipo de narrativa nunca ser aquele que nos parece definitivo” (p. 21-22). Ela ganha autonomia, passa a ter vida própria, mas é dependente do primeiro texto para ganhar sentido. É como expressa Jozef (1980, p. 65), o texto “que se elabora a partir dos que o precederam, fazendo das relações um processo essencial, presente em toda produção escrita, parcela da intertextualidade, um dos múltiplos entrecruzamentos de textos”.

Linda Hutcheon (1985) questiona e amplia o conceito de paródia, postulando que esta não se realiza só através da ridicularização ou do riso. No entanto, nas obras *Satyricon* e *Dom Quixote*, a visão de Maria Lúcia Aragão é a que mais se aproxima da intenção explícita em ambos os romances. Petrônio e Cervantes parodiam gêneros considerados elevados pela tradição, buscam desmitificar os conceitos que consideram esvaziados e sem sentido para o contexto social, do qual emergem - antecipam, em muitos aspectos a crítica realista. Essa postura crítica é acentuada pelo rebaixamento, através do cômico.

Conforme observou-se há pouco, a característica primeira da literatura picaresca é parodiar as novelas de cavalaria. Pode-se dizer então que as primeiras manifestações do modo anti-heróico realizaram-se através do eixo parodístico. O que é o pícaro senão a paródia do herói cavaleiro de um modelo esgotado de representação desse tipo de herói em um contexto social que exigia novas representações.

### 2.2.3. A saga do anti-herói: o pícaro

O pícaro é um anti-herói, o próprio nascimento da novela picaresca advém como uma reação anti-heróica em relação a desmitificação da cavalaria e, de forma geral, aos mitos épicos. A originalidade espanhola consiste em opor à tradição popularizada do heróico, da aventura tensa; uma crítica vulgar, de “filosofia vulgar”. Visto assim de baixo para cima, o espetáculo do mundo passa a ser estranhamente realista: o insignificante entra em cena com audácia desavergonhada e exibindo unicamente sua carência radical de heroísmo. Todo esse alarde foi concebido como reação agressiva contra as maneiras de arte que apresentam como tema a vida nobre e ascendente. O pícaro vai ostentar uma ascendência que se contrapõe a do herói e, mais especificamente, a do cavaleiro. Entende-se que com a paródia, ilustrada pelo pícaro, a figura do anti-herói se afirma, rompendo com o retrato exemplar dos heróis tradicionais da epopéia

Assim, a primeira manifestação literária do pícaro, *Lázaro de Tormes*, é a antítese dos modelos antiburgueses vigentes no século XVI, que se fazem presentes na literatura da época. O herói dessas narrações se caracteriza por levar aos extremos mais inverossímeis uma série de qualidades contempladas de modo positivo pela sociedade contemporânea. González (1994, p. 98) ressalta que “O exercício das virtudes do cavaleiro andante se dá no sentido de projetar benefícios para além de si próprio, arriscando, simultaneamente, tudo aquilo que ele é e possui, particularmente a própria vida.”. O personagem Lázaro de Tormes é o negativo desses heróis, a sua descrição é feita exatamente pelo caráter antitético com relação ao cavaleiro andante, que, por sua vez, é produto de uma tradição heróica. Não significa, porém, apenas a antítese dos mesmos, na medida que só possui os defeitos opostos às virtudes do cavaleiro; como também suas ações apontam no sentido inverso às do herói, ou seja, projetam-se apenas sobre o eu da própria personagem.

Convém, neste momento, fazer algumas considerações sobre a origem do termo pícaro que apresenta etimologias diversas. Algumas têm sido propostas, remontando a vocábulos arábicos, como *bikaron* (madrugador), *bocaron* (mentiroso), *baycara* (vagabundo), *bacara*

(arrancar), ou ao espanhol *bigaro* (vago, vicioso). Tal etimologia já aponta para algumas das principais características do herói picaresco: pobre e vagabundo, sendo a constante deambulação um dos elementos mais característicos do pícaro; é folgazão e beberrão; é trapaceiro, recorrendo aos expedientes mais mirabolantes para matar a fome; é desrespeitador dos bons costumes e dos bens alheios; tem uma atitude estoíca face à má fortuna e um pendor acentuado para as sentenças populares e moralizantes.

O pícaro é um produto social, dando-nos o romance picaresco um retrato realista da pobreza e corrupção moral da sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII (com a sua galeria de mendigos, prostitutas, ladrões e outros renegados), retrato que é perspectivado segundo o olhar atento e mordaz do protagonista. Face à imagem desalentada de um mundo onde "todos roban, todos mienten, todos trampean" (Guzman, apud González, 1994, p. 99), o herói (ou anti-herói) pícaro subverte os códigos morais vigentes substituindo uma ética de velhacaria e do baixo que melhor se adequa à realidade social. É nesse sentido que se pode falar do picarismo como uma atitude perante a vida, mais do que um gênero literário definível pelo assunto ou por outros caracteres externos. Esta dimensão ideológica transpôs as fronteiras espaço-temporais do pícaro espanhol, tornando-se protótipo da representação do anti-herói.

Esta subversão do modo heróico faz com que o pícaro seja um dos primeiros traços característicos do anti-herói. Já portando consigo o aspecto mais marcante deste: a crítica social.



### CAPÍTULO 3

## SATYRICON: UMA CONTRIBUIÇÃO CLÁSSICA

*Sola pecunia regnat*<sup>7</sup>.

Petrônio, Satiricon 14

Conforme exposto anteriormente, as características que definem e traduzem o anti-heroísmo pairam na modernidade, tendo como fonte de origem a picaresca. No entanto, muito antes de serem narradas as aventuras do pícaro, descortina-se na antiguidade uma obra paradoxal, o *Satyricon*, com personagens estranhamente diferentes dos heróis do seu tempo; obra pautada na paródia de ilustres escritores greco-romanos. Este título atribuído à obra é discutível; no que concerne à relação dúbia entre o texto e o seu título, Cardoso (1989, p. 118) faz as seguintes considerações:

Embora não haja no texto referências expressas a sátiros – personagens mitológicas que pertenciam ao cortejo de Dioniso –, o título *Satiricon Libri* não seria descabido uma vez que o romance gira em torno da lubricidade – da qual os sátiros representam o símbolo – e nele se alude a um cerimonial em homenagem a Príapo – divindade que, de certa forma, também se associa ao culto de Dioniso. Por outro lado, uma vez que no texto se alternam partes em prosa e trechos em verso – procedimento comum na chamada sátira menipéia –, o título *Saturae* não é inadequado.

A sátira menipéia, a qual Cardoso fez referência, tem em Varrão (Marcus Terentius Varro – 116-27 a. C.) o seu maior representante na literatura latina. Entre os 74 trabalhos que escreveu – cerca de 600 livros – estão as 150 Sátiras menipéias (*Saturae Menippeae*). Por sua vez, esse gênero deve sua denominação a um filósofo grego do século III a.C., Menipo de Gádara, que abordava temas filosóficos tratando-os de forma cômica. As sátiras narradas por Menipo – ora em prosa, ora em verso – tinham a característica da mistura (não só no aspecto formal mas também quanto aos conteúdos e ao tom) e esse tipo de narrativa foi designada por Varrão “sátira menipéia”. Essa modalidade de sátira, indubitavelmente, possui um diálogo profícuo com a obra de Petrônio, no entanto, classificá-lo como representante desse gênero é algo que suscita questionamentos. Cardoso (1989, p. 121) esclarece que:

---

<sup>7</sup> Tradução livre do latim: “somente dinheiro reina .“

Muitos poemas entremeiam a narrativa... Esse fato faz o texto de Petrónio ser considerado como *sátira menipéia*. É difícil, porém, julgá-lo como tal. Pouco se sabe a respeito dessa modalidade de sátira, introduzida na literatura por Varrão, ao inspirar-se ele nas diatribes de Menipo de Gádara. É provável que tivesse algum tom moralístico, a exemplo das sátiras em geral, esse tom não se faz presente na obra de Petrónio. O que se diz a respeito da sátira menipéia (...) partiu provavelmente, da análise do próprio *Satiricon*. Por essa razão, porque nos faltam informações sobre tal gênero e por encontrarmos na obra de Petrónio características da narrativa ficcional em prosa, preferimos considerá-la como romance.

Conquanto haja dúvidas sobre o nome dado à obra de Petrónio, o seu valor literário é indiscutível. Além de ser considerado o mais antigo de todos os romances, “o primeiro de um gênero”, é uma obra inovadora em todos os seus aspectos constitutivos: caracterização de personagens, dinamismo de ações, linguagem inovadora e em estilos diversificados – na sua obra se fundem expressões cultas e clássicas com o linguajar trivial do cotidiano.

Da obra, o que se tem é, na verdade, parte de um texto maior – fragmentos dos capítulos XV e XVI - ainda assim, esse texto possui consistência de uma obra completa. A originalidade e a primazia da obra de Petrónio consiste ainda em portar consigo características embrionárias do romance, gênero tão célebre na literatura ocidental. Assim o afirma Mikhail Bakhtin (1988, p. 413) na sua teoria do romance:

[...] os chamados gêneros sérios-cômicos ... anteciparam as etapas mais essenciais da evolução do romance dos tempos modernos. Isto concerne aos diálogos socráticos ... incluindo-se o *Satiricon* de Petrónio, cujo papel foi enorme na história do romance e que ainda está longe de ser devidamente apreciado pela ciência. Todos esses gêneros sério-cômicos representam a primeira etapa, legítima e essencial, para a evolução do romance enquanto gênero em devir.

O *Satyricon* é, pois, considerado o primeiro romance realista da literatura universal; lá estão temas que antecipam em muito o Realismo do século XIX: a exploração social, a hipocrisia, dentre outros. E aquilo de mais significativo para a temática desta pesquisa: a representação do herói. Contempla-se, na obra, um quadro significativo de novidades, que este trabalho tentará expor, a fim de descortinar a incrível modernidade que aflora da realística representação da sociedade romana. Para finalizar, convém resgatar as oportunas palavras do crítico Otto Maria Carpeaux (1966, p. 35) ao explicar porque o romance de Petrónio é tão atual: “O ambiente(...) é o das nossas grandes capitais, da nossa alta sociedade(...). A obra de Petrónio é de estranha e alegre atualidade”.

### 3.1. A questão da autoria

A autoria do *Satyricon* sempre suscitou controvérsias; costuma-se atribuí-la a um certo *Petronius Arbiter* ou *Caius Petronius Arbiter*. Através dos tempos, a crítica interna e externa ao *Satyricon*, vem possibilitando inúmeras digressões sobre a autoria da obra e sua ligação com a figura narrada pelo historiador Tácito, nos capítulos 18-19 do livro XVI dos *Annales*. Sobre ele, Tácito traçou uma imagem viva, que vale a pena ser lembrada e transcrita:

Tratarei um pouco mais detidamente o que respeita a Petrônio. Consagrava o dia ao sono e a noite aos deveres e prazeres da vida. Se outros alcançam nomeada pelo trabalho, ele conseguiu-a pela voluptuosidade. E não tinha a reputação de um homem abismado no deboche, como a maior parte dos dissipadores, mas a dum voluptuoso, verdadeiro conhecedor do sensualismo refinado. A indiferença mesmo e o abandono que afixava nas suas ações e nas suas palavras davam-lhe um ar de simplicidade de que tiravam uma graça nova. Mas viu-se, contudo procônsul na Bitúnia, e em seguida cônsul, demonstrar vigor e capacidade. Voltando depois aos vícios, ou à imitação calculada dos vícios, foi admitido na corte entre os favoritos de predileção. Nela, era o árbitro do bom gosto; nada mais agradável, mais delicado, para um príncipe embaraçado na escolha, do que o que lhe era recomendado pelo sufrágio de Petrônio. Tigelino teve ciúme deste favor: julgou ter um rival mais hábil do que ele na ciência das voluptuosidades. Dirige-se, pois, à crueldade do príncipe, contra a qual não podiam alcançar primazia outras paixões, e denuncia Petrônio como amigo de Cevino: um delator tinha sido comprado entre os seus escravos, sendo outros, a maior parte, lançados nos ferros, e proibida a defesa do acusado. O imperador achava-se então na Campânia, e Petrônio tinha-o seguido até Cumas, onde recebeu ordem de ficar. Não quis definhar-se entre o temor e a esperança; e, todavia, não quis também lançar fora bruscamente a vida. Abriu as veias, depois fechou-as; voltou a abri-las, falando com os seus amigos e escutando-os: nessas conversas, nada de grava, nenhuma ostentação de coragem; nenhuma reflexão sobre a imortalidade da alma ou máximas de filósofos; não queria ouvir senão versos joviais, e poesias ligeiras. Recompensou alguns escravos, castigou outros; saiu mesmo de casa; por fim, entregou-se ao sono, para que a sua morte, ainda que forçada, parecesse natural. Não procurou, como a maior parte dos que pereciam, lisonjear por seu codicilo ou Nero, ou Tigelino, ou qualquer outro dos poderosos do dia. Mas, sob os nomes de jovens impudicos e de mulheres perdidas, traçou a descrição dos deboches de Nero, com os mais monstruosos refinamentos, e enviou-lhe este escrito fechado com o seu sinete; depois quebrou o anel, receando que mais tarde viesse a servir para fazer vítimas.

Parte dos estudos dedicados ao *Satyricon* trabalha com a hipótese da impossibilidade de definição da autoria com aquele Petrônio *Arbiter*, narrado nos *Anais* de Tácito remetendo tal autoria a um período posterior. Existem até mesmo aqueles que acreditam que a obra seja anterior ao período neroniano, porém, a grande maioria dos pesquisadores prefere a datação

constada em Tácito, baseando-se em vários aspectos internos do *Satyricon*, passíveis de serem reconhecidos no contexto histórico de Nero: a atmosfera da época neroniana - composta por uma flutuação da moral e dos costumes e de diversos males na educação; outros porque talvez a obra refletisse como o Império estava nas mãos de libertos orientais; pela corrupção; pelas formas descritas dos espetáculos contemporâneos à época de Nero e de seus modos helenísticos; por existir um enorme número de personagens citados compatíveis com a época e, finalmente, aspectos materiais passíveis de serem identificados à época imperial.

Estes estudos destacam também a identificação do personagem em outras fontes do período, como Plínio e Plutarco, considerando alguns, entretanto, que o nome real do autor do *Satyricon* seria: *Titus Petronius Niger*. Além dos argumentos históricos, atente-se para os de caráter lingüísticos, estilísticos e literários bem como os de caráter sócio-econômicos que poderiam ser aferidos no *Satyricon* e que revelaram as possibilidades de tratar-se realmente do personagem descrito por Tácito.

Trazidas à luz algumas questões sobre a autoria da obra, é interessante expor alguns fatos que marcaram a vida deste possível autor do *Satyricon*. *Petronius Arbiter* (14 a.C. - 66 a.C.) nasceu em Marselha no ano de 14 a.C. O poeta, nascido em uma família aristocrática e abastada, mostrou toda a sua competência e eficiência política ao ocupar os cargos de governador e depois o de cônsul da Bitínia, atual Turquia. Depois ocupou o cargo de conselheiro de Nero, sendo nomeado *arbiter elegantiae* (árbitro da elegância, 63). Ser contemporâneo de Nero, conquistar-lhe certa consideração, integrar, como Sêneca, o ciclo íntimo do Imperador, ser-lhe, até mesmo, o conselheiro de bom gosto e nada lhe escapando na hora da indicação do que é bom e sofisticado, tudo isso veio a instigar ciúmes na corte.

Essa inveja proveio de Tigelino, o prefeito dos pretorianos, que o acusou de rebelião, logo após a sua gestão de procônsul na Bitínia, quando o poeta seguia o Imperador em Cumas. O favorito do Imperador recebeu ordem ameaçadora de permanência em Cumas, sendo condenado ao suicídio. Passou suas últimas horas com amigos, numa festa, desfrutou seus últimos momentos conversando sobre os prazeres carnavais que a vida proporciona. Em um último ato de ousadia satírica, remetera ao *Princeps*, antes da providência fatal, um memorial com os procedimentos mesquinhos deste. Depois, recompensou alguns de seus escravos e suicidou-se, abrindo as próprias veias.

Obra-prima da Literatura Latina, *Satyricon* condiz perfeitamente com o estilo de vida adotado por seu autor. Diferentemente do Epicurismo, que prega que a procura da felicidade se dá pela prática do prazer moderado; o hedonismo, filosofia que aconselha a busca

incessante pelo prazer; é essa busca que move a maioria das ações dos personagens do romance petroniano.

### 3.2. Petrônio e o seu tempo

Conforme Tácito, o *Satyricon* reflete os costumes da *urbes* romana, no tempo de Nero. Petrônio escreveu com o intuito de ridicularizar a corte do imperador e a alta sociedade romana. Para que se conclua por essa relação com o contexto histórico satirizado pelo *arbiter elegantiae*, é necessária uma visita ao mundo de Nero.

Quando chega ao fim da época de Augusto, Roma se encontrava em uma crise que acarretaria conseqüências significativas à posteridade. Pouco a pouco as relações entre o principado e a antiga classe dirigente se deterioravam. A trégua, entre Augusto e a oligarquia senatória, só foi alcançada à custa da classe dos pequenos proprietários de terras, derrotada pela guerra de Perúsia; a distribuição progressiva de terras aos veteranos completara a decadência da agricultura itálica. Com o desaparecimento continuado do trabalho agrícola, o latifúndio (baseado no trabalho escravo) estendeu-se por toda a Itália. A população constava agora de uma aristocracia restrita de proprietários, com seu exército de escravos, e de uma plebe ociosa e barulhenta de provocadores. Eram parasitas da casa imperial, desde os proletários da cidade, que pediam *panem et circenses* (pão e circo), até os círculos inescrupulosos de negociantes, de delatores, de libertos, que se insinuavam na administração e na política *domus Augusta* e fomentavam a oposição entre ela e o Senado. O sistema militar também sofreu as conseqüências dessa crise, uma vez que o recrutamento em Roma andava tradicionalmente ligado ao censo dos trabalhadores do campo. A redução dos terrenos em que se pudesse desenrolar o trabalho dos livres implicou “uma das conseqüências mais graves para a própria vida do Império” (Paratore, 1987, p.124): a redução dos quadros do exército.

A situação econômica também se agravava, mas um fator considerado positivo foi o incremento da indústria e do comércio. Especialmente no Oriente, centros comerciais como Antioquia, alcançavam expressiva importância. No entanto, a riqueza criada por estas atividades acabava por projetar uma camada social da qual faziam parte orientais e libertos. Essa nova classe social não tinha em suas origens valores legados pela tradição romana e pouco se interessavam por entendê-los ou perpetuá-los.

As crises no império continuaram com imperadores que sucederam Augusto: Tibério, Calígula e Cláudio. Este último, dominado pelas mulheres de sua casa e pelos seus libertos,

fortaleceu o caráter autocrático da monarquia e o distanciamento do Senado. Sua quarta mulher, Agripina, fez com que Cláudio adotasse o filho do seu primeiro casamento, Domício, que veio a ser o imperador Nero.

Na época em que Nero se torna imperador, o Império experimentava um momento de aparente estabilidade, considerado até, por alguns, como a volta da idade de ouro. Sêneca, ministro do imperador, visava dar ao governo a marca do espírito da filosofia mais humana e compreensiva. Contudo, o reinado de Nero celebrizou-se mais pelos crimes e excentricidades do imperador e por seu efeito sobre a sociedade romana que por eventos políticos importantes.

Iniciado sob a influência benéfica de Sêneca (o filósofo) e Burro (prefeito dos pretorianos), esse período degenerou quando o primeiro foi compelido a afastar-se, e Tigelino substituiu o último. Seus crimes brutais chegaram ao ponto culminante quando o imperador determinou o assassinato de sua mãe, Agripina, e de sua mulher, Otávia, para facilitar seu casamento com Popéia Sabina. Sua mania de ser ator e músico e suas apresentações públicas no palco aumentaram o ódio e o desprezo com que Nero era visto pelas pessoas decentes de seu império. A fim de assegurar a simpatia das multidões e de procurar consolidar o próprio poder, o imperador oferecia festas e distribuições, o que implicava uma demanda cada vez maior de dinheiro.

As excentricidades de Nero, cada vez mais notórias, contribuíram para o processo de decadência do Império e suscitaram conspirações, como a de Pisão em 65 d.C. (conseqüência de sua impopularidade generalizada), o que levou Sêneca, Lucano<sup>8</sup> e Petrônio à morte, uma vez que foram considerados partícipes nessa conspiração. O fim do reinado de Nero veio com uma revolta que eclodiu na Gália e se alastrou rapidamente. O imperador viu-se abandonado, fugiu de Roma e suicidou-se.

O romance petroniano foi escrito, aproximadamente, cem anos após o império de Augusto; em uma época muito conturbada por mudanças constantes. Como se observou esse clima de instabilidade via-se refletido na política, na economia e na cultura, enfim, em toda a sociedade. De acordo com Martin (1993, p. 77):

---

<sup>8</sup> Marcus Annaeus Lucanus (Córdova 39 - Roma 65), poeta latino e sobrinho de Sêneca. Lucano educa-se em Roma e Atenas. Conhece o êxito político e literário desde muito jovem e, como o seu tio, é obrigado por Nero a cortar as veias; morre aos vinte e seis anos. A sua grande obra, *Pharsalia* ou *Bellum civile*, é um poema épico inacabado dedicado à guerra civil que coloca frente a frente César e Pompeu. A originalidade e a audácia de Lucano residem na escolha de um tema quase contemporâneo e na renúncia à mitologia. O estilo do poema, brilhante embora excessivamente declamatório e, por assim dizer, barroco, denota a juventude do autor, que o escreve aos vinte anos.

O mundo romano, na segunda metade do primeiro século, conhecia uma profunda crise de valores, em consequência do fato de que a extensão do Império havia arruinado o velho espírito cívico, ao mesmo tempo que o afluxo de riquezas encadeava a desapareição do *mos maiorum* [...] e que a importação dos cultos orientais abalava a fé nas divindades tradicionais.

De forma contraditória, o período em que Roma legitima seu poderio, tornando-se a *domina gentium* (a senhora o mundo), teve como consequência um retrocesso moral – continuados pelos imperadores Calígula, Cláudio e Nero que pouco se interessavam pela transmissão dos costumes e valores, considerados caros à tradição romana. Avessos à tradição de uma genuína nobreza romana, elegeram como colaboradores mais próximos “os novos ricos”, “os mercadores”, “os libertos”. Sob esse prisma, a sociedade romana vai sofrendo uma profunda mutação que, aos poucos, fará ecoar vozes (literatura, história, filosofia) que se oporão, radicalmente, aos intentos do imperador. Sell ( 1984, apud Aquati 1997, p. 283) explica que:

[...] o próprio materialismo da época manifestou-se mais visivelmente no decadente estilo de vida da corte imperial e seus afluentes: uma sociedade saciada com luxúria, à procura de novas diversões e prazeres através da comida, sexo e espetáculos. Se um público criado sobre o violento realismo dos jogos de gladiadores se vale da literatura para seu entretenimento, seria de esperar uma igual força de sensações provocadas pela palavra falada e escrita. Não é surpreendente que a literatura da época abunde em hipérboles e paradoxos, [...] essas figuras podem expressar uma sincera angústia e desespero de autores como Sêneca e Lucano sobre a perda de valores humanos e uma importante ordem humana.

De fato, Lucano e Sêneca são as vozes mais representativas nessa época de dissolução moral. Esse contexto descortina uma literatura que, diferentemente da época de Augusto, torna-se instrumento de luta, denunciando através das mais expressivas letras a tirania e a decadência da sua própria sociedade. Por conseguinte, a literatura, antes incentivada por Augusto e, assim, de certa forma ligada aos interesses da política augustana; agora apresenta uma face com tendências anti-imperiais. Para finalizar essa pequena análise do contexto histórico à época de Petrônio, são oportunas as palavras de Paratore (1987, p 545) que assim definem a dinastia Júlio-Claudiana:

Este o verdadeiro aspecto da história de Roma na dinastia Júlio-Claudia, que a arte dos *Annales* de Tácito teve a força de nos apresentar como uma orgia contínua de delitos e de horrores, capaz de renegar toda a nação de convivência civil e de nos fazer perguntar como é que o Império se pôde manter de pé. Afinal, foi uma época certamente não gloriosa em acontecimentos heróicos e em conquistas clamorosas, mas merecedora de todo o respeito por ter sabido assegurar uma relativa paz ao Império e, por conseguinte, o florescimento das trocas comerciais, o incremento da civilização em várias regiões e um notável progresso da cultura latina.

### 3.3. Contexto literário e a originalidade do *Satyricon*

É cabível entender que um contexto histórico impregnado de tantas mudanças interferiria também na literatura. De qualquer modo o primeiro século - apesar da tirania dos governantes, representados pelos Césares e da corrupção dos costumes - é uma época de relativo esplendor cultural e fecunda produção literária.

Quando Nero se tornou imperador, seu intento era resgatar os propósitos de Augusto. No entanto, entendia o classicismo augustal não no seu ideal de criar uma grande tradição romana, mas como uma forte adesão às formas de arte grega; para tanto, iniciou um programa de intensa helenização dos costumes. Contra essa intenção do imperador insurgiram-se filósofos, poetas épicos, poetas satíricos, que abominavam a transformação dos costumes e reivindicavam a tradição republicana.

Lucano tentou fazer um poema épico sem beber, totalmente, na fonte de Homero. De fato, Sêneca e Lucano são representantes de algumas mudanças no modo de compor um texto literário, que alguns chamam de “gosto novo”. Em vez da perfeição exagerada da forma e do equilíbrio do raciocínio, o gosto novo preconiza um estilo assimétrico e recortado, em que o pensamento se manifesta em tom declamatório, retórico.

Mas essas mudanças são um tanto sutis comparadas às apresentadas por Petrónio. Por mais que autores, como Lucano, objetivassem mudanças na literatura, essas ainda estavam conformadas a um estilo grave, sentencioso, épico. Mesmo quando se propôs a escrever contrariando os moldes helenísticos, Lucano ainda escolhe o gênero, do qual os gregos foram os grandes mestres, por excelência: a epopéia. Petrónio, todavia, descarta o gênero épico ficando, pois, fora do limiar da literatura tradicional, preferindo escrever em um estilo *sui generis*, uma vez que não se identifica claramente com a sátira menipéia (porque não apresenta um tom moralístico) ou com outro gênero representado na literatura da época,



assumindo uma clara postura anticanônica que permeará todo o seu gênio inventivo. Eis a raiz do romance ocidental.

Expurgando-se de toda a temática clássica, não escolheu como tema os assuntos mitológicos, as façanhas de algum glorioso herói greco-troiano, nem mesmo celebrar as virtudes de Roma (como Virgílio). Esse é outro aspecto peculiar de sua obra que retrata temas relacionados ao cotidiano, escrevendo um romance popularista (inspirado no romance grego e de aventuras que sempre relatava a história de um par de namorados) e, portanto, sem maior prestígio. Petrônio perscruta o que há de mais dissoluto na sociedade romana - seus personagens são desprovidos de pudor ou qualquer comprometimento com a moral. E se torna originalíssimo quando descreve uma trama completamente inventada com personagens ficcionadas, o que não era comum na literatura da época.

De fato, identifica-se, no *Satyricon*, uma grande paródia não só da sociedade de Nero, mas também do próprio gosto literário contemporâneo, sugerindo uma teoria epicurista<sup>9</sup> da literatura em oposição à doutrina estóica<sup>10</sup>. Dessa forma, sua crítica perpassa desde alvos literários até filosóficos. Assim, pode-se notar que o eloqüente *Arbiter* satiriza o tom declamatório e, muitas vezes, artificial de Lucano e sua *Pharsalia*, chegando mesmo a reproduzir seus versos, no *Satyricon*. Não escapa também à sua crítica a oratória que havia se tornado a arte de convencer não importando a veracidade do conteúdo. E mesmo os discursos vazios e pomposos que não diziam nada e apenas confundiam. Observe-se na fala de Encólpio:

Alimentados com essas tolices, como poderão os jovens formar seu gosto? Um cozinheiro tem sempre o cheiro da cozinha. Não vos ofendais, ó retóricos, mas é de vós que vem a decadência da eloqüência! Reduzindo o discurso a uma harmonia pueril, a meros jogos vazios de palavras, vós o tornastes um corpo sem alma, um esqueleto apenas. (...) Pedantes cobertos pela poeira das salas de aula (...) a verdadeira eloqüência não conhece o exagero. Simples e modesta, eleva-se com naturalidade, tornando-se bela graças apenas a seus próprios encantos. (PETRÔNIO, *SATYRICON* II)

<sup>9</sup> Epicuro (341 a. C), filósofo grego, foi o fundador da escola epicurista. Os princípios enunciados resumem-se em evitar a dor e procurar os prazeres moderados, para alcançar a sabedoria e a felicidade. Cultivar a amizade, satisfazer as necessidades imediatas, manter-se longe da vida pública e rejeitar o medo da morte e dos deuses são algumas das fórmulas práticas recomendadas por Epicuro para atingir a ataraxia, estado que consiste em conservar o espírito imperturbável diante das vicissitudes da vida.

<sup>10</sup> A escola estóica foi fundada por Zenão de Cício (336-264 aC), segundo o qual o mundo seria totalmente racional. A Razão Universal ou Logos, penetra em tudo e comanda tudo, tendendo a eliminar todo tipo de irracionalidade, tanto na natureza, quanto na conduta humana, não havendo lugar no universo para o acaso ou a desordem, assim as paixões são consideradas pelos estóicos como desobediências à razão. É necessário ao homem desfazer-se de tudo isso e seguir a natureza, ou seja, seguir a Deus e à razão Universal, aceitando o destino e conservando a serenidade em qualquer circunstância, mesmo na dor e na adversidade.

Aquati (1997) revela, citando Campuzano, que Petrônio não se sentia atraído pelo estilo literário contemporâneo, aquele “gosto novo” adotado por Sêneca e Lucano. Ao contrário, o autor identifica uma certa simpatia do *arbiter* pela épica virgiliana, ainda que não seja seu seguidor mais fiel, o que denota certo ressentimento às obras clássicas, veneradas à exaustão. Na verdade, Petrônio parece sentir eminente necessidade de criar uma nova obra, que atendesse, efetivamente, aos novos anseios de uma época em efervecência.

É necessário ressaltar que em todo o contexto cômico-parodístico que marca a obra, encontra-se uma crítica sutil, porém mordaz, à sociedade neroniana. Desse modo, pode-se apontar o *Satyricon* como pertencente a essa literatura que se opõe aos costumes da corte de Nero, ainda que de modo bem diferente de Sêneca e de Lucano. Paratore (1987, p. 549), sobre Petrônio, declara que:

Aberto quer às reevocações fascinantes da grande arte augustal, quer ao gosto do humano e do confuso, aos movimentos modernistas do asianismo contemporâneo, ele preferia, como verdadeiro e grande artista, representar, com impressionante poder e precisão de sinal e com maravilhosa capacidade de penetração, o mundo novo que fermentava sob o invólucro agora corroído das instituições tradicionais: aquele mundo variegado e pletórico, interesseiro e triste, de libertos e negociantes, de gente de traficâncias, de prazeres e de vícios, que representava, infelizmente, a maior e mais verdadeira reserva de energia do Império declinante.

O *Satyricon* ainda é inovador à medida que se insurge em um tempo em que não havia lugar para obras que apresentassem um presente, em constante mutação, e não o passado acabado – característico nos poemas épicos e inerentes aos outros gêneros elevados da Antigüidade clássica. Assim o atesta Bakhtin (1988, p. 411):

Em seu conjunto, o mundo da grande literatura da época clássica é projetado no passado, no longínquo plano da memória, não dentro de um passado real e relativo, que está ligado ao presente por constantes transições temporais, mas no passado dos valores dos começos e dos fastígios. Este passado está distanciado, acabado e fechado como um círculo. Conseqüentemente, todos os gêneros elevados da época clássica, isto é, toda a grande literatura, era construída na área de uma representação distante, fora de qualquer possível contato com o presente em seu caráter inacabado.

Por conseguinte, a representação da contemporaneidade era considerada inferior, ou melhor, era considerada objeto somente dos gêneros inferiores. A vida atual permite uma desconfortável contemplação de sua própria época que ainda está se fazendo - devido a isso,

sujeita-se à reinterpretação e à reavaliação. Bakhtin (1988, p. 412) considera que o presente “vulgar”, “instável” e “transitório” é o principal objeto de representação parodística e ainda afirma que nessa peculiaridade se encontram as “autênticas raízes folclóricas do romance”. Logo, relaciona o tempo presente, no contexto literário, ao aparecimento da paródia, pois propicia a ridicularização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras mitológicas, dos costumes e da própria sociedade. Isso seria uma espécie de rebaixamento que passa pelo processo de dessacralização, desmitificação e, ainda, suscita possíveis indagações no contexto sócio-político. Evidencia-se que o *Satyricon* jamais seria uma obra reconhecida e consagrada em seu próprio tempo, parodiar e contrariar padrões, caros à alma romana, não o fariam figurar junto aos nomes canonizados na literatura clássica e mesmo ser reconhecido como ilustre escritor em sua própria época. Paratore (1987, p. 545) expressa que:

Sêneca era figura que havia dominado demasiadamente em política e na literatura; Lucano tinha a auréola de mártir em combate aberto contra a tirania e escolhera um assunto que apaixonava ainda a alma romana; Petrónio, autor de uma obra demasiado alheia à tradição áulica dos rétores, não podia aspirar a suplantar os dois grandes cordoveses na função de máximo representante da sua época.

É importante ressaltar que o representar da atualidade propicia uma familiarização que desnuda o mundo para que se possa examiná-lo livremente, bem como as pessoas da época e suas opiniões. Distante dos grandes temas, busca-se a representação do que existe de mais desprezível, tomados das baixas esferas da vida cotidiana – no *Satyricon* qualquer situação fútil ou fortuita torna-se motivo para a representação.

Torna-se iminente registrar que a linguagem utilizada por Petrónio se apresenta multifacetada e se aproxima ao máximo da linguagem coloquial popular. Nos diálogos, Petrónio dá voz àqueles que, claramente, não dominam o Latim Clássico (consagrado pelos grandes poetas). E todo o discurso é reproduzido na linguagem própria das cortesãs de ínfimo grau, dos taberneiros, dos libertos ignorantes; desse modo, pode-se reconhecer a origem social da qual são provenientes através das suas próprias falas. Por isso, no *Satyricon*, através da fala das personagens, indentifica-se desde o latim com todas as suas correções formais, até aquele Latim Vulgar<sup>11</sup> com vocabulário limitado, simples e prático.

<sup>11</sup> O latim vulgar era somente falado. Era a língua do cotidiano usada pelo povo analfabeto da região central da atual Itália e das províncias: soldados, marinheiros, artífices, agricultores, barbeiros, escravos, etc. Era a língua coloquial, viva, sujeita a alterações frequentes. Apresentava diversas variações. O latim clássico era a língua falada e escrita, apurada, artificial, rígida, era o instrumento literário usado pelos grandes poetas, prosadores, filósofos, retóricos... A modalidade do latim imposta aos povos vencidos era a vulgar. Os povos vencidos eram

Outra questão relevante é o foco narrativo presente nesse romance: sabe-se que, nos gêneros elevados, a narrativa realizava-se em terceira pessoa, particularidade herdada da poesia épica. No gênero épico, sobretudo, o narrador era um ser divino (a musa), o que oferecia uma áurea de total credibilidade às narrativas e ainda preservava a distância necessária para narrar fatos acontecidos em tempos remotos. Todavia, eis que todas as filhas de Mnemósine<sup>12</sup> são dispensadas, a musa não serve mais para contar os fatos sob diversas perspectivas através da sua onisciência e onipresença – posteriormente Camões já dirá “esqueça tudo que a musa antiga canta”.

No *Satyricon*, toda a história é narrada sob um único ponto-de-vista. O cenário descortina-se através da visão de Encólpio, em torno do qual se passam todas as ações. Conseqüência disso é que se pode representar um narrador que não é onisciente, até porque refere os fatos apenas a partir de seu ponto de vista e, praticamente, se atém ao presente dos acontecimentos, no ritmo em que acontecem. Portanto, não há perspectivas múltiplas, o mundo é sentido e vivido de acordo com as emoções e vivências do próprio herói. Nesse ponto, o *Satyricon* se distingue do gênero parodiado, pois é narrado em primeira pessoa, descortinando-se uma visão totalmente subjetiva e sob uma só perspectiva, a de Encólpio. “Há muito vos prometo o relato das minhas aventuras, e quero, hoje, cumprir a palavra.” Apesar disso, Petrônio não se vale de momentos de magnas descrições ou expõe excessivos julgamentos com relação aos personagens com os quais o jovem narrador se depara. Para tanto, utiliza-se do discurso direto que distingue e caracteriza o personagem, ou seja: a apresentação de cada um é feita, muitas vezes, por si só a partir do momento em que estes assumem a palavra na narrativa.

Petrônio, verdadeiramente, não alcançou glória entre os literatos do seu tempo –seu espírito criativo era moderno demais para sua época– contudo, legou à literatura ocidental uma obra monumental cuja influência se fez sentir no gênero romance em muitos dos seus aspectos constitutivos. É intrigante pensar que Petrônio, fazendo parte da elite da sociedade romana, e, portanto, conhecedor de seus gostos literários, tenha preferido escrever de maneira

---

diversos e falavam línguas diferenciadas, por isso em cada região o latim vulgar sofreu alterações distintas o que resultou no surgimento dos diferentes romances e posteriormente nas diferentes línguas neolatinas.

<sup>12</sup> Era uma das titânides filhas de Urano e Gaia e a deusa da Memória. Ela teve de Zeus as Nove Musas: Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Terpsícore, Tália e Urania. Mnemósine - aquela que preserva do esquecimento- seria a divindade da enumeração vivificadora frente aos perigos da infinitude, frente aos perigos do esquecimento que na cosmogonia grega aparece como um rio, o Lethe, um rio a cruzar a morada dos mortos (o de “letal” esquecimento), o Hades, e de onde “as almas bebiam sua água quando estavam prestes a reencarnarem-se, e por isso esqueciam sua existência anterior”.

tão avessa aos estilos predominantes, como a epopéia e a tragédia. Nesse aspecto, nada mais oportuno do que registrar as palavras de Paratore (1987, p. 644):

Fica-se impressionado ao verificar tal falta de escrúpulos em relação aos cânones da literatura áulica, tal audácia em aderir a um mundo fechado quase inteiramente ao interesse dos literatos, tal modernismo, tal felicidade e imediatez de criação, num campo em que não existiam precedentes, a não ser restritamente episódicos e ocasionais. A aura do modernismo, que o estilo e o decadentismo de Séneca e de Lucano já nos fizeram entrever na Roma neroniana, atinge a sua expansão mais ampla e cristalina nesta surpreendente obra de poesia.

Fica evidente que predomina, na obra petroniana, uma subversão de convenções literárias vigentes; que se reflete tanto no conteúdo, quanto nos aspectos estruturais. Aquati (1997) entende que a intenção de Petrônio não era, necessariamente, opor-se ou, até mesmo, negar os valores da literatura clássica; mas inaugurar um novo gosto literário.

### 3.4. Conteúdo parodístico

O ato de parodiar consta desde a Antigüidade Clássica, mas era considerado uma representação vulgar: assim, transpunha-se de um registro mais nobre para um mais familiar, até mesmo “baixo”. Nota-se que nada mais adequado e eficaz para ridicularizar, expor, criticar costumes e ideologias do que através da paródia; ainda que considerada como representativo de um gênero inferior como a comédia (Aristóteles). Conseqüentemente, esse rebaixamento e essa familiarização possibilitam, também, a utilização de uma linguagem mais popular – como se observa no *Satyricon*, em que os personagens provenientes das camadas mais inferiores de Roma falam com seu próprio estilo, em uma linguagem coloquial. E o discurso de cada personagem passa também a caracterizá-lo (classe social, profissão). Assim, Petrônio adequou a linguagem à situação e à personagem.

De fato, em Petrônio, tem-se uma parodização do uso da própria língua<sup>13</sup>, exemplo disso, tem-se no personagem Trimalquião: no seu suntuoso banquete, apesar de ostentar possuir riquezas, aos poucos, denota em seu discurso que sua origem não provém de nenhuma

---

<sup>13</sup>Na época em que o *Satyricon* foi escrito, a língua latina já passava por transformações inevitáveis devido à crescente mistura das populações do Ocidente e Oriente, essa miscigenação causava transformações mesmo no Latim Clássico (a língua dos poetas). Percebe-se, nitidamente, que Petrônio era grande conhecedor não só do *sermo urbanus*, mas também do *sermo vulgaris*, uma vez que se vale ora deste, ora daquele para salientar certos aspectos da origem de seus personagens, ou mesmo, evidenciar mudanças comportamentais.

classe nobre. Assim, inicia sua fala utilizando o padrão culto, mas à medida que se embriaga com o vinho, sua linguagem se familiariza com o *sermo vulgaris* (latim vulgar). Não obstante, mesmo quando se utiliza de uma sintaxe hiper-erudita, esta se contrapõe ao vocabulário e conteúdo chulos. Por conseguinte, sua linguagem grosseira e vulgar deixa ver claramente que é um novo rico, proveniente dos escravos libertos (Aquati, 1995, p. 10). Essa parodização da língua também se reflete no narrador, Encólpio: no início, *sermo urbanus* (latim clássico); no banquete, linguagem familiar; no final, apaixonado, usa uma linguagem próxima de Virgílio<sup>14</sup>

Na direção do *nouitas* do *Satyricon*, Petrônio vale-se da paródia de outros gêneros a partir do romance grego e, conseqüentemente, do gênero épico – considerado a raiz do romance. Aquati (1997, p. 31) considera provável que os leitores antigos já revelassem certa ciência da “relação genética do romance grego e a épica e elabore com essa relação uma paródia do romance grego por meio de um rebaixamento de sua fonte”. Martin (1993, apud Aquati, 1997, p. 77) afirma que:

o *Satíricon* é o primeiro escrito latino em que a prosa substitui o verso como veículo da linguagem amorosa e das brincadeiras eróticas. [...] No fim das contas, tudo se passa como se o romance, tomando por objeto *quod facit populus*, invertia por sua conta a matéria épico-histórica: é a história de pessoas sem *dignitas* possível, a história de pessoas que não interessavam à História e que o historiador, como o poeta épico, rejeita deliberadamente na sombra da inutilidade e da insignificância. Em face da epopéia e da história, o surgimento do romance na Roma do I séc. aparecia como um evento subversivo.

Logo, entende-se que a paródia se efetiva, principalmente, a partir de especificidades que caracterizam o gênero épico – o conteúdo, foco narrativo, representação da mitologia, caracterização das personagens, o tempo. Petrônio labora com um processo de inversão de toda a matéria consagrada e canonizada pela tradição homérica e, sobretudo, revela o principal elemento subvertido: o herói épico. Desse modo, observa-se que o poema épico projeta-se no “romance ideal”; enquanto o “romance cômico”, que burla a ação do romance ideal, “molda sua personagem central dentro de uma contraversão de um herói épico” (Aquati, 1997, p. 35). Para Petrônio, parece haver uma percepção nítida de que, na realidade social e moral em que se encontrava Roma, era impossível a representação desse tipo de herói – tal percepção reafirma o caráter realista do seu romance. Não podia conceber a figura heróica

---

<sup>14</sup> Essa constatação sobre o uso parodiado da linguagem realizado com maestria por Petrônio, só pode ser, de fato, reconhecida no texto original em Latim. Essa análise foi realizada pelo prof. Claudio Aquati (1994, 1995) em *Linguagem e caracterização na cena ‘Trimalchionis’*.

alicerçada no “ romano típico, fundado nos cânones tradicionais romanos, *pietas* e *uirtus*, *dignitas* e *pudicitia*.

O herói petroniano é totalmente despido das características supracitadas. Tão diferente dos heróis representados nos gêneros elevados, todos nascidos da épica grega, o herói-personagem do *Satyricon*, nesse contexto inovador, aparece como um notável exemplo de heroicização prosaica. O objeto de análise deste trabalho será a maneira como Petrônio constrói a figura do personagem principal, subvertendo princípios na elaboração do herói clássico e, concomitantemente, aproximando-o do anti-herói celebrado pela modernidade. Essa análise será feita com base na teoria do herói e do anti-herói apresentadas em capítulos anteriores.

Convém lembrar que, no tempo em que o *Satyricon* foi escrito, a representação do herói já tinha, em Homero, o modelo consagrado na literatura greco-romana. Por conseguinte, o protagonista do romance petroniano constitui uma deturpação desse modo homérico de celebração de grandes heróis, que se distinguiam, entre outros predicados, pela origem (sempre semidivina) e pela posição social (pertencentes à classe dominante). O personagem protagonista é Encólpio que conta no livro suas aventuras, vividas em viagens pela Itália, bem como suas peripécias amorosas com outros dois jovens mancebos, Ascilto e Gítão. Juntos, o trio de errantes passa por situações de perigo, episódios picantes e outros de muita comicidade, como é o caso do famoso capítulo do banquete de Trimalquião.

Nesse contexto, evidencia-se que a base da elaboração do romance petroniano consiste na paródia de outros gêneros, bem como, da própria sociedade a ele contemporânea. Convém lembrar que, na literatura ocidental, a primeira manifestação do anti-herói – o pícaro, considerado protótipo - se constrói através da paródia. Assim, já é notável que o conteúdo parodístico que torna propícia e inevitável a representação do anti-herói é um elemento presente no *Satyricon*. O ponto de crítica na construção da picaresca também se relaciona a outro gênero literário (as novelas de cavalaria) e ao *modus vivendi* da sociedade. Em princípio, tem-se, aqui um primeiro aspecto através do qual dialogam proficuamente o *Satyricon* e a teoria moderna do modo anti-heróico de representação.

### 3.4.1. A “odisséia” de Encólpio

Na recuperação sintética da teoria moderna exposta anteriormente, observou-se que um dos traços característicos do modelo anti-heróico é a subversão do modelo heróico que foi inaugurado em Homero. Assim, seguindo a tradição homérica, a representação do herói ficou

condicionada a alguns traços constitutivos como: pertencer à nobreza (herói, do grego, nobre, semideus); figura exemplar, coragem implacável, guerreiro que sempre luta por um objetivo que resultará em um bem coletivo. No entanto, no *Satyricon*, não se observa apenas uma sátira das figuras heróicas; mas há sempre a intenção de subverter o gênero épico, rebaixando seus temas, peripécias, personagens, ações, sentimentos. No tempo de Petrônio, eram amplamente conhecidas (pela elite, principalmente) as epopéias de Homero: *Ilíada* e *Odisséia*; e a de Virgílio: *A Eneida*. Dentre essas, Petrônio parece devotar particular atenção, em sua sátira, a *Odisséia*. É possível reconhecer na trajetória de Encólpio um dialogismo parodístico com a do próprio Ulisses.

Ulisses, filho e sucessor de Laerte, rei de Ítaca e marido de Penélope, é um dos heróis favoritos de Homero e já aparece na *Ilíada* como um homem perspicaz, bom conselheiro e bravo guerreiro. A *Odisséia* narra as viagens e aventuras de Ulisses em duas etapas: a primeira compreende os acontecimentos que, em nove episódios sucessivos, afastam o herói de casa, forçado pelas dificuldades criadas pelo deus Poseidon. A segunda consta de mais nove episódios, que descrevem sua volta ao lar sob a proteção da deusa Atena. É também desenvolvido um tema secundário, o da vida na casa de Ulisses durante sua ausência, e o esforço da família para trazê-lo de volta a Ítaca. Na *Odisséia*, a ação se inicia dez anos depois da guerra de Tróia, em que Ulisses lutara ao lado dos gregos. A ordem da narrativa é inversa: tem início pelo desfecho, a assembléia dos deuses, em que Zeus decide a volta de Ulisses ao lar. O relato é feito, de forma indireta e em retrospectiva, pelo próprio herói aos feaces - povo mítico grego que habitava a ilha de Esquéria. Hábeis marinheiros, são eles que conduzem Ulisses a Ítaca.

O poema estrutura-se em quatro partes: na primeira (cantos I a IV), intitulada "Assembléia dos deuses", Atena vai a Ítaca animar Telêmaco, filho de Ulisses, na luta contra os pretendentes à mão de Penélope, sua mãe, que decide enviá-lo a Pilos e a Esparta em busca do pai. O herói porém encontra-se na ilha de Ogígia, prisioneiro da deusa Calipso. Na segunda parte, "Nova assembléia dos deuses", Calipso liberta Ulisses, por ordem de Zeus, que atendeu aos pedidos de Atena e enviou Hermes com a missão de comunicar a ordem. Livre do jugo de Calipso, que durou sete anos, Ulisses constrói uma jangada e parte, mas uma tempestade desencadeada por Poseidon lança-o na ilha dos feaces (canto V), onde é descoberto por Nausícaa, filha do rei Alcínoo. Bem recebido pelo rei (cantos VI a VIII), Ulisses mostra sua força e destreza em competições esportivas que se seguem a um banquete. Na terceira parte, "Narração de Ulisses" (cantos IX a XII), o herói passa a contar a Alcínoo as aventuras que viveu desde a saída de Tróia: sua estada no país dos Cícones, dos Lotófagos e



dos Ciclopes; a luta com o ciclope Polifemo; o episódio na ilha de Éolo, rei dos ventos, onde seus companheiros provocam uma violenta tempestade, que os arroja ao país dos canibais, ao abrirem os odres em que estão presos todos os ventos; o encontro com a feiticeira Circe, que transforma os companheiros em porcos; sua passagem pelo país dos mortos, onde reencontra a mãe e personagens da guerra de Tróia.

Na quarta parte, "Viagem de retorno", o herói volta à Ítaca, reconduzido pelos feaces (canto XIII). Apesar do disfarce de mendigo, dado por Atena, Ulisses é reconhecido pelo filho, Telêmaco, e por sua fiel ama Euricléia, que, ao lavar-lhe os pés, o identifica por uma cicatriz. Assediada por inúmeros pretendentes, Penélope promete desposar aquele que conseguir retesar o arco de Ulisses, de maneira que a flecha atravessasse 12 machados. Só Ulisses o consegue. O herói despoja-se em seguida dos andrajos e faz-se reconhecer por Penélope e Laerte. Segue-se a vingança de Ulisses (cantos XIV a XXIV): as almas dos pretendentes são arrastadas aos infernos por Hermes e a história termina quando Atena impõe uma plena reconciliação durante o combate entre Ulisses e os familiares dos mortos. A concepção do poema é predominantemente dramática e o caráter de Ulisses, marcado por obstinação, lealdade e perseverança em seus propósitos, funciona como elemento de unificação que permeia toda a obra.

Enquanto a *Odisséia* narra as viagens e aventuras de Ulisses, o *Satyricon* apresenta as viagens e aventuras de Encólpio. Este, no entanto, viaja em busca de prazeres (amor, sexo, banquetes) ou para fugir da fúria de alguém que tenha deixado em prejuízo; aquele possui o grande desejo de se reencontrar com sua amada esposa e seu querido filho. Há, no *Satyricon*, assim pode-se entender, uma tentativa aparente de depreciar todo o contexto que move as ações de Ulisses e de modo geral o espírito épico. Aquati (1997) já havia reconhecido alguns elementos da *Odisséia* parodiados no *Satyricon*, vale ressaltar alguns pontos mais específicos desse conteúdo parodístico.

Quando a narrativa se inicia, figura-se Encólpio que, depois de fugir da escola, perde-se no seu caminho para casa e é então guiado por uma mulher até um prostíbulo; assim temos o mesmo mote do início da *Odisséia*: Ulisses encontra-se, também, perdido. No entanto, é a ira de Poseidon<sup>15</sup> que persegue o rei de Ítaca e infringirá a ele tantas desveturas quanto possa suportar. Encólpio também enfrenta a ira de um deus, Príapo, deus da fertilidade, cujo símbolo é um enorme falo – nada mais sugestivo para o clima de erotismo que permeia todo o

---

<sup>15</sup> Poseidon, deus do mar, o Netuno dos romanos, tinha poder sobre as tempestades e sobre os ventos. Garantia a segurança dos marinheiros ou a destruição de seus navios de acordo com sua vontade. Apesar de ter favorecido aos gregos, na *Ilíada*, torna-se inimigo de Ulisses na *Odisséia*. Isso porque o herói grego furou o olho de Polifemo, um de seus filhos Ciclopes.

romance. Ambos os deuses se tornam algozes dos heróis porque sofreram, em diferentes formas, uma profanação. Ulisses fere e humilha o filho de Poseidon, o ciclope Polifemo; enquanto Encólpio teria assistido a um ritual em honra a Príapo<sup>16</sup>, por isso o deus o entregará nas mãos de seus inimigos –através de um sonho, revela seu paradeiro a insaciável Trifena: “Essa noite, Príapo me apareceu em sonho.(...)”. “Informo-te, disse, “que conduzi até teu barco esse tal Encólpio que procuras.” (*Satyricon* CIV,139).

O deus Príapo o castigou com a perda de sua potência sexual – o maior dos flagelos para o jovem. E para não deixar de rememorar os deuses da Odisséia, Netuno também aparece e contribui enviando um sonho a Licas: “aquela estátua de Netuno, me apareceu também e me disse: Encontrarás Gitão no navio de Licas”. Isso constitui uma paródia da presença do furor dos deuses contra os heróis no poema épico; assim o próprio Encólpio usa esse argumento para se consolar, ciente de que está sofrendo a ira de um deus. “Por fim, meu espírito se acalmou, e procurando, então, motivos de consolação entre os heróis da Antiguidade, que como eu houvessem sido vítimas da cólera dos deuses.” (*Satyricon* CXXXIX, 201). E em mais um de seus devaneios poéticos (comuns em toda a obra) reflete sobre o assunto, ele mesmo faz menção ao rei de Ítaca:

O destino implacável e os deuses não perseguem  
Apenas a mim. Houve Hércules, que,  
Expulso do litoral inárquico, teve de suportar o peso dos céus.  
Laomedonte, antes de mim, satisfez  
A cólera ultrajada dos deuses. Pélias sentiu  
A ira de Juno, Télefo pagou por crime alheio,  
E Ulisses tremeu no reino de Netuno.  
E eu, na terra ou nos brancos mares de Nereu,  
Sou perseguido pela pesada cólera de Príapo de Helesponto.  
(*Satyricon*, CXXXIX, p. 130)

Na *Odisséia*, Ulisses, embora estivesse disfarçado de mendigo, é reconhecido pelo filho e pela ama, através de uma cicatriz que possui no pé. Encólpio, por sua vez, também se disfarça de escravo “fujão”, raspando a cabeça e as sombrancelhas, para fugir de um provável castigo; todavia, é denunciado por outra parte do corpo, examinada por Licas e que lhe era, igualmente, familiar:

---

<sup>16</sup> Deus da fertilidade, protetor dos jardins e dos rebanhos. Era filho de Vênus, deusa do amor, e de Baco, deus do vinho. Foi deformado, ao nascer, por Juno, que tinha ciúmes de sua mãe. Era comumente representado como um indivíduo grotesco com um falo enorme.

Quanto a Licas, que me conhecia bastante, nem teve necessidade de ouvir minha voz. Certo de minha presença, correu para onde eu estava e, sem se deter a examinar minhas mãos ou meu rosto, fixou o olhar no meu ventre. Segurando meu membro (...). Não é de admirar, pois, que a ama de Ulisses o tenha reconhecido, depois de vinte anos de ausência, por uma cicatriz que conhecia dele, uma vez que aquele hábil homem, a despeito da confusão das feições de meu rosto e do disfarce de toda a minha pessoa, reconheceu imediatamente seu fugitivo por um detalhe tão superficial! (*Satyricon*, CV, 140)

Observa-se que o momento do reconhecimento, tão célebre no poema homérico, sofre um rebaixamento mediante a escolha do órgão genital como elemento de identificação e da própria menção irônica que Encólpio faz a esse episódio da *Odisséia*.

Ulisses é famoso por sua astúcia, inteligência e por ser um grande estragista, não é em vão que Minerva o tem como favorito entre os heróis gregos. Um evento, que demonstra essa peculiaridade, é o momento do encontro com o ciclope: para fugir da fúria do gigante amarrou cada homem embaixo de grandes ovelhas. De modo semelhante, quando Ascilto volta para o albergue em busca de Gitão, Encólpio ordena que este se esconda sob o leito, “pendurando-se pelos pés e pelas mãos no estrado, como Ulisses outrora sob seu carneiro, para escapar às buscas daqueles que o procuravam” (*Satyricon* XCVII, 129); e novamente se vangloria de ser igual ou melhor que Ulisses: “Gitão apressou-se em me obedecer, e se suspendeu tão bem no estrado, que o próprio Ulisses se confessaria vencido pelo nosso ardil” (*Satyricon*, XCVII, 129).

Neste quadro comparativo abaixo, exemplificam-se, de maneira sucinta e geral, os elementos parodiados, para melhor visualização:

**QUADRO COMPARATIVO: *ODISSÉIA* (ELEVADO) E *SATYRICON*  
(REBAIXAMENTO)**

<i>ODISSÉIA</i>	<i>SATYRICON</i>
Viagem de Ulisses para chegar a sua casa	Viagem de Encólpio para busca de prazeres
Ira do deus Poseidon: tenta impedi-lo de encontrar o caminho de volta pra casa	Ira do deus Príapo: torna-o impotente sexualmente
Disfarça-se como mendigo para não ser reconhecido pelos inimigos	Disfarça-se de escravo fugido para não ser reconhecido pelos inimigos
Reconhecimento: uma cicatriz no pé	Reconhecimento: órgão genital
Viagem ao inferno: Ulisses contempla o temível cão Cérbero, guardião da porta de entrada do Hades.	Banquete de Trimalquião: Encólpio assusta-se, sobremaneira, ao contemplar a estátua de enorme cão na entrada do palácio.
Astúcia de Ulisses para esconder seus amigos do ciclope Polifemo	Astúcia de Encólpio para esconder Gitão de Ascilto
Referência a uma feiticeira chamada Circe	Referência a uma moça chamada Circe por quem Encólpio se apaixona perdidamente.
Ulisses e os companheiros saqueiam as cidades por onde passam durante a viagem	Encólpio e os amigos roubam as pessoas que encontram durante as suas andanças.
Naufrágio Ulisses, fazendo portar na ilha de Calipso.	Naufrágio do navio de Licas, onde viajava Encólpio, fazendo-o aportar em uma ilha de costumes estranhos.

Fica evidente que, mesmo o gênero épico sendo considerado, no tempo de Petrónio, como elevado, o poeta rebaixa os argumentos que motivam as ações típicas dessa modalidade. Assim, Encólpio poderia ser considerado um anti-Ulisses, ou melhor, um anti-herói, justamente, por comportar aspectos subversivos relacionados ao herói grego que também motivam todas as suas ações. A identificação dos elementos parodiados trazem à luz traços importantes para se resgatar os princípios prototípicos da representação do anti-herói na literatura ocidental. Essa relação com os poemas homéricos é imprescindível salientar, uma vez que o anti-herói é analisado sob o ponto de vista do herói clássico, cujo primeiro modelo tem-se no herói épico. Como Brombert (2004, p. 20) afirma, “a noção de anti-herói só é possível numa tradição que já representou heróis reais.” E ainda, reitera que “em uma época de ceticismo e fé definhante, época marcada pela consciência difusa de perda e desordem, a intencional subversão da tradição heróica pode indicar uma iniciativa de recuperar ou reinventar significação.”

Essa teoria foi exposta com relação a obras modernas, mas feitas algumas ressalvas, são perfeitamente coerentes quando se trata do *Satyricon*. Petrónio foi consciente na elaboração do seu romance, pois era conhecedor das transformações pelas quais a sociedade passava - o herói de moral inabalável ou indiscutível não condizia com a época, e se tornou, sobremaneira, inverossível. Petrónio clama pelo realismo. O *Satyricon*, assim como algumas das obras modernas mais características escritas em oposição a modelos heróicos tradicionais e, dentre essas, já convém citar o *Dom Quixote*, refletem uma tentativa de ajustar-se responsabilmente a novos contextos. Embora não tendo galgado êxito em um empreendimento tão ousado, Petrónio lançou uma semente para a posteridade.

### **3.4.2. *Satyricon*: uma subversão do gênero épico**

O gênero épico, como já foi exposto, trouxe a primeira representação do homem na literatura. Se esse gênero foi sendo aos poucos superado, o espírito clássico e os expedientes de composição que inauguraram o herói na literatura ocidental foram preservados em sua essência. Embora em diferentes planos históricos, o herói homérico tornou-se o herói de todos os tempos. Divergem pela fala, pela indumentária, pelas armas e pela religião que professam, mas os processos mentais e os valores morais, a que sacrificam, são muito semelhantes porque assentam sobre a mesma base psicológica. Bakhtin (1988, p. 423, 424) assim retrata o herói sob o estigma dessa herança clássica:

O homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heróico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. [...] Estas particularidades do homem épico, partilhadas basicamente por outros gêneros distanciados elevados, originam a beleza excepcional, a coesão, a claridade cristalina e o polimento literário desta representação do homem.

A representação desse homem, que conservava aquela essência acabada e perfeita, começou a revelar uma certa irrealidade nas novas condições da existência humana (Bakhtin, 424). Nesse aspecto, Petronio, ao escrever seu romance, já se antecipava; desconsiderando a existência de uma relação do homem, na sociedade de Nero, com a natureza do herói épico, pratica a expressão de um caráter mais verista do homem e da sociedade: seria o processo de destruição da distância épica. Para representação de um sujeito mais próximo da realidade é necessário resgatá-lo para o presente de eventos inacabados, isso constitui, segundo Bakhtin (1988, p. 424), o principal motivo para reestruturação da representação do homem no romance.

Nesse processo, exerceram um papel relevante as representações cômicas. Segundo Bakhtin (1988, p. 425), “o cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo.” É notável que os primeiros traços que constituíram o retrato do anti-herói na literatura – do *Satyricon* ao pícaro até o *Dom Quixote* - tenham sua gênese em gêneros que possuem em comum a comicidade. Por isso, enfatiza-se que o primeiro meio de subversão do herói tradicional (anti-herói) se realizou através do riso, ou seja, da ridicularização. No *Satyricon*, evidencia-se não só a sátira dos argumentos da *Odisséia* e dos feitos do sagaz Ulisses, mas também de todas as possibilidades dos motivos de configuração épica.

### 3.4.3. Intervenção dos deuses

Os deuses escolhem seus favoritos entre os heróis e expressam sua ajuda das mais variadas formas. Ulisses era o favorito de Minerva. O papel da deusa como guia do herói é muito mais explícito na *Odisséia*, mas suas intervenções para ajudar Ulisses não passam despercebidas, na *Ilíada*. No *Satyricon*, não há uma participação divina significativa.

Diferentemente dos poemas homéricos, os deuses não participam da ação propriamente dita; nem influenciam nas atitudes dos personagens. Os deuses são evocados e lembrados em diversas situações - há referências, com pouca relevância, a Baco, Júpiter, Mercúrio, Apolo: “Que Júpiter faça recair sobre ti e teu amo toda a sua fúria” (*Satyricon*, LVIII, 77); “Que Mercúrio nos valha.” (*Satyricon*, LVIII, 78).

O único momento em que se observa uma voz divina, intervindo, ainda que de maneira sutil, é quando o deus Príapo aparece em sonho para Trifena e a estátua de Netuno aparece para Licas, a fim de revelar o paradeiro do ingrato Encólpio. Essa atitude demonstra que, no romance petroniano, o “herói” não possui a simpatia da divindade. Sabe-se que na epopéia há aqueles deuses que se opõem às ações dos heróis, o que para Encólpio é uma verdade consumada. Todavia, essa “cólera divina” é perfeitamente compreensível, uma vez que Encólpio não demonstra reverência a nenhum deus. No capítulo XI, sem o menor remorso, rouba os ornamentos que cobriam a estátua da deusa Ísis<sup>17</sup> – “aliviei-a de suas ricas vestes e de um anel de prata que tinha na mão.” No episódio referente à tentativa de resgatar a túnica perdida, por um momento, Encólpio decide deixar nas mãos da justiça, ou seja, a deusa Têmis. Mas logo desiste porque constata que “Onde o ouro é todo-poderoso, de que servem as leis?” e com relação à deusa: “Até mesmo Têmis se vende e, em seu tribunal, a balança pende conforme o vil metal.” (*Satyricon*, XIV, 25) Toda essa despreocupação com relação ao divino foi desencadeada por um fator histórico, assim declara Martin (1993, p. 77):

o mundo romano, na segunda metade do primeiro século, conhecia uma profunda crise de valores, em consequência do fato de que a extensão do Império havia arruinado o velho espírito cívico, ao mesmo tempo que o afluxo de riquezas encadeava a desapareição do *mos maiorum* [...] e que a importação dos cultos orientais abalava a fé nas divindades tradicionais.

Dessa maneira, no decorrer da narrativa, fica explícito que os deuses já não merecem respeito e reverência oferecidos pelos heróis de Homero, parece que aquele inumerável panteão olímpico, banalizou-se: “Existem neste país tantas divindades protetoras, que os homens se tornaram mais raros que os deuses.” (*Satyricon*, XVII, 28). Outro expediente que denota essa degradação do divino realiza-se quando Encólpio mata uma das gansas

---

<sup>17</sup> Ísis - A mais ilustre das deusas egípcias é representada à procura de Osíris, seu irmão-esposo defunto, que ressuscita com seu sopro; ou aleitando o seu filho Hórus; ou acompanhando ritos funerários. Ísis protege os mortos debaixo de suas asas e ressuscita-os. Ísis simboliza a *Iniciadora, aquela que detém os segredos da vida, da morte e da ressurreição.*

consagradas ao deus Príapo. As sacerdotisas, inconformadas, lamentam-se sem parar temendo as implicações de tal ato, mas basta Encólpio oferecer-lhes dinheiro que logo as lamúrias são esquecidas. Sem qualquer receio de desonrar os deuses, diz: “Eis aqui duas peças de ouro, com as quais podereis comprar gansas e deuses.” E lança mão de um poema que deixa explícito que o dinheiro é o verdadeiro deus que age em todas as circunstâncias – *pecunia regnat* (o dinheiro reina):

O homem endinheirado sempre tem vento em suas velas,  
 E compõe seu destino com toda a liberdade.  
 Se quiser, poderá desposar a própria Danae,  
 E fazer Acrísio acreditar no que ela lhe disser.  
 Se for um poeta ou orador público,  
 Sacudirá toda a massa;  
 Superará Catão e sua causa ganhará.  
 Imaginai-o advogado; imporá seus  
 “É evidente” e “Não é evidente”,  
 Será Sérvio e Labeo a uma só vez.  
 Em suma: com dinheiro na mão,  
 Expressas um desejo, e o que queres acontece.  
 Júpiter está encerrado ao lado de teu cofre.

(*Satyricon*, CXXXVII)

O único deus que parece favorecer ao jovem é o Amor, ao qual ele atribui, convenientemente, todas as culpas por seus rompantes amorosos, suas paixões arrebatadoras e mesmo o causador de seus maiores suplícios: “O Amor sobretudo, o impiedoso Amor, jamais me poupou: amando ou sendo amado, sou sempre alvo de seus rigores.” Ainda assim, as ações de Encólpio são direcionadas a partir da busca pelo amor – e ele ama de diversas maneiras e pessoas diversas também, Gitão, Trifena, Dóris, Circe - esse amor sempre está vinculado à relação sexual.

#### 3.4.4. Do sublime ao vulgar

O herói épico jamais é sentido dissociado da coletividade, nele concentra-se a concepção heróica da totalidade da vida de um povo. É um indivíduo que já nasce para um objetivo que beneficiará, de alguma forma, a todos. Este renuncia às próprias vontades e está disposto mesmo a sacrificar-se pelo bem comum. Essa atitude de abnegação distancia-se, sobretudo, do herói petroniano. Desde do primeiro momento, suas atitudes são impulsionadas por desejos de satisfação individualista – o propósito de suas andanças é



justamente a busca pelo prazer: o vinho, banquetes, sexo, amor. Desse modo, as principais ações descritas, no *Satyricon*, se passam em banquetes regados a muito vinho e comida.

Nesse contexto, o foco de representação do *Satyricon* distingue-se do épico, porque se ancora em temas considerados baixos, uma vez que em todas as suas cenas descortina-se o cotidiano e valoriza-se o indivíduo. Este não está disposto a maiores esforços, por isso no romance de Petrônio tudo se resolve a partir da fuga – sempre evitando a luta corporal e priorizando a astúcia - enquanto nos poemas épicos, o herói enfrenta as situações de maiores riscos, muitas vezes, já cientes que seu destino é morrer se for para o combate.

No romance petroniano, não se tem uma descrição explícita de Encólpio, suas características são reveladas através da leitura de todas as ações narradas. Com relação às origens os heróis épicos eram representantes de uma classe superior, considerada dos melhores (*aristoi*), representando a excelência humana, grandes, belos, fortes, corajosos, inteligentes, sábios. Na verdade, afirmavam os valores da elite aristocrática do primeiro milênio a.C. Assim, a procedência desses heróis era muito importante e sempre ressaltada e considerada à exaustão: são os nobres reis e poderosos guerreiros. Observe-se este retrato da *Ilíada* (XII, 310-322):

Glauco, porquê nos dão tantos privilégios na Lícia, lugares de honra, carnes, taças cheias? Porquê nos tratam todos ali como se fossemos deuses? Porquê possuímos, às margens do Ksanto, uma imensa propriedade, uma bela herdade apropriada tanto para a criação como para o cultivo do trigo? Nosso dever, então, não é, hoje, por justiça, estarmos na primeira fila dos Licianos, para responder ao chamado a uma dura batalha? Os licianos encorajados poderão, assim, se expressar: Não são sem glória, os reis que comandam na nossa Lícia, comem carneiros pingues e bebem o vinho doce escolhido. Possuem também, parece, o vigor dos bravos, já que estão na primeira fileira dos licianos.

Essencialmente, parece ser uma condição para a construção do herói que este pertença à nobreza. Dessa forma, o uso de epítetos traz sempre essa relação do herói com seus antepassados ilustres: “Canta, ó musa, a ira de Aquiles, filho de Peleu.”

Contudo os heróis homéricos são apenas homens, precisam receber dos deuses a sua qualificação e seus atributos para legitimar seu poder. Por isso, são freqüentemente chamados de *isotheri* (“iguais aos deuses”). Aquiles era filho do rei Peleu com a deusa Tétis; Enéias, filho do mortal Anquises e da deusa Afrodite entre outros. Rememorando que os heróis, na *Teogonia*, foram retratados como uma categoria divina.

Com relação à origem de Encólpio, pouco se esclarece na obra (conquanto a obra esteja fragmentada). Em momento algum, é feita relação à família, mesmo a sua paternidade. Sua ascendência, com certeza, não é nobre, e mesmo sua condição de cavaleiro já foi desdenhada ou posta em questão. E se o herói épico é sobrehumano, distinguindo-se pela constante divinização, por outro lado, o herói petroniano caracteriza-se por uma constante humanização, ou ainda, pode ser considerado sub-humano, uma vez que representa o que há de mais vil no comportamento humano.

Para tornar mais evidente os aspectos contrastantes entre o modelo épico e o *Satyricon*, exemplificam-se, além dos traços distintivos já citados, outros de igual relevância:

<b>EPOPEIA (<i>Ilíada e Odisséia</i>)</b>	<b>SATYRICON</b>
Efetiva intervenção dos deuses: favoráveis e desfavoráveis ao herói	Sutil intervenção dos deuses: de forma geral, pouco favorável ao “herói”.
Coletividade	Individualidade
Enfrentamento	Fuga
As personagens que falam pertencem à classe elevada ou à divindade	Personagens de classe inferior tem autonomia na fala.
Assunto elevado (temas nobres)	Cotidiano (temas baixos) descrição de Trimalquio a respeito de sua flatulência
Passado absoluto, acabado	Presente inacabado
Afirmção de valores que representam a verdade de uma elite	Crítica à sociedade vigente (caráter realista)
<i>Fatum</i> - Destino, traçado antes do herói nascer	Fortuna – sorte, o “herói” vive com total descompromisso, conta apenas com a sorte

Nestas características supracitadas, encontram-se, ainda que de forma embrionária, traços que constituem o romance moderno. Conforme, foi exposto de modo enfático, o *Satyricon* é, de fato, uma paródia de todo o gênero épico desde aspectos estruturais como dos assuntos e temas que lhe são peculiares. Contudo, parece haver na alma de Petronio um desejo maior que é subverter a representação do próprio herói épico (Aquatini, 1997). Convém, então, um olhar mais atento ao “Ulisses” de Petronio: Encólpio.

### 3.4.5. Encólpio: o anti-herói clássico

Nesta pesquisa, todo o *corpus* bibliográfico foi lido como referência para formulação de uma teoria sobre o anti-herói, em princípio, na literatura moderna, aponta como uma característica comum na representação do modo anti-heróico a preocupação enfática em subverter o herói clássico, especificamente, as características que durante tanto tempo perpassaram pelos mais variados gêneros. Corroborar-se um eminente anseio de “esvaziar e contestar a imagem de ideal” que envolve o herói tradicional (Brombert, 1999), que deveria ser um sujeito superior, um arquétipo para a coletividade.

Com o passar do tempo, as transformações pelas quais passam a sociedade levam a mudanças na expressão, principalmente, no que concerne à concepção do herói-personagem. Houve uma carência de um indivíduo que pudesse representar, justamente, as transformações pelas quais o homem estava passando na sociedade. Nesse processo, buscou-se uma aproximação com a experiência e a ação da vida humana (Lukács 1999, p. 99), substituindo as temáticas clássicas sempre ligadas ao coletivo para trazer à luz o cotidiano, o prosaico - a vida ao “rés do chão”, a vida no subsolo; enfim, aquilo que jamais seria digno de um poema épico, nos moldes clássicos. Na verdade, esse contexto foi identificado dentro da teoria do romance moderno, que, segundo Lukács, tem suas origens em Cervantes e Rabelais. Ele considera que o advento do romance é que possibilitou esse afastamento do herói perfeito, para resgatá-lo como “herói problemático”, “destrói as possibilidades da criação épica”. Isso porque esse indivíduo, engendrado numa sociedade capitalista, representa e busca valores inatingíveis em virtude desse sistema social, que tolhe e impossibilita todas as suas ações. Eis a angústia maior desse herói romanescos.

Essas premissas sobre o contexto que possibilitou a aparição do anti-herói na literatura moderna ressaltam o aspecto inovador do romance de Petronio, ao retratar um personagem que, abertamente, opõe-se ao herói dos gêneros elevados de sua época. Esse herói petroniano parece figurar como uma voz contestadora e solitária, uma vez que o contexto não era propício para a representação de um indivíduo que negasse valores ainda muito caros a toda sociedade romana. O momento em que Petronio escreve seu romance, ensejava a possibilidade da denúncia, mesmo a crítica à corte do imperador Nero; no entanto, opor-se às estruturas modelares para construção dos personagens era condenar a própria obra ao esquecimento. Parece que Petronio não partilhava da mesma preocupação de Lucano quanto à longevidade da sua obra.

Em toda a narrativa transbordam elementos que comprovam o afastamento de Encólpio do modelo de representação do herói tradicional e o aproximam do anti-herói.

Partindo do pressuposto que todas as representações do anti-herói, baseiam-se na subversão dos valores do herói clássico inaugurados pelo herói épico (em maior ou menor grau). É importante ressaltar que Encólpio, o personagem principal, faz o papel de narrador na obra e essa narração não implica preocupações moralistas – nesse ponto rompe com toda uma tradição literária – “a narração antiga é funcional; a de Petrônio parece não ser, e encontrar seu fim nela mesma.” (Martin, 1993, apud Aquati, 1997, p. 23).

Petrônio conturbou e transfigurou a linguagem da narrativa ao mesmo tempo em que abalou a noção tradicional do herói épico. Sua escolha deliberada da prosa, em vez da forma em versos, consagrada em sua época, representa uma profunda consciência de convicções artísticas – nisso constitui-se como texto fundador, porque os textos em ficção eram escritos em verso. Por conseguinte, prosa e verso são mesclados, ou seja, é um texto prosímetro, herança da sátira menipéia.

Além de preferir a poesia na composição de sua própria obra, ainda ressalta essa premissa através do ridículo personagem Eumolpo, que é um malfadado poeta. Este vê em qualquer situação motivo para recitar seus versos, contudo sem obter sucesso algum. Em sua primeira declamação pública, ao invés de aplausos “fizeram cair sobre ele uma chuva de pedras” (*Satyricon*, XC, 120), mas essa parece ser uma reação a qual o poeta está familiarizado – “Acostumado a tais manifestações, ele cobriu a cabeça e fugiu.” Mesmo depois de escapar das mãos intolerantes do seu “público” de ouvintes, não escapa às imprecações de Encólpio, que demonstra profundo desprezo a esses rompantes poéticos:

De onde te vem essa mania? Estamos juntos há apenas duas horas, e em vez de falar-me como todo mundo, tens dito apenas versos. Não me admira que o povo te corra a pedradas. Vou fazer uma provisão de calhaus, e toda vez que tiveres um acesso desses eu te quebrarei a cabeça. (*Satyricon*, XC, 120)

Não obstante as ameaças que sofre, constantemente, Eumolpo não desanima em seus propósitos de “eloqüente” poeta. No decorrer da narrativa, torna-se um rapsodo, ora porta-voz de poemas homéricos, ora da *Farsália* de Lucano. Se Eumolpo não logra êxito com suas poesias, é justamente quando as abandona que ele tem sucesso; e até consegue convencer as pessoas da veracidade de seus argumentos, muitas vezes, inventados para livrar Encólpio de suas desventuras. “Eumolpo, nosso defensor no momento do perigo e responsável por aquela reconciliação”

Dir-se-ia que o *Satyricon* é a epopéia da classe baixa, através de uma repúdia do postulado que diz que somente os que estão em posto elevados (noção aristocrática do herói)

seriam dignos de representação na literatura. Encólpio não é um herói pelos padrões usuais, muito embora vivencie dentro de seu limitado raio de ação a ira de um Aquiles; o mesmo parece sentir Encólpio quando Ascilto leva embora seu *frater* Gitão. Contudo, o filho de Peleu, efetiva suas ameaças de vingança contra o rei Agamenon, enquanto Encólpio em sua fúria delirante não vai além de esbravejar ao vento.

Eu golpeava meu próprio peito, emitindo suspiros dilacerantes [...] Covardes! Não desfrutarão impunemente de sua traição. Não serei eu um homem, se não lavar em sangue esse desaforo. A essas palavras, cingia minha espada [...] Andava com ar perturbado, e fazia gestos ameaçadores; respirava carnificinas; a cada instante, levava ao cabo de minha espada, daquela espada destinada ao furor vingador. (*Satyricon*, LXXXII, 110)

Parece uma leitura dramática, de fato, mas não vai além de oratória. Basta se ver privado da espada que todo o furor é contido: “Vendo-me assim desarmado e privado de toda possibilidade de vingança (...) minha cólera foi-se acalmando pouco a pouco”. Mas há óbvia ironia contextual nas referências a aptidões heróicas que são inúteis ou tão inaproveitadas.

Encólpio tem um espírito que prima mais pela astúcia que pela força, por isso foge a qualquer possibilidade de um enfrentamento corporal. “Arrasado por essa decisão, nem me passou pela mente a idéia de disputá-lo pela força das armas” - Encólpio reconhece a superioridade da força de Ascilto - “Visto que teria que iniciar um sério combate, prefere fingir que considera tudo uma brincadeira” (*Satyricon*, XI, 14); o próprio Gitão confessa, em certo momento, preferir a companhia de Ascilto, não pelo amor, mas por medo: “passei para o lado do mais forte” (*Satyricon*, XCI, 121). Essa explícita covardia é um traço constante, assim as situações episódicas conflitantes não se resolvem porque o personagem sempre busca a fuga como forma de “enfrentamento”.

No *Satyricon*, Encólpio é um homem livre, um estudante das belas letras (história, filosofia, literatura), de costumes, moral e cultura corruptas, que representa uma sociedade também corrupta, valendo-se de figuras com as quais vive: o retor hipócrita, a sacerdotisa depravada, o novo-rico jactancioso e vulgar, o poeta falastrão e maníaco por versos, a matrona que se deixa desvirtuar, os caçadores de herança dispostos a tudo, a cidade perversa, a dama da sociedade de costumes sexuais pouco recomendáveis e mais algumas outras. Encólpio é um estudante, todavia essa condição não suscita uma atitude ou pretensão mais nobre, usa-a, simplesmente, para abrir as portas para as festas, “oceanos de delícia”. Por essa razão são convidados para o banquete de Trimalquião – “Somos hoje convidados, em nossa qualidade de sábios, para um grande banquete.” (*Satyricon*, X, 13)

Mas o indivíduo não-heróico é de certa forma concedida a honra de ser um dos primeiros registros de heroicização prosaica. Ou seja, um “herói” que não se impõe pela posição social, pela intervenção dos deuses ou ainda pela força inexorável do *fatum*; nascido em um contexto de um cotidiano verista, ele é fruto de uma sociedade corrupta. Seu caráter é questionável e isso fica explícito em todas as suas atitudes, e esses registros já tornam inconcebível classificá-lo como herói tradicional. Ao contrário, suas características o aproximam daquilo que Dostoievski convencionou chamar de anti-herói.

Convém trazer à memória que Encólpio não se identifica, *ipsis litteris*, com o modelo anti-heróico retratado nos romances modernos, o contexto histórico-social não o permite. O anti-herói petroniano se distingue daquele herói problemático (registro anti-heróico), identificado por Lukács (1999, p. 99). Esse herói problemático apresenta uma crescente angústia conflitante em toda a sua trajetória, envolta por contradições humanas firmadas em seus valores, como medo, a raiva, o sofrimento, o perdão, o amor, a bondade e a solidariedade.

Essa angústia que permeia o modo anti-heróico é própria do sistema social capitalista que ao homem impede de grandes conquistas. No espírito de Encólpio, não há conflitos tão profundos que não possam ser resolvidos com muito vinho, comida, amor e sexo; a sociedade retratada no romance acolhe o personagem, pois este se iguala a ela – corrupta, materialista, fanfarrona, libertina. Mas nenhuma sombra de consciência moral perturba o personagem, ele se adapta àquilo que a sociedade lhe oferece. Todavia, essa ausência de consciência moral não impossibilita o teor altamente crítico do romance de Petronio. Assim, a própria figuração de um “herói” com características que parodiam o cânone constitui-se a censura. Mas não faltam discursos, ainda que não pronunciados pelo protagonista Encólpio, que explicitam um caráter de censura e de realismo, que impressionam por serem concebidos na época de Nero, o qual sabia retribuir severamente quem a ele se impunha, ainda que ideologicamente.

Pode ser que tudo cresça, mas como a cauda de um bezerro: para baixo. Isto, porém, não deve surpreender: nosso atual edil é um homem de nada, que venderia nossa vida por qualquer ninharia. Em sua casa há a maior abundância. E não podia deixar de ser assim, pois ele ganha por dia o que as pessoas não conseguem amealhar nem durante a vida inteira. (...) Mas se tivéssemos sangue nas veias, as coisas não continuariam desse modo. Acontece que nosso povo, hoje em dia, não passa disso: em casa, são bravos como leões; na rua, covardes como ovelhas. (...) Se a carestia continua, serei forçado, para comer, a vender até a camisola! Acredito que isso acontece pela vontade dos imortais, pois ninguém mais acredita mais

que exista algum deus no céu. Com olhos voltados para a terra, só se pensa em contar dinheiro. (*Satyricon*, XLIV, 59)

É quase inconcebível essa tirada de crítica social, voltada para o povo miúdo, numa literatura, como a romana, feita por e para a mais alta aristocracia. Esse é verdadeiramente um desmascaramento explícito das condições sociais da época neroniana, refletido em todo o contexto do romance.

Na figura de Encólpio, há infinitas possibilidades que vão contra a nobreza do heróico: trocadilhos obscenos, a linguagem vulgar, as imagens eróticas, luxúria. A perspectiva heróica é negada uma vez que Encólpio tem valores outros que não os heróicos. Seu apego ao sexo simboliza uma visão fundamentalmente sensualista do mundo. Ele se inclui entre os hedonistas. Acredita que o mundo inteiro é feito de epicuristas, vulgares e refinados. Ele hesita, procrastina, entrega-se a devaneios, medita sobre a inutilidade de qualquer decisão.

Pode-se concluir a respeito desse anti-herói clássico que não é mais forte, inteligente ou astucioso que os mortais que o cercam; de outra parte, sua ascendência não é nobre, não luta para benefício da humanidade ou orgulho da sociedade, antes, é a sua vergonha. Encólpio é uma personagem infame, ladrão, assassino. Isso representa uma ruptura de valores estabelecidos – sociais, morais, estéticos – em que se subverte aquilo que provém de uma convenção.

De maneira geral, pode-se entender, pois, a proposta de oposição aos padrões de composição do herói clássico, no *Satyricon*: diante de uma nova realidade é preciso, ao lado de criar novos procedimentos de abordagem, reorganizar aqueles até então empregados. Assim, velhos procedimentos são alvo do irreverente espírito crítico de Petronio, freqüentemente exagerado, de maneira a buscar no excesso e no surpreendente forças bastantes para vencer as barreiras naturais com que se lhe opõe a muito bem enraizada tradição clássica, ora já aparentemente desgastada. Tem-se então o germe de composição celebrado, posteriormente, na novelas picarescas (que possuem muito do espírito petroniano).

No *Satyricon*, os temas anti-heróicos, bem como a representação de um anti-herói, transgride e transcende a noção de heroísmo, que será questionada, efetivamente, na modernidade.

## CAPÍTULO 4

### *DOM QUIXOTE: A SAGA CONTINUA*

*Que é loucura; ser cavaleiro andante  
Ou segui-lo como escudeiro?  
De nós dois, quem o louco verdadeiro?  
O que, acordado, sonha doidamente?  
O que, mesmo vendado,  
Vê o real e segue o sonho*

Carlos Drummond Andrade

#### 4.1. Cervantes e o seu tempo

Miguel de Cervantes (1547 – 1616) nasceu em Alcalá de Henares, cidade perto de Madri, sua família pertencia à baixa nobreza. No palco da vida, Cervantes se apresenta como um personagem polêmico, por sua vida aventureira e por suas estranhas relações com a política e o poder. Há muitos retratos do escritor espanhol, focados dos mais diversos ângulos. Autor complexo e enigmático, nenhum modelo teórico foi capaz de abarcar o sentido global de sua obra. Ele já beirava os sessenta anos quando uma conjunção de revezes profissionais levou-o a dar vida ao seu ilustre “cavaleiro da triste figura”. O aparecimento do velho e alquebrado cavaleiro, pele sobre ossos, vem à luz ao tempo do declínio do império espanhol. Assim sendo, talvez não fosse de todo impertinente interpretar o processo intelectual de elaboração do *Quixote* como uma espécie de metáfora à decadência espanhola.

É mister rememorar os acontecimentos históricos que influenciaram a composição do romance quixotesco. A história da Espanha dos últimos anos da vida de Cervantes é a história da decadência do Século de Ouro de Carlos V e Filipe II: a experiência dos oitenta gloriosos anos que marcaram a era do império no qual o sol nunca se punha, alusão às possessões de um extremo ao outro do mundo ao tempo de Filipe II. A União Ibérica legou aos espanhóis importantes possessões portuguesas, como o Brasil e regiões da Índia e da África. Na conquista espanhola das Filipinas, nome dado em homenagem ao rei Filipe II. A obra *Dom Quixote* foi concebida nos anos de transição dos reinados de Filipe II e Filipe III. O momento de elaboração da obra é o da acentuação aguda da crise econômica do império Habsburgo, em seu ramo espanhol. O fim do século XVI e o início do XVII, particularmente, os anos 1596 a 1607, foram especialmente difíceis, valendo lembrar a peste que dizimou um terço da população. Entre os anos de 1606 e 1610 a competição entre ingleses e holandeses fez com que as transações comerciais da Espanha com suas possessões na América declinassem ao



extremo. Aliás, a crise econômica espanhola refletiu duramente sobre Cervantes, que viveu pobremente os seus últimos anos.

A monarquia absolutista espanhola sob a qual viveu o autor sequer poderia ser concebida como um Estado régio unitário nos séculos XVI e XVII. Uma unidade política, jurídica e administrativa coesa seria construída apenas no século XVIII, pelos esforços da política centralizadora da dinastia francesa Bourbon. Na época de Cervantes, o que se concebe como Espanha era um agregado difuso de unidades políticas mais ou menos autônomas em relação à liderança exercida pelo reino de Castela. Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII aragoneses, catalães, valencianos, por exemplo, possuíam leis e costumes que os reis espanhóis eram obrigados a reconhecer mediante juramento quando das sucessivas ascensões ao trono, além de exigirem autonomia em relação a impostos militares. Tais unidades possuíam administração autônoma e direitos salvaguardados em relação a Madrid que, somente com o advento de Filipe II, nos meados do século XVI, passou a ser a capital. Uma bandeira e um hino, símbolos nacionais por excelência, foram adotados apenas no século XVIII.

A obra de Cervantes coincide também com as ilusões perdidas de um autor que, aos 58 anos, já era um dos mais notórios colecionadores de insucessos da república das letras. Mentalidade moderna, Cervantes foi crítico exacerbado de idéias e crenças como as práticas de feitiçaria, as perseguições movidas pela intolerância religiosa e demais traços de obscurantismo, predominantes num tempo dominado pelo fanatismo religioso e por superstições de todo tipo. Ele foi leitor de Erasmo e, em matéria de crença religiosa, o seu *Quixote* revela um certo desajuste em relação ao tom peculiar de autores católicos de seu tempo. Nesse sentido, efetivamente, a piedade cristã é uma idéia com bem pouca notoriedade em seu livro.

No tempo de Cervantes, um homem poderia revelar o seu valor notabilizando-se pelo exercício das armas ou das letras. Cervantes, num rompante inovador, serviu-se do *Dom Quixote* como instrumento de combate ao obscurantismo da cultura medieval, e constrói freqüentes paralelos entre os ofícios do letrado e do guerreiro. Ele é o exemplo do indivíduo cioso da própria genialidade, em busca apaixonada pelo sucesso na república das letras. Na batalha naval de Lepanto contra os turcos otomanos (1571), na qual combateu “mui valientemente” e teve a mão esquerda despedaçada por um tiro de arcabuz, conquistou as glórias das armas e o apelido “El Manco de Lepanto”. Orgulhava-se de sua bravura nessa batalha. No prólogo da Segunda Parte do *Quixote* ele se irrita com as indignidades de Alonso Fernández de Avellaneda, o autor do falso *Dom Quixote*, publicado em 1614, que o chamara

de velho e manco, “como se tivesse na minha mão demorar o tempo, que parasse para mim, ou como se tivesse saído manco de alguma rixa de taberna, e não do mais nobre feito que viram os séculos passados e presentes, e esperam ver os vindouros”.

Na época de Cervantes, havia a concepção de que as armas implicavam a exibição de virtudes como a coragem e a força. A vida aventureira, em si mesma, era uma oportunidade desejada por jovens fidalgos. Em síntese, o ofício das armas era o terreno próprio às proezas pessoais que distinguiam e notabilizavam até mesmo um simples particular sem maiores predicados e recomendações, caso do próprio Cervantes. Uma façanha, um ato de heroísmo, e eis que se estava bem arranjado na vida, reconhecido e premiado. Em defesa de seu reino e de sua fé — no caso dos enfrentamentos com o Islã em franca expansão pelo Leste da Europa — nem as maiores vicissitudes das campanhas — a morte, a fome, a peste, a prisão e o exílio — seriam fontes suficientes de desencorajamento de um herói em potencial. Sem dúvida, o guerreiro deveria saber que não há triunfo sem sacrifício. Ainda que ocorra ao soldado cair em combate pela causa de seu príncipe, é sempre belo morrer de armas na mão. E assim ele o fez: doente no porão de um navio em Lepanto ele fez questão de subir à proa para tomar parte nos combates.

Apesar do heroísmo na vida real, as batalhas de Cervantes não haveriam de lhe render os frutos esperados na corte de El Rei. De retorno à Espanha, após quatro anos de permanência na Itália, foi aprisionado por piratas turcos no norte da África por cinco anos e meio. Soldado sem glórias militares reconhecidas e escritor frustrado, Cervantes tornou-se um eficiente arrecadador de abastecimentos e cobrador de impostos da monarquia espanhola, no tempo em que Filipe II preparava a expedição da Invencível Armada, para a invasão da Inglaterra e, inclusive, depois disso. No *Quixote* há claras referências a essas experiências de vida. Ao aludir ao ofício de cobrador de contribuições, o autor esclarece tratar-se de coisas muito perigosas tais encargos, “ofícios que em se usando mal deles leva o Diabo quem os usa”. Sem dúvida, nota-se aqui o registro das suas prisões como suspeito de malversação dos recursos da monarquia, pelas quais foi encarcerado mais de uma vez. Por essas e por muitas outras notas da mesma natureza vê-se o quanto é auto-referente a imaginação ficcional de Cervantes.

Como as armas não lhe abriram o caminho que esperava, o criador de *Dom Quixote* tentou tornar-se escritor reputado, no que, aliás, teve escasso sucesso, ao menos na Espanha. Em seu livro fica estampada esta intenção autoral ao declarar que “Uma das coisas que maior contentamento deve dar a um homem virtuoso e eminente é o ver-se andar em vida pelas bocas do mundo, impresso e com estampa com bom nome, é claro, porque, sendo ao

contrário, não há morte que se lhe iguale”. E muitas mais são as suas confissões e queixas contra a falta de reconhecimento, nos prólogos das duas diferentes partes do livro, como quando reflete que, algumas pessoas, antes do tempo e contra a lei das suposições razoáveis, vêem os seus desejos premiados. Já outros, sem dúvida de maior mérito, “importunam, apoquentam, suplicam, madrugam, rogam, porfiam, a não alcançam o que pretendem, e chega outro, e, sem saber como, nem como não, acha-se com o cargo e o ofício que muitos pretenderam”.

Cervantes conclui que o que vale neste mundo é o se ter proteção pois aquele que possui influência, “quando mal se precata, acha-se com uma vara de juiz na mão, ou de mitra na cabeça”. Nem a vara nem a mitra lhe vieram, apesar de sua notável capacidade de deitar louvores às virtudes das pessoas influentes como, por exemplo, o Conde de Lemos, de cuja corte literária imaginou fazer parte, quando da nomeação deste aristocrata para Vice-Rei de Nápoles, em 1610. As suas expectativas foram frustradas, o que não lhe impediu de, alguns anos mais tarde, lançar ao aristocrata incenso como aquele que se lê na Dedicatória da Segunda Parte, de 1615: “Venha Vossa Excelência com a saúde com que é desejado, que já cá estará Persiles para lhe beijar as mãos, e eu os pés, como criado que sou de Vossa Excelência”. Nada havia de estranho em se dedicar obras a um patrono, tanto que a Primeira Parte do *Quixote* fora dedicada ao Duque de Béjar, que a ignorou. Mas, no caso da Dedicatória ao Conde de Lemos, a ênfase parece ter sido um pouco vigorosa, ainda que se pese a cortesia peculiar de seu tempo.

Acerca do fraco reconhecimento que a Espanha conferiu ao autor em vida, digna de nota é a passagem deixada por Márquez Torres, censor da segunda parte do *Quixote*, publicada em 1615. Conta ele, na Sentença de Aprovação — pois os livros naquela época eram censurados pela Igreja —, que em visita à Espanha, embaixadores franceses pasmaram-se em saber da ingrata sorte do criador do *Quixote*, cuja primeira parte circulara pela Europa desde 1605. Pobre e esquecido, e já no final da vida, Cervantes ainda escrevia para ganhar o pão. Que reino era a Espanha que permitia tal destino, indagou com uma ponta de indignação um dos membros da embaixada. No que foi respondido por um de seus colegas: se a necessidade o obriga a escrever, Deus queira que nunca seja próspero, para que faça o mundo rico com suas obras.

É interessante registrar que a morte de Cervantes coincidiu com a de Shakespeare, em 23 de abril de 1616. A esse respeito o crítico norte-americano Harold Bloom lembra que é possível que tenham morrido no mesmo dia; e que Shakespeare, evidentemente, leu *Dom Quixote*, mas é bastante improvável que Cervantes soubesse da existência de Shakespeare. De

fato, paralelos entre Cervantes e Shakespeare são recorrentes na crítica literária. A genialidade de ambos, e o fato de terem vivido numa mesma época, são as fontes naturais desses paralelos.

#### 4.2. Contexto Literário: *Post tenebris, spero lucem*<sup>18</sup>

*Dom Quixote* é considerado o primeiro romance da literatura ocidental (Lukács, 1999, p. 99). A obra reflete o estado de maturidade intelectual de Cervantes. Na literatura, encontra-se entre o fim da Renascença e o início da época barroca. O Seiscentismo, considerado “século de ouro” da literatura barroca, revela contrastes entre os progressos científico e econômico e a ideologia da contra-Reforma, que inibia severamente as aspirações humanas pela felicidade. Assim, se estabeleciam os paradoxos, como expressa D’onófrío (1990, p. 272):

O abismo insuperável entre o ideal humanista e renascentista, que almejava ao gozo dos prazeres da vida, e a dura realidade social e religiosa, que impunha uma série de restrições e interdições, provocou a crise existencial que, na literatura barroca, é expressa por um conjunto de antíteses: indivíduo *versus* sociedade, ser *vs.* parecer, ideal *vs.* real, espírito *vs.* matéria, felicidade celeste *vs.* felicidade terrena.

Assim como as novelas picarescas, citadas anteriormente, Cervantes satirizou os romances de cavalaria que, na sua época, faziam grande sucesso. O autor pretendeu, segundo as suas próprias palavras, "destruir a autoridade descabida que exercem no mundo e entre o povo os livros de cavalaria." No último capítulo da obra, quando Dom Quixote já se encontra no leito de morte e recupera a lucidez, voltando a ser o bom Alonso Quijano, ele desabafa aos amigos que o cercam:

Tenho o juízo já livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância com que o ofuscou a minha amarga e contínua leitura dos detestáveis livros de cavalaria. Já conheço os seus disparates e os seus embelecões e só me pesa ter chegado tão tarde este desengano, que não me desse tempo para me emendar, lendo outros que fossem luz da alma.

---

<sup>18</sup> Na folha de rosto da 1ª. edição do livro de *Dom Quixote* há o desenho de um escudo e, nele, o lema: *Post tenebris, spero lucem*- “depois das trevas, espero luz.”

E mais adiante: "Já sou inimigo de Amadis de Gaula e da infinita caterva de sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas de cavalaria andante; já conheço minha necedade e o perigo em que me pôs o tê-las lido; já por misericórdia de Deus, e bem escarmentado, as abomino".

Cervantes se torna crítico severo dos romances de cavalaria porque estes trazem inculcadas uma ideologia que não condiz com a realidade conhecida pelo romancista. Revela-se então a crítica não só a um gênero, mas a toda a sociedade. A crítica social de *Dom Quixote* é melhor percebida ao recordar que o autor foi súdito da monarquia absolutista de Felipe II, apoiada pela Contra-reforma tridentina, e redigiu sua novela sob o reinado decadente de Felipe III. A Mancha, terra de Dom Quixote, é o retrato da decadência do reino, onde o desemprego multiplicava, pelos povoados e caminhos, pícaros, mendigos, vadios, charlatães, bandidos, enfim, toda uma classe de marginalizados e excluídos cujos farrapos destoavam dos elmos dos oficiais do rei e dos heróis dos romances de cavalaria. A Mancha, berço de Dom Quixote, não possuía em seu cenário castelos maravilhosos; havia casebres, albergues e bodegas, que serviriam de cenário para o cavaleiro da triste figura e Sancho Pança, seu fiel escudeiro, opondo-se a todas as instituições de poder: o Estado, a polícia, a Igreja e as atividades econômicas.

Os romances de cavalaria exaltavam a mentalidade feudal e a empresa colonizadora da Armada espanhola. Cervantes ergueu a sua pena contra todos aqueles que pretendiam encobrir a verdade histórica com a ficção idealizadora. Essa premissa revela o caráter realista que permeia o romance quixotesco.

### 4.3. O herói parodiado: do épico ao cavaleiro

O processo adotado por Cervantes - a paródia - permite dar relevo aos contrastes, através da deformação grotesca, através do burlesco<sup>19</sup>. O conflito surge do confronto entre o passado e o presente, o ideal e o real e o ideal e o social. No intuito de satirizar a sociedade

---

<sup>19</sup> Termo proveniente do latim *burrula*, dim. *burra* (brincadeira, burla, farsa). Como gênero literário, o burlesco, originalmente, consistia na paródia de textos clássicos de assunto sério, como as epopeias, tratados de forma zombeteira, utilizando uma linguagem exagerada que tinha como finalidade ridicularizar o texto (ex.: Paul Scarron, autor francês do séc. XVII com a sua obra *Virgile Travesti* (1648), uma paródia ao poema épico de Virgílio). O contrário também servia de motivo ao burlesco, ou seja, tratar um assunto de menor importância com a gravidade de um assunto solene, utilizando um estilo elevado (ex.: Alexander Pope em *The Rape of the Lock*, 1712-14; *Hissope* de Cruz e Silva).

que o cerca, Cervantes faz da paródia a sua força motriz, uma vez que ela possibilita rebaixar aquilo que é considerado elevado, seja um gênero literário ou a própria realidade. Nesse processo de inversão, a figura do herói não poderia escapar ao burlesco e também torna-se alvo da sátira cervantina.

Mas quem é o herói cavaleiresco? São aqueles homens intrépidos, movidos pelo desejo de fama e de subjugar por ela uma amada distante, vivem uma trama de fantásticos episódios. O perfeito cavaleiro tem de ser um destruidor de monstros e malvados e amador constante e tímido de uma donzela.

O herói da novela de cavalaria é aristocrata, cortês – seus hábitos e pensamentos são nobres e palacianos – para realçar a grandeza de sua condição, tem a servi-lo um séquito de criados, cavaliços. Nota-se, então, um aspecto que foi herdado do clássico: o herói enquanto representante de uma classe dominante, constituindo-se porta-voz de suas ideologias. Segundo, D'onófrío (1990, p. 279) o herói, personificado pelo cavaleiro:

era visto como o representante dos valores sociais, não vividos mas desejados pelo povo, pois ele lutava pelo triunfo da justiça sobre a violência, do amor puro e sincero contra o egoísmo e a falsidade, da religião cristã sobre o opressor muçulmano. Na fantasia coletiva, o cavaleiro andante passou a ocupar o lugar do herói mítico da literatura clássica, predestinado pela divindade a salvar seu povo. Pelas suas qualificações excepcionais, o cavaleiro andante era considerado incorruptível e invencível, atribuindo-se-lhe proezas acima da força humana.

Assim, tem-se a essência do herói clássico ainda presente nas características do cavaleiro. A ordem da cavalaria era a representação de uma aristocracia de corpo e de espírito, a idealização da elite que dominava o Ocidente, nos primeiros séculos feudais. É contra esse ideário aristocrático que se insurge o modo anti-heróico, ancorando-se, sobretudo, na contestação e na subversão (Brombert, 2004). Dom Quixote desvirtua o cavaleiro, herói idealizado, cuja existência se faz necessária “perante a degradação da sociedade humana”. O herói cavaleiresco constitui-se uma criação ideológica, “com vistas à luta contra as injustiças sociais, sonhando com a volta a uma hipotética fase primitiva da humanidade.” O cavaleiro andante é antes uma tentativa de fuga, possibilitando a criação de uma esperança ainda que engendrada em um mundo de pura fantasia e engenhos fantásticos.

Mas todo este intrincado ideológico, que envolve a figura do cavaleiro andante, é contemplado por Cervantes com ironia. A ideologia do Quixote pode ser a mesma que a do cavaleiro “defender as moças, amparar as viúvas e socorrer os órfãos e os necessitados”, no

entanto, o resultado que cada um obtém de suas aventuras é bem distinto. Em sua primeira missão, já se evidenciam traços que o ridicularizam e atestam que a loucura é o que move “o cavaleiro” da Mancha: “Já fraco da razão, ocorreu-lhe o mais estranho pensamento que jamais nutrira outro louco neste mundo, (...) fazer-se cavaleiro andante.” (*Dom Quixote*, I, 10). Diferentemente do herói da cavalaria e do herói épico, que sempre esperam um progresso como resultado de suas aventuras e que, no desenrolar delas, vão ganhando terreno em diversos planos; D. Quixote, ao final de cada uma das suas, se encontra no mesmo lugar, decepcionado e às vezes muito ferido, física e moralmente.

Adorno (2003) considera que a "ingenuidade épica", ou seja, a irrefletida inconsciência com que o herói da epopéia se lança ao mar dos acontecimentos para realizar um determinado objetivo, perde toda vigência a partir do "Quixote", em que não apenas os objetivos do Cavaleiro Andante são vagos ou irrealizáveis mas também os acontecimentos são de condição incerta, pois têm para o herói um sentido diferente em relação aos demais personagens (por exemplo, os moinhos de vento são gigantes somente para D. Quixote e continuam sendo vulgares moinhos para todos os outros). É possível observar que o cerne da subversão do herói cavaleiresco se pauta em ideias legados pela tradição homérica.

Dentre todas as leituras feitas por Dom Quixote sobre novelas de cavalaria, é clara a sua preferência por *Amadis de Gaula* (XIV). O cavaleiro homônimo é citado várias vezes como inspirador da maioria dos atos do cavaleiro da Mancha “Viva a memória de Amadis! E imite-o D. Quixote de la Mancha em tudo que puder” (*Dom Quixote*, XXVI, 276). No capítulo VI, no episódio da queima dos livros de cavalaria, há uma querela entre os inquisidores (o Cura e o barbeiro) sobre o destino de *Amadis*:

Parece coisa terrível essa! - disse o Cura - porque, segundo tenho ouvido dizer, este livro foi o primeiro de cavalaria que em Espanha se imprimiu, e dele procederam todos os mais; por isso entendo, que, por dogmatizador de tão má seita, sem remissão o devemos condenar ao fogo. (*Dom Quixote*, VI, 58)

Em princípio, aquilo que parecia o motivo para sua condenação foi, graças a intervenção do barbeiro, sua redenção: “não senhor – disse o barbeiro – também eu tenho ouvido dizer que é o melhor de quantos livros neste gênero se têm composto; e por isso, por ser o úncio em sua arte, se lhe deve perdoar.” (*Dom Quixote*, VI, 58)

Como afirmou o Cura, *Amadis de Gaula* foi a primeira novela de cavalaria, constituindo-se modelo, posteriormente, para o gênero. Como argumento, traz a essência de

todos os romances cavaleirescos: usa-se a técnica do manuscrito encontrado para descrever os amores entre Dom Perion de Gaula (Gales) e a Infanta Dona Elisea (Bretanha) que dão lugar a uma criança abandonada numa barca, Amadis, que seria criado pelo cavaleiro Gandales. Amadis mete-se em numerosas aventuras para buscar a sua origem e pelo amor de Oriana, sempre protegido pela feiticeira Urganda e perseguido pelo mago Arcalus. Dom Quixote, conhecedor de todos os detalhes dessas aventuras e desventuras, propõe-se a imitar cada pormenor que compõe a figura do herói cavaleiresco, não só de Amadis, mas de todos que lhe viessem à memória.

Com essa proposição, inicia-se um processo de rebaixamento de todos os motivos e intenções que norteiam os ideais da cavalaria. Todos os valores e o próprio herói cavaleiro são subvertidos, questionados e ridicularizados através de Dom Quixote. Isso pode ser percebido desde o início do romance, no momento em que o cavaleiro da Mancha procura imitar fielmente cada detalhe que compõe a figura do cavaleiro andante, tornando-os ridículos e descabidos.

A escolha da Mancha, lugar pobre e menos prestigioso, como cenário das aventuras quixotescas assume conotações satíricas em relação à epopéia e ao romance de cavalaria, cujos heróis são provenientes de lugares legendários. A famosa primeira frase, "Em um lugar de *La Mancha*, de cujo nome não quero lembrar-me" (*Dom Quixote*, I, 18), pode ser interpretada a intenção de tirar a importância do lugar exato em que a ação se deu, introduzindo assim a tipicidade própria dos fatos de toda narrativa realista, de modo que qualquer lugar vale como cenário dos acontecimentos; mas também pode indicar que esse será um lugar preciso que deve ser mantido em segredo para que o leitor não o identifique, como tampouco as pessoas e os acontecimentos narrados.

Cervantes parodia não somente os ideais do cavaleiro, como a sua própria caracterização; rebaixando a figura sublime do herói, tornando-a grotesca. A escolha de Dom Alonso como seu personagem-herói subverte todos os aspectos significativos do modelo do herói de cavalaria, que representam a conservação adaptada do espírito épico-guerreiro (fidelidade aos ideais cavaleirescos e nobreza) dos tempos primitivos. A origem nobre, como foi citado anteriormente, é um requisito indispensável para a caracterização do herói, tanto para o épico quanto para o cavaleiro. Destarte, Cervantes já principia sua narrativa destacando as características físicas e psicológicas de Dom Alonso, bem como sua condição social que reforçam ter o seu personagem-herói bem pouco em comum com os heróis modelares - "vivía, não há muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga, rocim fraco, e galgo corredor" (*Dom Quixote*, I, 17)



Quixote é um fidalgo sem atividade com mínima renda. De fato, no tempo de Cervantes a fidalguia era uma classe pouco favorecida. Com a decadência econômica, o desenvolvimento da indústria e do comércio, desvaloriza-se a renda da terra. Logo, a solução para a crise econômica do fidalgo, cujo passatempo predileto era a ociosidade, consistia em entrar para a vida militar ou para o clero. No entanto, as novas transformações sociais pelas quais passa a Espanha impõem uma nova estrutura no exército e a conseqüente perda de privilégios. A solução para os fidalgos é refugiar-se nas aldeias antigas e nobres, cujas terras pertenciam ao rei. Desse modo, surgem os fidalgos de aldeia que possuíam berço pobre, do interior, com privilégios somente em seu lugar de origem. Ainda assim, mantinham seu orgulho mesmo que na fome e na miséria. Esse é o estado em que se encontra D. Alonso Quijano, o personagem-protagonista de Cervantes.

Alguns traços, na composição do personagem, permitem caracterizá-lo como um fidalgo em situação precária.

D. Alonso é pobre, sua alimentação é escassa:

Passadio, olha seu tanto mais de vaca do que carneiro, as mais das ceias restos da carne picados com sua cebola e vinagre, aos sábados outros sobejos ainda somenos, lentilhas às sexta-feiras, algum pombito de crecença aos domingos (...). (*Dom Quixote*, I, 17)

Indicador do estado de pobreza do fidalgo, a criadagem se resume em uma governanta e um rapaz responsável por todo o serviço de fora da casa: “Tinha em casa uma ama que passava dos quarenta (...) e um moço da pousada e de porta a fora, tanto para o trato do rocim, como para o da fazenda.” (*Dom Quixote*, I 17)

Testemunham sua condição de fidalgo o que se poderia chamar os símbolos da fidalguia: uma lança, um escudo, um cavalo. Porém, estes símbolos não são mais que relíquias da fidalguia agonizante. Observe-se o modo como são caracterizados esses pertences de Quixote (“antiga”, “fraco”), para reconhecer a função que exerciam em sua vida.

O vício de leitura de livros de cavalaria, além de afastá-lo dos hábitos da fidalguia e de fazer com que despendesse seu dinheiro a comprar livros, fê-lo perder o sentido da realidade. “E assim, do pouco dormir e do muito ler se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo” (*Dom Quixote*, I, 19). Desse modo, supunha que a injustiça dominara o mundo e que ele teria sido eleito para cumprir a ordem dos cavaleiros andantes "manter a justiça", "guardar a terra de seu príncipe", "favorecer viúvas, órfãos e desvalidos", "defender os lavradores", "manter vilas e cidades".

Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentas, e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo. (*Dom Quixote*, I, 19)

Convicto de tais propósitos, a primeira atitude do cavaleiro da Mancha foi providenciar todos os preparativos que o fizessem ser digno da condição de cavaleiro. Tratou então das questões referentes às armaduras e às armas, “desgastadas de ferrugem”, pertencentes aos bisavós: limpou-as, consertou-as – na medida do possível, já que estavam esquecidas “havia séculos”. A armadura do cavaleiro é um elemento que o torna imponente, contudo as condições precárias da armadura de Dom Quixote –“arranjou com papelões, representando celada inteira”- o tornavam uma figura ridícula, digna dos maiores escárnios. No entanto, a realidade parece não tocar de modo algum o seu espírito perturbado: “e teve por celada de encaixe das mais finas.” (*Dom Quixote*, I, 19)

Outro elemento indispensável a todo cavaleiro é, evidentemente, o cavalo. Para esse fim, Dom Quixote possuía o seu rocim (um pangaré velho), cujo aspecto é descrito como deplorável:

Foi logo ver o seu rocim; e dado tivesse mais quartos que um real, e mais tachas que o próprio cavalo de Gonela, que tantum pellis et ossa fuit, pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre nem o Babieca do Cid, tinham que ver com ele. (*Dom Quixote*, I, 20)

A narrativa indica que ele ficou quatro dias só para escolher um nome para o cavalo, o que considerava imprescindível para o animal que acompanharia um “tão famoso cavaleiro”. Convencionou chamá-lo de Rocinante, nome “alto, sonoro, e significativo”.

Quixote alegrou-se-se tanto em nomear o rocim, que decidiu arranjar um outro nome para si próprio, “nisto gastou mais oito dias”, até decidir-se por Dom Quixote. É muito tempo de ócio para um cavaleiro tão dedicado a desfazer agravos. Ainda com relação ao nome, recordando-se do famoso cavaleiro Amadis conclui que:

Amadis, não contente com chamar-se Amadis sem mais nada, acrescentou o nome com o do seu reino e pátria, para a tornar famosa, e se nomeou Amadis de Gaula, assim quis também ele, como bom cavaleiro, acrescentar ao seu nome o da sua terra, e chamar-se D. Quixote de la Mancha; com o

que (a seu parecer) declarava muito ao vivo sua linhagem e pátria, a quem dava honra com tomar dela o sobrenome. (*Dom Quixote*, I, 20)

Como foi dito há pouco, a Mancha era um lugar pobre e sem prestígio, pouco indicada para ser citada como pátria de algum nobre herói. Pode-se perceber o rebaixamento desse aspecto de identificação do cavaleiro. É interessante notar que essas questões relativas à procedência e sobrenome, tão importantes para o cavaleiro, são tratadas, logo no início da narrativa, com bastante desinteresse.

Em um lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me. (...) Querem dizer que tinha o sobrenome de Quijada ou Quesada (...) Isto porém pouco faz para a nossa história. (*Dom Quixote*, I, 18)

Essa mesma desvalorização dos elementos caros aos cavaleiros continua a ser questionada através das considerações de D. Quixote sobre o epíteto que lhe foi atribuído por seu escudeiro Sancho – “Cavaleiro da Triste Figura”.

[...] ao sábio, a cujo cargo deve estar o escrever a história das minhas façanhas, haverá parecido bem, que eu tome algum nome apelativo, como o tomavam os cavaleiros passados, que um se chamava da ardente espada, outro do unicórnio, aquele o das donzelas, este o da ave Fenix [...] e por estes nomes e insígnias eram conhecidos por toda a redondeza da terra. (*Dom Quixote*, XIX, 184)

É interessante ressaltar que os epítetos eram muito usados para elevar ainda mais a condição de excelência dos heróis; desde o herói épico ao cavaleiro, serviam para declarar uma qualidade, a origem nobre ou divina, a coragem, enfim, destacar melhor o que melhor o distinguia. Contudo, Dom Quixote contenta-se com um epíteto que em nada eleva a sua condição de cavaleiro. Ainda que Sancho esclareça que o seu aspecto deplorável o tenha inspirado para o assim nomear:

[...] é porque o estive considerando um pouco à luz da tocha que vai na mão do mal andante cavaleiro, e deveras reconheci em Vossa Mercê, de pouco para cá, a mais má figura que nunca vi; do que deve ter sido causa ou o cansaço deste combate, ou talvez a falta dos dentes queixais. (*Dom Quixote*, XIX, 183)

De fato, tão satisfeito encontrou-se o cavaleiro que determinou mandar pintar no seu escudo uma figura muito triste, para que ninguém, porventura, esquecesse o seu epíteto. A visão realista de Sancho torna a cena hilariante:

Não é preciso gastar tempo nem dinheiro para se fazer essa figura (...) o mais acertado é, que Vossa Mercê descubra a sua própria cara aos que o olharem (...) olha que lhe digo a pura verdade, porque lhe certifico a Vossa Mercê, senhor meu, que tão má cara está sendo a sua com a fome, e falta dos queixais, que muito bem se poderá dispensar, como já disse, a tal pintura triste. (*Dom Quixote*, XIX, 184)

Sabe-se que todo herói cavaleiro tem um grande amor, pelo qual sonha e anseia. As mulheres amadas também provêm da alta classe, são muito belas, educadas e distintas. A bela donzela para “se enamorar” era mais um item considerado indispensável por Quixote.

Assim, limpas as suas armas, feita do morrião celada, posto o nome ao rocim, e confirmando-se a si próprio, julgou-se inteirado de que nada mais lhe faltava, senão buscar uma dama de quem se enamorar; que andante cavaleiro sem amores era árvores sem folhas nem frutos, e corpo sem alma. (*Dom Quixote*, I, 20)

Dom Quixote resgata, então, um amor antigo, uma moça lavradora que desconhecia as intenções do pobre cavaleiro. Com efeito, mudou também o nome da donzela que antes se chamava Aldonça Lourenço para Dulcinéia de Toboso – “nome este (em seu entender) músico, peregrino, e significativo, como todos os mais que a si e às suas coisas havia já posto.” (*Dom Quixote*, I, 20). Contudo, Dulcinéia de Toboso, elevada à deusa de suas aventuras, era uma robusta e simples camponesa que vivia em Toboso, um povoado nos arredores de Mancha. Antes de suas “batalhas”, era sempre invocada pelo cavaleiro e todas as suas vitórias eram dedicadas a ela. Eis como imagina sua amada:

A sua qualidade há de ser, pelo menos, Princesa, pois é Rainha e senhora minha; sua formosura sobrehumana, pois nela se realizam todos os impossíveis e quiméricos atributos de formosura, que os poetas dão às suas damas; seus cabelos são ouro; sua testa campos elíseos; suas sobrancelhas arcos celestes; seus olhos sóis; suas faces rosas; seus lábios corais; pérolas os seus dentes; alabastro o seu colo; mármore o seu peito; marfim as suas mãos; sua brancura neve; e as partes que à vista humana traz encobertas a honestidade são tais (segundo eu conjecturo) que só a discreta consideração pode encarecê-las, sem poder compará-las. (*Dom Quixote*, XIII, 117)

Mas tem-se um retrato real do aspecto da amada de Dom quixote, quando Sancho Pança a descreve, representação grotesca da donzela ideal dos heróis cavaleiros. Em suas ações: “atarefada, estava moendo trigo”; aparência: “Dulcinéia cheira mal. Pior, tem cheiro de homem, e de homem suado” (*Dom Quixote*, XXXI, 182). É evidente que Dom Quixote considera a visão de Sancho Pança distorcida e continua convencido de que tem como objeto de veneração o ser mais belo e nobre.

Concluídos todos esses “arranjos” imprescindíveis aos cavaleiros, Dom Quixote parte para a sua primeira aventura – “apercebeu-se de todas as suas armas, montou-se no Rocinante, posta a sua celada feita à pressa, abraçou a sua adarga, empunhou a lança (...) e se lançou ao campo, com grandíssimo contentamento.” (*Dom Quixote*, II, 17).

Convém destacar a preocupação de Dom Quixote em imitar a linguagem rebuscada utilizada pelos cavaleiros. “E com estes ia tecendo outros disparates, todos pelo teor dos que havia aprendido nos seus livros, imitando, conforme podia, o próprio falar deles.” (*Dom Quixote*, II, 24). Ressalta-se a passagem em que o próprio cavaleiro prenuncia como será a narração de suas primeiras aventuras:

Apenas tinha o rubicundo Apolo estendido pela face da ampla e espaçosa terra as douradas melânias dos seus formosos cabelos, e apenas os pequenos e pintados passarinhos, com as suas farpadas línguas, tinham saudado, com doce e meliflua harmonia, a vinda da rosada aurora, que, deixando a branda cama do zeloso marido, pelas portas e varandas do horizonte manchego aos mortais se mostrava; quando o famoso cavaleiro D. Quixote de la Mancha, deixando as ociosas penas, se montou no seu famoso cavalo Rocinante, e começou a caminhar. (*Dom Quixote*, II, 24)

Essa linguagem, cheia de lirismo metafórico, lembra muito aquelas encontradas nos poemas homéricos, como está expresso neste fragmento da *Ilíada* (VIII, 638-654):

Assim, quando, no céu, surgem, cintilantes estrelas ao redor da esplêndida lua, em toda sua glória, e o vento abrandando em calmaria, assomam todos os mirantes, os cimos mais altos, os vales e, em deriva do éter inefável, todos os astros. E a alma do pastor deleita-se - tantos fogos crepitando entre as naus e o curso do Xanto, ardendo nas fogueiras acesas pelos troianos, deitando sombras sobre suas muralhas mil fogueiras luzindo pela planície, e em torno de cada clarão, cinquenta soldados; os cavalos ruminando a cevada branca e a espelta, de pé, ao lado dos carros, no aguardo da aurora.

A linguagem culta é apreciada dessa forma, mostrando que os cavaleiros também eram doutos. Era um modo de diferenciá-los e deixar claro que pertenciam a uma classe superior, herança dos heróis aristocratas de Homero. Essa notada sapiência é apreciada por Sancho “não há nada que não saiba”, declara a respeito de Quixote. E o cavaleiro responde: “Tudo é necessário para o ofício que exerço” (*Dom Quixote*, XXV, 272). Apesar da beleza de estilo, em *Dom Quixote*, essa linguagem se apresenta ridícula e sem propósito, devido ao contexto prosaico em que o cavaleiro da Mancha se encontrava. É tamanho o estado de total incompreensão em que o cavaleiro deixava a maioria de seus ouvintes, quando proferia seus discursos à moda dos seus heróis: “as moças que não andavam correntes em semelhantes retóricas, não respondiam palavra.” (*Dom Quixote*, II, 29). Tal atitude contribuía para um resultado reverso: ao invés de trazer notoriedade, tornavam a sua figura ainda mais ridícula. “A linguagem que as tais fidalgas não entendiam, e o desajeitado do nosso cavaleiro, ainda acrescentavam nelas as risadas.” (*Dom Quixote*, II, 24). E ainda, no capítulo XVI, assim também se acharam as senhoras de um outro “castelo” ao serem elogiadas pelo cavaleiro da Mancha:

Confusas estavam, (...) ouvindo os ditos do cavaleiro andante, que elas entendiam como se fosse grego, (...) e por não acostumadas com semelhante linguagem, olhavam para ele, e admiravam-se, parecendo-lhes não ser homem como os outros. (*Dom Quixote*, XVI, 143)

Cervantes é minucioso ao parodiar cada detalhe que compõe o universo cavaleiresco - as ações, a linguagem, os anseios - a fim de rebaixar e vulgarizar cada um. Para tanto, utiliza-se das representações cômicas como forma de “denunciar as disparidades entre a sua aparência e o seu fundo”, como afirma Bakhtin (1988, 424). Dom Quixote torna-se o reverso do heroísmo preconizado por Homero e mantido, em sua essência, pelos romances de cavalaria. Entende-se assim que Cervantes apresenta, através de sua paródia, um modelo anti-heróico, uma vez que Dom Quixote subverte o modo de representação do herói tradicional.

#### **4.3.1 Dom Quixote: uma subversão das novelas de cavalaria**

*Dom Quixote*, pelo que é cabível depreender da crítica, é uma paródia dos livros de cavalaria. Esse fato o próprio autor esclareceu, quando escreveu que era seu desejo “destruir a autoridade descabida que exercem no mundo e entre o povo os livros de cavalaria”. Destaca-

se também o caráter realista que permeia toda a obra, insinuando profunda crítica social. Livros como *Amadis de Gaula* exaltavam os preceitos de uma sociedade feudal em decadência e tentavam encobrir a realidade através da ficção. Em 1605, já não tinham sentidos castelos na Mancha. Havia casebres, albergues, entre os quais vagueavam “o cavaleiro da triste figura” e Sancho Pança, seu fiel escudeiro, contribuindo para uma reversão de todo o universo da cavalaria andante.

Todas as aventuras do cavaleiro da triste figura rebaixam, através da sátira, os rituais cavaleirescos. Tudo que há de mais sagrado em seus costumes é exposto através de elementos vulgares: o andante ladrão por um cavaleiro cortês e hospitaleiro, as prostitutas descaradas por donzelas formosíssimas, o bar por um albergue de decoro, o pão preto por pão candeal e o assobio do porqueiro por uma música acolhedora. Dessa forma, Cervantes apresenta retratos variados dos vícios humanos, desmascarando a hipocrisia social e religiosa.

Confirma-se essa idéia através da já mencionada primeira aventura do Quixote. Este lembra que não havia ainda sido armado cavaleiro e “segundo a lei da cavalaria, não podia nem devia tomar armas com algum cavaleiro” (*Dom Quixote*, II, 23) se não houvesse passado pelos rituais de sagração constituídos pelo Ordem da Cavalaria. Dentre as condições impostas, o candidato devia ter-se confessado, estar em jejum, “ir à igreja e velar” e ser armado por quem já fosse cavaleiro. Contudo, pareceu-lhe difícil encontrar naquele momento um cavaleiro que pudesse fazê-lo e decidiu que “se faria armar cavaleiro por algum que topasse, à imitação de muitos que também assim o fizeram, segundo ele tinha lido nos livros do seu uso” (*Dom Quixote*, II, 23)

Com esses pensamentos, Dom Quixote depara-se com uma venda ou taverna, que para ele seria um magnífico castelo. Aí pede ao dono do estabelecimento, que julga ser o senhor do castelo, que o consagre cavaleiro. O vendeiro percebendo a falta de juízo de D. Alonso, resolve participar de suas insanidades; então, se realiza o ritual de consagração à cavalaria dessa forma: após uma noite de vigília das armas, durante a qual D. Quixote é alvo de riso por uns carreiros, o dono da estalagem, auxiliado por duas prostitutas, que para o cavaleiro eram duas nobres damas, realiza a cerimônia. Esta primeira saída constitui o que D’Onófrio (1990, p. 164) considerou como “preparatória ou iniciática”.

no início da narrativa, o herói possui apenas o querer, a vontade de debelar as injustiças do mundo; falta-lhe o saber e o poder. Estas modalidades lhe são conferidas pelo dono da primeira hospedaria, que, após o rito de purificação da vigília das armas, o investe cavaleiro e o aconselha a providenciar um escudeiro e meios econômicos.

No final de sua primeira aventura, Dom Quixote encontra-se em estado lastimoso, derrotado, por ter levado uma surra de mercadores a quem provocou; porém, isso não o faz desistir da empreitada. Na segunda saída, acompanhado pelo ajudante Sancho Pança, está cômico de ser “um herói invencível, porque dotado de nobres sentimentos e a serviço da justiça e do amor” (D’Onófrio, 1990, p.165).

É comum para o herói cavaleiresco caminhar, em suas aventuras, ao lado de um escudeiro; nisso também Quixote buscou ser fiel às narrativas. Sancho Pança é descrito como uma pessoa simples e ingênua que acredita na promessa de Dom Quixote de que será governador de uma das muitas ilhas que o cavaleiro ganhará em paga de suas múltiplas aventuras vitoriosas, pois os nobres recompensavam generosamente os braços valentes que lhes serviam. É esse desejo de galgar riquezas que move o espírito de Sancho e não os ideais da cavalaria:

Bem está tudo quanto Vossa Mercê diz – respondeu Sancho – porém gostava eu de saber (se por acaso não chegasse o tempo das mercês, e se houvessem de contar os salários) quanto ganhava um escudeiro de cavaleiro andante naqueles tempos; e como eram os ajustes; se por meses, se por dias, como serventes de pedreiros. (*Dom Quixote*, XX, 201)

Sancho Pança contribui, por meio de suas ações e discursos, para o rebaixamento dos atos dos cavaleiros; pois questiona seus postulados e o pouco proveito de suas leis e rituais. Observem-se algumas das considerações que confirmam esse papel da vulgar figura do escudeiro:

a) a caracterização e ações de Sancho:

- lavrador pobre, “homem de bem (se tal título se pode dar a um pobre)”, ingênuo a ponto de acreditar nas promessas do vizinho e se fazer passar por seu escudeiro.
- Sua figura já se torna cômica no momento em que escolhe para sua montaria um asno. Isso intrigou Dom Quixote, pois não lembrava se “algum cavaleiro andante teria trazido escudeiro montado asnalmente (...) Apesar disso decidiu que podia levar o burro” (VII, 70).
- ações vulgares: peripécias de Sancho que deseja fazer necessidades fisiológicas, porém, em virtude do medo que estava sentindo, decide por aliviar-se no local onde se encontra ele e seu cavaleiro: “Cuidar que não havia fazer o que tão apertadamente lhe era necessário, também não era impossível.”(XX, 195)



- em muitos momentos, ri-se de modo desrespeitoso e zomba de Dom Quixote, sem cerimônias. “Vendo, pois, Dom Quixote que o seu escudeiro fazia mofa dele (...) lhe assentou duas bordoadas” (XX, 200)
- Em certo momento, Dom Quixote reflete sobre as atitudes do escudeiro e as considera fora dos moldes da cavalaria. “Fica porém advertido de uma coisa no falar demasiado comigo; que em todos quantos livros de cavalarias tenho lido nunca achei escudeiro, que palrasse tanto com o seu senhor (...) nisso mostras respeitar-me pouco” (XX, 201). O resultado é um interdito, estabelecido por Dom Quixote, coibindo o falar descomedido do escudeiro. Sancho, desolado, parece conformar-se com sua nova situação: “Daqui em diante não torno a abrir minha boca para burlar sobre as coisas de Vossa Mercê, salvo para o honrar como a meu amo e senhor natural que é.” Não obstante, sempre encontra, à sua maneira, meios de lograr o interdito:

Senhor Dom Quixote, deite-me Vossa Mercê a sua benção, e dê-me licença de me tornar já para minha casa, para minha mulher e meus filhos, com quem ao menos poderei falar à vontade, e departir tudo o que eu quiser, porque isso de querer Vossa Mercê que eu ande em sua companhia por estas solidões de dia e de noite, sem lhe falar, em me apetedendo, é o memo que enterrar-me em vida. Se ao menos a sorte permitisse, que os animais falassem hoje em dia, como no tempo de Guisopete, fora meio mal, porque então me entreteria com o meu jumento, se ainda o tivera, quando me desse vontade, e com isso disfarçaria a minha desgraça. (*Dom Quixote*, XXV, 257)

b) questiona as leis da cavalaria:

- Segundo Dom Quixote, aos cavaleiros andantes “não é dado lastimarem de feridas”; mas Sancho afirma que “em me doendo seja o que for, hei de por força berrar, se é que tal regra, de não dar mostras de sentir, não chega também aos escudeiros da cavalaria andante” (X, 77).
- Em outro episódio, questiona o proveito das aventuras buscadas pelos cavaleiros: “Em verdade que é desabrida coisa, e mal se pode levar à paciência andar buscando aventuras toda a vida, e não achar senão coices, manteações, pedradas e murros.” (*Dom Quixote*, XXV, 257, 258)

c) apesar de não professar crença fidelíssima às leis da cavalaria, vale-se delas quando lhe convém.

- Dom Quixote afirma que não é permitido, segundo as leis da cavalaria que “me socorras, enquanto não fores armado cavaleiro.” Ao que Sancho esclarece que “nessa parte há de Sua Mercê ser pontualmente obedecido (...) esse preceito hei de guardar como os dias santos e os domingos” (X, 78).
- Segundo Dom Quixote, um cavaleiro andante não paga hospedarias. Sancho, convenientemente, assim o confirma: “pela lei da cavalaria recebida pelo seu amo, não pagaria nenhum cornado (...) porque não estava para perder por tão pouco a boa e antiga usança dos cavaleiros andantes, nem queria que dele se queixassem os escudeiros.” (XVII, 162)

d) sua visão realista, contraposta à fantasia do cavaleiro, torna Dom Quixote ainda mais ridículo e cômico:

- quando Dom Quixote acredita ter encontrado o elmo de Mambrino, Sancho esclarece: “o que vejo não é senão um homem escarranchado num asno pardo cor do meu, e que traz na cabeça uma coisa que reluz.” Assim, ao perceber que aquilo que o cavaleiro da triste figura acreditava ser um elmo, era uma bacia “não pode suster o riso, mas reprimiu-o logo.”
- Quando Dom Quixote fala sobre sua formosíssima dozela senhora Dulcinéia “del Toboso”, Sancho a reconhece como sendo a lavradora Aldonça Lourenço: “Uma verdade lhe confesso eu, senhor D. Quixote, e é que tinha vivido até aqui numa grande ignorância, porque entendia (...) que a senhora Dulcinéia devia ser alguma Princesa (...) que merecesse os ricos presentes que Vossa Mercê lhe tem enviado”(XXV, 268).
- Sancho declara, em público, ser Dom Quixote o “patife” que libertara os ladrões, fato esse que o cavaleiro não deseja expor: “Pois afirmo-lhe eu, senhor Licenciado, que o fazedor dessa façanha foi meu amo; e olhe, que não foi por lhe eu não dizer a tempo, que reparasse no que fazia, e que era pecado soltá-los” (XXX, 335)

A figura burlesca de Sancho Pança contribui para que fluam as limitações e precariedades do cavaleiro da Mancha. Ressalta-se, desse modo, o processo de trazer ao grotesco o que foi sublimado pela tradição cavaleiresca, principalmente, a figura do herói.

#### **4.3.2. As ações do cavaleiro da triste figura**

A maneira de Dom Quixote entender a realidade que o cerca é através da lembrança de todas as suas leituras da cavalaria andante. Dessa forma, sempre que se encontrar diante de algo que remeta a uma situação cavaleiresca, age segundo as convenções da cavalaria; se, entretanto, não houver nada que contenha traços daquela tradição, verá o mundo e a realidade como qualquer um a vê:

Porque não se passava hora que não tivesse a fantasia cheia daquelas batalhas, encantamentos, sucessos, desatinos, amores, e desafios, que nos livros de cavalaria se relatam. Quanto dizia, pensava, ou fazia, ia sempre em bater em coisas dessas. (*Dom Quixote*, XVIII, 169)

A cada nova ação, Dom Quixote submete-se a situações vexatórias que degradam os nobres princípios cavaleirescos. Essa degradação pode ser contemplada no episódio em que o cavaleiro da Mancha deseja imitar o sofrimento insano de muitos cavaleiros pelas suas donzelas, tal qual o fez Amadis e Roldão:

[...] pretendo imitar a Amadis desempenhando-me aqui do papel de desesperado, de sandeu, e de furioso, para imitar juntamente ao valoroso D. Roldão, quando topou numa fonte os sinais de ter Angélica, a bela, cometido vileza com Medoro, e de consternado se tornou louco, arrancou as árvores, enturvou as águas das claras fontes, matou pastores, destruiu gados, abrasou choças, derribou casas, arrastou éguas, e fez outras cem mil insolências dignas de eterno renome e escritura? (*Dom Quixote*, XXIV, 262)

Sancho Pança adverte o cavaleiro que não tem pretexto algum para enlouquecer, mas Dom Quixote, irredutível, argumenta que “o merecimento está em destemperar sem motivo, e dar a entender à minha amada dama, que se em seco faço tanto, em molhado o que não faria?” (XXIV, 263) Assim, decide fingir loucura até a volta de Sancho Pança com notícias de Dulcinéia “Del Toboso”: “louco sou, e louco hei de ser até que me tornes com a resposta de uma carta que por ti quero enviar à minha senhora.” (XXIV, 263) Depois disso, principia a fazer loucuras para que Sancho testemunhe e conte a sua amada o que o cavaleiro é capaz de fazer por seu amor; o que pareceu para o escudeiro desnecessário porquanto considera que já havia visto “fazer tantas, que não havia mais que pedir para fartar.”

E, despindo com toda a pressa os calções, ficou em carnes, com poucas roupas menores, e logo, sem mais nem menos, deu duas cabriolas no ar, e

dois tombos de cabeça a baixo, descobrindo coisas que, para não vê-las outra vez, voltou Sancho a rédea a Rocinante, e se deu por habilitadíssimo para poder jurar, que o fidalgo ficava doido confirmado. (*Dom Quixote*, XXIV, 272)

São configuradas assim as ações de Dom Quixote, pautadas na rememoração dos atos dos cavaleiros: são uma sucessão de infrutíferas aventuras. E ao cabo de cada uma, o estado do cavaleiro da Mancha torna-se deplorável, em uma espécie de gradação que debilita cada vez mais o seu corpo, ainda que o seu desejo de buscar aventuras não seja abalado. Entre as ações mais célebres, destacam-se a sua luta contra os moinhos de vento; o momento em que confunde um enterro com o rapto de um cavaleiro ferido; o hilariante episódio da bacia de barbeiro transfigurada, na sua loucura, em elmo de Mambrino.

É interessante citar ainda o episódio dos dois rebanhos de carneiros que “o cavaleiro da triste figura” toma por exércitos inimigos prestes a iniciar ferrenho combate. A descrição que faz de ambos e sua convicção acabam por convencer Sancho de que se trata de uma luta entre o grande imperador Alifanfarón, da Taprobana, e Pentapolín del Arremangado Brazo, que, como cristão, não desejava entregar sua filha ao imperador de origem moura. Dom Quixote passa a elencar diversos nomes e títulos, alguns tirados dos livros que lera. “E quantas mais províncias não disse! Quantas nações não nomeou (...) todo absorto e repassado no que tinha lido nos seus livros mentirosos!” (VIII, 173)

Decide, então, entrar na batalha contra o imperador mouro e é nesse momento que Sancho consegue distinguir as figuras entre a nuvem de pó e percebe que se tratam de carneiros e ovelhas, e não de exércitos. Seu amo, entretanto, não aceita a versão do escudeiro e parte em direção dos animais, cravando sua lança em todos os que alcança, o que desespera os pastores que acompanhavam os rebanhos. E começam a apedrejá-lo; quando o derrubam tratam de ir cada um para um lado, levando seus animais.

Sancho, que observara tudo de longe, socorre seu amo, decidido a não mais acompanhá-lo logo que conseguisse a prometida ilha. Ao terminar a desventura de ambos, Dom Quixote apresenta-se todo machucado e pede a seu escudeiro que olhe como ficaram seus dentes e quando este o faz, o cavaleiro sente os incômodos efeitos do “bálsamo” que bebera; Sancho não consegue evitar a náusea e acabam, ambos, como “umas pérolas”. Cansados, abatidos e famintos, cavaleiro e escudeiro encerram a “aventura” caminhando sem direção, esperando que a providência divina os auxilie de alguma forma. Segundo Moreira (2002, p. 6), “ grande comicidade do texto provém do jogo entre realidade e fantasia, já que é

por esse viés que entram os conflitos entre cavaleiro e escudeiro e o tema da paródia dos livros de cavalaria.”

Convém destacar que Sancho sempre acaba convencido por Dom Quixote que, diante do fracasso, atribui à culpa aos “encantadores”, entidades maravilhosas que o perseguem, transformando e desfigurando a aparência real das coisas, a fim de que o cavaleiro não alcance a fama por suas vitórias.

Esse episódio marca de forma intensa a grande influência das novelas de cavalaria na mente do Quixote. Sobre esse episódio, Moreira (2002, p. 5) conclui que:

O episódio dos carneiros, em suma, traz para o leitor um dos momentos mais intensos da capacidade criativa de Dom Quixote, que age a partir da experiência obtida pelas leituras dos livros de cavalaria. Para tanto, necessita apenas de algum elemento que lhe permita reconhecer possibilidades cavaleirescas: nesta aventura, é a grande nuvem de pó que o faz imaginar exércitos e, inclusive, imprimir, nomes e cores à cena que não vê. A força de sua descrição é tanta que, por um breve momento, convence até mesmo seu escudeiro, que só percebe a realidade ao distinguir os balidos dos animais.

Esse mundo utópico, que incorpora normas e valores da cavalaria andante, favorece a criação de situações embaraçosas para Dom Quixote e evidencia sempre sua debilidade e fracasso, revelando o quão pouco cavaleiro ele é. Apreende-se que a realidade quixotesca difere, significativamente, da realidade do herói clássico e, por conseguinte, do cavaleiro. As ações de Dom Quixote, embora lhe pareçam nobres, não o elevam a uma condição digna e, ainda, desmascaram o mundo ilusório das novelas de cavalaria.

Para tornar mais evidente os aspectos contrastantes entre o modelo épico, o cavaleiro e Dom Quixote, exemplificam-se, além dos traços distintivos já citados, outros de igual relevância:

## QUADRO COMPARATIVO: HERÓI ÉPICO, HERÓI CAVALEIRO E O ANTI-HERÓI QUIXOTESCO

<b>HERÓI ÉPICO</b> <i>(Ilíada e Odisséia)</i>	<b>HERÓI CAVALEIRO</b> <i>(novelas de cavalaria)</i>	<b>ANTI-HERÓI QUIXOTESCO</b> <i>(Dom Quixote)</i>
Classe social elevada: origem nobre	Classe social elevada: origem nobre	Classe social baixa: origem humilde, desfavorecida
Representa a elite da sociedade a qual pertence. (aristocracia)	Representa a elite da sociedade: senhores feudais, o clero.	Representa o cotidiano das classes vítimas do sistema da sociedade vigente.
Espaço das ações: cidades ilustres, palácios, templos dos deuses.	Espaço das ações: castelos, cidades ilustres, igrejas.	Espaço das ações: vendas ou tavernas, aldeias simples e pobres.
O herói vivencia ações das quais fazem parte personagens nobres ou divinos (reis, príncipes, deuses, rainhas)	O herói vivencia ações das quais fazem parte personagens nobres ou sobrenaturais (a cleresia, reis, rainhas, donzelas, mosntros, encantadores)	Vivencia ações das quais fazem parte: ladrões, prostitutas, enganadores, fanfarrões, pessoas pobres.
Modelo excepcional de coragem e heroísmo	Modelo de coragem e heroísmo	Sua características e ações, consideradas ridículas, o excluem do modelo esperado pela sociedade.
Ingenuidade épica: o herói se lança às aventuras, de algum modo está fadado à vitória	O herói cavaleiresco se lança às aventuras mesmo que isso custe sua vida, obtém êxito em suas ações.	Herói quixotesco tem objetivos vagos ou irrealizáveis. As ações praticadas terminam em fracasso, derrota, degradação.
Herói amado e respeitado, pois atende às expectativas da coletividade, representando seus anseios.	Herói amado e respeitado, pois representa os anseios da coletividade. Torna possível a esperança diante da adversa realidade.	Fracassado, não possui êxito em nada em sua vida: fama, riqueza, família. Suas ações acabam em prejuízo.
Descrições: belos, inteligentes, fortes, jovens.	Descrições: belos, inteligentes, fortes, jovens.	Descrições: em idade avançada (50 anos), muito magro “seco de carnes”, insano, solitário, “triste figura”

As características, expostas acima, demonstram que o clássico e os expedientes que o compõem, principalmente, na representação do herói, foram preservados em sua essência nas novelas de cavalaria. Cervantes – e neste ponto já se assemelha ao espírito petroniano – não pôde conceber a existência de homem com a mesma natureza do cavaleiro, em uma conjuntura social decadente. A paródia, neste sentido, objetiva destruir a distância entre a fantasia (proposta pelas novelas de cavalaria com a finalidade de mascarar a situação pouco favorável, principalmente, para os mais pobres), e a realidade representada através da expressão de um retrato mais verdadeiro do homem e da sociedade. Eis a missão em que Dom Quixote logrou seu maior êxito.

#### **4.4. O anti-herói moderno: Dom Quixote**

A teoria do romance moderno, apresentada por Lukács (2000), reconhece *Dom Quixote* como o protótipo da representação de um herói avesso às características predominantes nos heróis tradicionais e, por isso, chamado de “herói problemático”. Este indivíduo pode identificar-se como sendo “um louco ou criminoso (...) um personagem problemático cuja busca é degradada e, por isso, é inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção” (Lukács, 2000, p. 27). Segundo essa definição, Lukács enquadra o Quixote “num idealismo abstrato, caracterizado pela atividade do herói e por sua consciência demasiado estreita à complexidade do mundo. Portanto, o “herói problemático” é aquele que rompe com as convenções sociais que, no caso do cavaleiro da Mancha, acontece de forma radical. Feijó (1984, p. 70) citou Ortega y Gasset, pensador espanhol, que também definiu o herói moderno a partir das características presentes no Quixote:

o herói é aquele que quer ser ele mesmo ou aquele que tem vontade de ser aquilo que na verdade não é. O herói moderno não é o que faz a epopéia, mas o que a deseja. O herói da literatura moderna não realiza façanhas, mas quer realizá-las e não consegue.

A figura do herói quixotesco é assinalada, pois, por uma postura paradoxal. Em seu texto *Dom Quixote e a narrativa moderna*, Lúcia Helena (1984, p. 84) esclarece que:

O texto manipula um universo complexo de alusões e intertextualizações através do qual Cervantes acaba por deixar ao leitor o problemático trajeto que conduz ao paradoxo. Paradoxo de um herói louco e lúcido – que carrega em si seu tanto de Sancho e de Quixote. Paradoxo de um escudeiro ambicioso e simplório – que vai integrando em si, pouco a pouco, no seu anseio de governar a ilha, aquele tanto de utopia que caracteriza seu cavaleiro. Paradoxo dos personagens que deparam consigo mesmos tornados personagens de aventuras, quando se supunham “reais”.

Essa postura paradoxal cooperou para que tais personagens fossem chamados de heróis problemáticos, ou ainda, o que Dostoievski classificou de “anti-herói”. O advento desses personagens que vivem “em permanente confronto com o mundo” (Lukács, 2000) só foi possível porque o contexto social impedia que “um poeta grande e honesto” pudesse achar “em seu universo um “herói positivo” (Lukács, 2000).

A realidade, porém, não impedia que fossem conferidos ao indivíduo “os traços de uma autêntica grandeza positiva” (Lukács, 2000, 26). Brombert (2004) salientou que esses personagens podem apresentar características consideradas nobres, mas que são destruídas pela sátiras e ironias no decorrer da narrativa. Para Feijó (1984, p. 80), o caráter derrotista se alimenta de uma sociedade que tolhe o indivíduo – é o herói, que também luta com coragem pelos seus ideais, mas se descobre em um “cotidiano anti-heróico”. Percebe-se que nesse sentido, *Dom Quixote* proporciona um tipo de anti-herói que se diferencia do modelo inaugurado pelo *Satyricon* e perpetuado pela novela picaresca: o herói “sem nenhum caráter”.

Em *Dom Quixote*, identificam-se intenções tão nobres quanto à do próprio Amadis de Gaula, seu cavaleiro preferido:

[...] não quis retardar mais o por em efeito o seu pensamento, estimulando-o a lembrança da falta que estava já fazendo ao mundo a sua tardança, segundo eram os agravos que pensava desfazer, injustiças que reprimir, abusos que melhorar, e dívidas que satisfazer. (*Dom Quixote*, II, 23)

As aventuras do cavaleiro manchego, todavia, resultam na mais desafiadora postura contra todas as instituições de poder: o Estado, a polícia, a Igreja e as atividades econômicas. Convém ressaltar que essas oposições eram feitas por *Dom Quixote* de modo não intencional, pois realmente cria estar praticando as mais valorosas e dignas ações.

O problema, na verdade, não eram as intenções do cavaleiro, mas os resultados que elas engendravam. Na maioria das vezes em que *Dom Quixote* tentou desfazer alguma injustiça, sua ação só redundou em maior prejuízo para os envolvidos. Desse modo, aqueles que em algum momento foram “ajudados” pelo *Quixote* se lamentaram pelo infortúnio de tê-



lo encontrado. Assim, tem-se o episódio, no capítulo IV, em que Dom Quixote encontra um rapaz sendo açoitado por um lavrador, como castigo por não haver velado adequadamente de seu rebanho de ovelhas, amarrado a uma árvore, prestes a ser açoitado pelo seu patrão. Prontamente, o cavaleiro interfere, com ameaças, ordenando que o lavrador libertasse o jovem e ainda lhe pagasse o salário que lhe devia. O camponês pelo muito medo que sentia da estranha figura de Dom Quixote prometeu desistir do castigo e ainda convidou o jovem para ir até a sua casa a fim de lhe pagar o salário devido. Contudo, bastou o Quixote distanciar-se que o lavrador, com ira redobrada, impõe castigo ainda mais severo ao pobre ovelheiro. “Chamai (..) pelo desfazedor de agravos (...) e vereis como não desfaz este (...) porque me estão vindo ondas de te esfolar vivo, como tu receavas.” (*Dom Quixote*, IV, 44)

No transcorrer da narrativa, o pobre jovem encontra, novamente, o cavaleiro e é enfático em suas considerações:

Se me tornar a encontrar, senhor cavaleiro andante, ainda que veja que me estão fazendo pedaços, por amor de Deus não me acuda, deixe-me com a minha desgraça, que nunca ela será tanta, como a que poderia acarretar o socorro de Vossa Mercê, a quem Nosso Senhor maldiga e a todos quantos cavaleiros andantes tiverem nascido neste mundo. (*Dom Quixote*, XXXI, 352)

A expressão do sentimento heróico dos cavaleiros está presente em Dom Quixote; porém, enquanto aqueles conseguem êxito em suas aventuras, este sempre termina derrotado pelas circunstâncias e o seu estado piora gradativamente. Feijó (1984, p. 70) postula que “o herói da literatura moderna não realiza façanhas, mas quer realizá-las e não consegue.” Por isso, suas ações não produzem benefício para a sociedade e ainda menos para si próprio. E entre tantos que cruzaram o caminho de aventuras do cavaleiro e foram deixados em situação ainda mais lastimosa, apresenta-se o testemunho do bacharel Afonso Lopes, que, gratuitamente, foi surrado por Dom Quixote:

[...] bem direito era eu, e vós agora é que me entortastes, deixando-me uma perna quebrada, que nunca mais em dias de vida me tornará a ser direita; e, o agravo que a mim me desfizestes, foi deixardes-me agravo de maneira, que hei de ficar agravado para sempre; e desventura grande há sido para mim encontrar-me convosco nesse buscar de aventuras. (*Dom Quixote*, XIX, 182)

E ainda, Maritornes, em cuja venda hospedou-se o cavaleiro, deixando muitos prejuízos:

Em mau ponto, em minguada hora, entrou em minha casa este cavaleiro andante, a quem meus olhos, tão bem fora que nunca houveram visto, pois que tão caro ele me fica; da vez passada foi-se embora com o custo da ceia de uma noite, e da cama, palha e cevada, para ele, e para o seu escudeiro, e para o rocim e o jumento, dizendo, que era cavaleiro aventureiro (que má aventura lhe dê Deus a ele e a quantos aventureiros haja neste mundo) e que por isso não estava obrigado a pagar coisa alguma (...) e por fim e remate de tudo isto rompe-me os meus odres, e entornando-lhes o vinho todo pelo chão, que assim lhe veja eu derramado quanto sangue tem nas veias. (*Dom Quixote*, XXXV, 400)

Dom Quixote, embora possua intenções positivas, é considerado anti-herói, pois participa do processo de subversão e contestação da imagem idealizada, quando a sátira se efetiva através das constantes derrotas sofridas pelo cavaleiro. Desse modo, invalida-se o sentimento heróico em virtude da degradação pela qual passa o personagem. Com efeito, Cervantes concretiza seus objetivos ao compor sua obra. Lukács (2000, p.24) salienta que:

A unidade entre o sublime e o cômico na figura de Dom Quixote (...) é determinada justamente pela luta genial que Cervantes trava, enquanto cria este caráter, contra as características principais de duas épocas que se sucedem: contra o heroísmo desgastado da cavalaria e contra a baixeza da sociedade burguesa cujo prosaísmo se revela nitidamente desde o início.

Cervantes desnuda a ideologia social dominante encarnada na figura do cavaleiro, conservando em Dom Quixote todas as peculiaridades do heroísmo cavaleiresco, para então, depois de expostas, rebaixá-las através de expedientes grotescos. Esse procedimento fez com que fosse cada vez maior a representação de elementos plebeus na composição do romance, o que se configurou para os teóricos modernos como um momento decisivo: “Cervantes criou o romance moderno introduzindo no romance de cavalaria a representação fiel das classes inferiores e aspectos da vida popular” (Lukács, 2000, p. 23).

#### **4.5. Do clássico ao moderno: o anti-herói de Petrônio e de Cervantes**

As obras de Petrônio e de Cervantes, embora engendradas em épocas bastante diferenciadas, dialogam de modo profícuo através dos expedientes que serviram para a representação do personagem anti-heróico. Demonstrando-se as características do personagem

anti-heróico, significativa no romance petroniano, antecipou-se, de alguma forma, como modelo, a composição de personagem comparável, em *Dom Quixote*.

Observa-se que ambas as obras foram escritas com o objetivo de satirizar através da paródia, não só a ideologia predominante em suas respectivas épocas, mas também o gosto literário. Petrônio antecipa uma característica da modernidade, ao criar uma nova obra que buscava atender aos anseios de sua própria época, valorizando a contemporaneidade ao invés do passado absoluto; conferindo, de modo inovador, um caráter crítico-realista ao seu romance. Começa a configurar-se uma das principais características do romance moderno: o retrato do cotidiano, das misérias humanas.

Cervantes, no prólogo da primeira parte de *Dom Quixote* (1605), abertamente, expõe o desejo de “destruir a autoridade” dos livros de cavalaria, gosto literário de sua época. O sentimento que o move, assim como Petrônio, é apresentar a realidade do seu tempo, considerando que as novelas de cavalaria ajudavam a alienar o indivíduo para que não se rebelasse contra as injustiças sociais. Desse modo, em *Dom Quixote*, figura-se o contemporâneo, retratado realísticamente por meio dos costumes da época, na linguagem vulgar contemporânea.

Nesse processo, acentua-se o desejo de subverter o eixo principal dos gêneros parodiados: o herói. Revela-se um retrato de heroicização prosaica do herói épico, no *Satyricon*; e do cavaleiro, em *Dom Quixote*. Como foi apresentado, em capítulo anterior, Encólpio é o reverso do herói épico e sua postura subversiva deprecia os expedientes épicos. Por isso, no *Satyricon*, Encólpio demonstra não respeitar os deuses; realiza ações centralizadas na individualidade, sempre buscando a satisfação de todas as suas necessidades imediatas (bebida, comida, relações sexuais, banquetes); demonstra um caráter duvidoso (rouba, engana, mente); não prova convicção em valores caros à sociedade romana. Petrônio intenta anular a distância entre os ideais homéricos inatingíveis e a realidade decadente do mundo romano. Bakhtin (1988, p. 412) explicita que:

Ao lado da representação direta – da ridicularização da atualidade vivente – floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. O “passado absoluto” dos deuses, dos semideuses e dos heróis – nas paródias e particularmente nos travestimentos – “atualiza-se”: rebaixa-se, é representado em nível de atualidade, no ambiente dos costumes da época, na linguagem vulgar daquele tempo.

As peculiaridades do *Satyricon* parecem encontrar eco na obra cervantina, uma vez que são provenientes do mesmo eixo ideológico, em que foi composto o romance petroniano

– não obstante as diferentes concepções histórico-sociais. Em Cervantes, Dom Quixote é o herói cavaleiresco às avessas, ridicularizado, através de características grotescas do cavaleiro da Mancha. Como já exposto, Quixote possui nobres intentos, mas está fadado ao fracasso: a sociedade injusta o impede de alcançar a vitória. Bakthin (1988) atesta que a paródia atualiza os elementos a serem ridicularizados, possibilitando a utilização de personagens destituídos de sentimento heróico, condenados ao fracasso, impossibilitados de lutar; as ações são retratos do cotidiano; o espaço é simples; representação de pessoas que vivem à margem da sociedade (prostitutas, ladrões, loucos).

Nota-se que Petrônio e Cervantes se apropriam da linguagem como um dos recursos para efetivação da paródia. No *Satyricon*, é possível reconhecer a classe social própria de cada personagem através de seu uso da língua latina (Aquatí, ); por isso, no romance petroniano, é comum encontrar desde a linguagem vulgar até o discurso mais cheio de preciosismos do Latim Clássico. Dom Quixote, quando se apodera do linguajar rebuscado, próprio dos cavaleiros - servindo-se de epítetos, metáforas - produz o reverso: rebaixa e ridiculariza ainda mais a sua figura. O contexto prosaico torna descabido o uso de tal linguagem, proporcionando situações cômicas.

É oportuno lembrar que a comicidade presente na obra de Cervantes também é herança do romance petroniano. Bakthin (1988, p. 412) considera, aliás, que as autênticas raízes do romance moderno estão exatamente na representação cômico popular, representando “a primeira etapa, legítima e essencial, para a evolução do romance enquanto gênero em devir.” (Bakthin, 1988, p. 413)

Com o intuito de satirizar os modelos de heroificação tradicionais, Petrônio e Cervantes constroem heróis-personagens revestidos de cada minúcia pertencente à caracterização da figura heróica parodiada, revelando uma verdadeira caricatura do herói épico e do cavaleiro.

Outro aspecto interessante a ser pontuado com relação às obras é o modo como os personagens possuem autonomia na narração. Sabe-se que nos gêneros elevados em questão, os personagens provenientes de uma classe social, considerada inferior na origem ou destituída de bens materiais, eram privados do direito de expor suas opiniões. Ou seja, praticamente, não era ouvida uma voz que os representasse, confirmando, assim, o poder absoluto dos heróis oriundos da elite.

Na *Ilíada* (II), convém lembrar do episódio em que Tersites, homem do povo, passa a expressar sua opinião, desafiando os heróis gregos, criticando-os abertamente. O resultado é uma severa punição com direito a golpes na cabeça feitos pelo cetro de Agamenon, que então

estava em posse de Ulisses. É interessante lembrar que o cetro era símbolo do poder e da autoridade dos reis gregos. Ulisses, em posse dele, estava munido de toda a autoridade para falar com os heróis e também com todo o exército. Na *Odisseia* (XIV), há um episódio em que Homero dá voz a um homem simples, trata-se de Eumeu, o porqueiro. Em seu discurso, porém, é possível reconhecer que se trata de um servo fiel de Ulisses, pois não cessa em elogios ao rei de Ítaca, e de expressar a alegria que seria ver o seu patrão voltar de Tróia, são e salvo. Este episódio denota que, em um contexto de heróis elitizados, ao homem simples é dado o direito de se pronunciar, desde que seja para confirmar a superioridade desses heróis.

Em *Dom Quixote*, é possível perceber que o direito de se expressar, nas novelas de cavalaria, era algo reservado ao cavaleiro. Assim o atesta Dom Quixote (XX, 201):

Gandalim, por exemplo, escudeiro de Amadis de Gaula (...) sempre que falava ao seu senhor o fazia de gorra na mão, inclinada a cabeça, e o corpo curvado. De tudo que te digo há de inferir, Sancho, que é necessário fazer-se diferença de amo a moço, de senhor a criado, e de cavaleiro a escudeiro. (...) portanto de hoje avante devemo-nos tratar mais respeitosamente, sem nunca nos confundirmos um com o outro, porque, de qualquer modo que eu me enfade convosco, quebrado afinal há de ser sempre o cântaro.

O cavaleiro da Mancha confirma a superioridade dos cavaleiros, principalmente, em relação aos escudeiros. É interessante notar que, assim como Ulisses, Dom Quixote repreende o falar demasiado de Sancho com “bordoadas” e promessas de eventuais corretivos se o escudeiro voltasse a desrespeitá-lo. No entanto, Sancho ainda desafia a autoridade do cavaleiro: ri-se às escondidas e continua falando à vontade. Além de Sancho, a maioria dos personagens do romance cervantino possuem origem simples e, muitas vezes, uma conduta questionável; são eles que contam a história do “cavaleiro da triste figura”. De tal modo, no *Satyricon*, sobressaem as falas de indivíduos provenientes das classes mais baixas. Ou seja, em *Dom Quixote* e em *Satyricon*, todos se expressam livremente – possuem autonomia de pensamento e de fala. No romance, a representação de temas do cotidiano só pode se realizar por meio da ação e da expressão dos personagens que o representam e que dele fazem parte, inclusive, o herói-personagem.

Estão elencados, abaixo, mais elementos pertinentes à identificação de outras significativas similaridades entre os romances supracitados:

a) o herói imita cada detalhe que compõe a figura heróica para acentuar a paródia:

- Encólpio imita vários episódios que aumentaram a fama dos heróis épicos, como o reconhecimento de Ulisses pela cicatriz; a fúria de Aquiles ao ser privado de sua escrava.
- Dom Quixote assume o ar de nobreza superior dos cavaleiros, declarando a Sancho que convém que cada um fique em seu lugar. Ações do cavaleiro da Mancha são todas inspiradas e imitadas nos feitos dos heróis da cavalaria.

b) Preocupação em evidenciar ações, que em nada contribuem para a grandeza do herói:

- No *Satyricon*, por exemplo, pode ser citado o momento em que Trimalquião expõe sua necessidade constante de flatular.
- No *Dom Quixote*, descrição das estratégias de Sancho Pança, para defecar.

Apresenta-se, a seguir, um quadro com os elementos possíveis de serem identificados em ambos os romances, evidenciando aspectos pertinentes à representação do anti-herói.

### **QUADRO DAS CARACTERÍSTICAS DO ANTI-HERÓI: O DIALOGISMO ENTRE *SATYRICON* E O *DOM QUIXOTE***

<i>SATYRICON</i>	<i>DOM QUIXOTE</i>
Paródia da sociedade vigente	Paródia do contexto social vigente
Paródia de um gênero literário elevado: poesia épica	Paródia de um gênero elevado: novelas de cavalaria
Crítica social: realismo	Crítica social: realismo
Expressão do cotidiano através de figuras e cenários burlescos	Expressão do cotidiano através de figuras e cenários burlescos
Herói-personagem (Encólpio) subvertido: ladrão; fraco; inconstante; enganador; sem origem nobre; dissimulado; busca a satisfação pessoal a todo tempo e a todo custo; não domina desejos; desafia leis autoridades e os deuses.	Dom Quixote: herói-personagem subvertido: fadado ao fracasso, louco, sem origem nobre, mente fraca, aparência sem atrativos, a cada derrota sofrida torna-se mais grotesco.

As considerações expostas possibilitam identificar o diálogo entre o *Satyricon* e o *Dom Quixote*, que se assemelham tanto na estrutura, como na organização das obras. Tal constatação aguça a curiosidade a respeito do possível contato que Cervantes tivera com o romance petroniano, antes de escrever a primeira parte do Quixote (1605).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs-se a uma tentativa de conhecer os processos de construção e representação do anti-herói, principalmente, estabelecer uma conexão entre o conceito desde os tempos clássicos até os tempos modernos. Por consequência, a verdade do inverso: o anti-herói figura-se nos tempos clássicos com características que persistem no anti-herói moderno.

O estudo crítico das obras de Petronio e Cervantes possibilitou reconhecer um dialogismo, que evidencia a importância do *Satyricon* na elaboração das características prototípicas do anti-herói e dos modos anti-heróicos que foram legados à literatura moderna ocidental. As similaridades, no modo de composição do romance petroniano encontrada em *Dom Quixote*, demonstram a importância do conhecimento das produções clássicas e sua decisiva influência no contexto literário. Este trabalho objetivou conhecer os expedientes que motivaram a subversão das características do herói na literatura.

Desse modo, buscou-se, em primeiro lugar, fundamentar as bases teóricas pertinentes ao estudo do herói na literatura. É necessário conhecer a essência do espírito heróico, para entender as características subversivas de representação anti-heróica. Realizou-se, então, um breve estudo sobre o nascimento do herói, identificado nos poemas épicos de Homero: *Ilíada* e *Odisséia*. No seguinte processo, ficou sublinhado que o surgimento do herói na literatura está ancorado nas bases ideológicas de classes dominantes - seu *modus vivendi*, suas características são esboçadas a partir das influências do contexto histórico-social vivenciado por ele. Ainda que se distanciem do modelo homérico, em alguns aspectos, e professem outra religião, costumes e deuses, a essência permanece: o herói é sempre oriundo da nobreza. Segundo Brombert, um dos principais motivos da progressiva representação do anti-herói na literatura, ancora-se, justamente, no anseio de subverter e esvaziar as características desse herói elitizado. O desenvolvimento do primeiro capítulo possibilitou um resgate das características principais na composição do herói legadas pela literatura greco-latina e imitadas, pelo menos em essência, nas literaturas ocidentais, através dos tempos.

Depois de esclarecidos os expedientes que configuram o herói clássico, tratou-se, no segundo capítulo, de conteúdos relativos ao anti-herói, apresentando seus pressupostos pelo viés de Bakhtin, Brombert e Lukács. Observa-se que o anti-herói surgiu devido à progressiva desmistificação do modelo do herói clássico, imitado à exaustão. Foi possível inferir que a figura do herói e sua representação na literatura não mudaram repentinamente, mas passaram por um processo que refletiu a história da transformação do próprio homem na sociedade. À



luz de Bakhtin, foi possível entender que esse desejo de mudança expresso pelo indivíduo já se encontrava presente na Antiguidade Clássica, sobretudo, no romance inaugural, de Petrônio. No romance moderno, o anti-herói encontra expressivo representante em Dom Quixote, herói-personagem de Cervantes, reverso do herói cavaleiro. Este capítulo possibilitou identificar as características prototípicas do anti-herói e o reconhecimento de subsídios necessários para sua representação, como: a paródia, o cômico, a subversão do herói tradicional, a crítica social, a representação do cotidiano, o rebaixamento.

O terceiro capítulo constitui-se da análise da obra *Satyricon*, de Petrônio. Traz, inicialmente, uma breve revisão da vida e obra do autor, seguida de uma sucinta análise do contexto histórico em que escreveu o seu romance. Realizou-se, então, a leitura analítico-interpretativa, na qual se objetivou demonstrar a forma como o personagem central, Encólpio, assume características próprias do modo de representação anti-heróica. Pode-se averiguar que todo o romance está permeado pela paródia da sociedade, do gênero épico e, principalmente, do herói épico; através dessa leitura inferiu-se que a paródia é o elemento predominante para compor a figura anti-heróica. Através da paródia, obtém-se o cômico que propicia o rebaixamento dos elementos heróicos antes sublimados. Segundo Bakhtin, o riso possibilita o contato familiar com o objeto, para desnudá-lo, evidenciando suas falhas, questionando-o.

No quarto capítulo, passou-se a análise analítico-interpretativa do romance *Dom Quixote*, de Cervantes. Considerou-se necessário fazer referências à vida e obra do autor e, oportunamente, identificou-se o momento histórico que motivou a elaboração do romance cervantino. Passou-se, então, a identificação dos elementos que propiciaram a configuração do anti-heróico em *Dom Quixote*.

Com a análise dos processos alusivos e da mescla estilística dos romances de Petrônio e de Cervantes aqui estudados, acredita-se ter elucidado questões relativas à natureza prototípica do anti-herói, bem como da formação do gênero romance. Consciente, porém, de que a questão não foi esgotada, nem de longe, espera-se que novos estudos sobre a representação do anti-heróico sejam empreendidos e revelem a riqueza inquestionável que nela está contida. Convém deixar expresso o meu desejo em prosseguir com o aprofundamento da pesquisa, isto ensejará manter-se viva a condição de novos conhecimentos e a satisfação íntima de realização pessoal.

## BIBLIOGRAFIA

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AQUATI, Cláudio. *O Grotesco no Satyricon*. Tese de Doutorado: Letras Clássicas e Vernáculas, FLCH, USP, 1997.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e caracterização na ‘Cena Trimalchionis’*: Hemerote. *Glotta*. UNESP/ São José do Rio Preto, 1994-1995.

\_\_\_\_\_. *O narrador na ‘Cena Trimalchionis’: ironia e omissão*. SBEC. UNESP/ São José do Rio Preto, 1995, 10 pp.

\_\_\_\_\_. *Cena Trimalchionis: estudo e tradução*. Dissertação de Mestrado: Letras Clássicas e Vernáculas, FLCH, USP, 1991.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. *A paródia em “A força do destino”*. In: *Revista do tempo brasileiro*. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 18-28, jul. a set. de 1980.

AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. São Paulo: Boletim nº 214 da FFLCH da USP, 1956.

BAKTHIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. 3 Petrópolis: Vozes, 1993.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARPEAUX, Oto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.

CERVANTES, Miguel. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote De La Mancha*. Tradução e notas Eugênio Amado. Volume I. São Paulo: Itatiaia, 1997.

D’ONÓFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. *Da Odisséia ao Ulisses. Evolução do Género Narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- GIORDANI, Mario Curtis. *História de Roma*. São Paulo: Vozes, 1972.
- GONZÁLEZ, Mario M. *A Saga do Anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- HELAL, Ronaldo. *Mídia, Construção da Derrota e o Mito do Herói: in Motus Corporis*. Vol. 5, nº 2. Rio de Janeiro: Gama Filho, 1994.
- HESÍODO; LAFER, Mary de Camargo Neves (trad). *Os Trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 1991. 1. (Colecao Biblioteca Polen). Tradução de: Ergata: Hemera.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad.: Haroldo de Campos, v. I. São Paulo: Arx, 2003, I, 10 ss.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- HELENA, Lúcia. Dom Quixote e a Narrativa Moderna. IN: VASSALO, Lúgia (org.) *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- JOZEF, Bella. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. In: *Revista do tempo brasileiro*. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 53-70, jul. a set. de 1980.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. Série princípios. 2 ed. São Paulo: 1987.
- LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_, *O romance como epopéia burguesa*. São Paulo: Ad hominem, 1999.
- LESKY, Albin. *A história da literatura grega*. Tradução de Manuel Losa. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- MACHADO, Luís Toledo. *O herói, o mito e a epopéia*. São Paulo: Alba, 1962.
- MOREIRA, Sandra Regina. *A força criadora no 'episódio dos carneiros' em Cervantes e em Agostini*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo.
- PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Loss, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica. II Volume, Cultura Romana*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de História da Cultura Clássica, I Volume, Cultura Grega*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.

PETRÔNIO, Caio. *Satiricon*. Traduzido da versão francesa *Le Satyricon*. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1981.

REUTER, YVES. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Ângela Bergamini et all. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 157-8.

SEGRE, C. *Construções retilíneas e construções em espiral no Dom Quixote*. In: *As estruturas e o tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SCHULER, Donaldo. *Literatura Grega*. Editora Mercado Aberto, RS, 1985.

SISSA, Giulia. *Os deuses gregos*. Tradução de Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STONE, I. F. *O julgamento de Sócrates*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1992.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.