

O engenhoso romance de cavalaria polifônico: caminhos pela outridade cervantina

Ana Clara Magalhães de Medeiros¹

Dom Quixote de la Mancha (1605, 1615), de Miguel de Cervantes, já foi considerado pela imensa fortuna crítica que o estudou, como o romance que inaugura a modernidade. Admitindo-se o mundo moderno, como o tempo em que não existe mais voz una ou única, anseia-se, aqui, perscrutar os elementos que apontam, desde a tessitura romanesca, para o aparecimento de diferentes vozes, representadas por distintos pontos de vista que se conjugam a fim de compor o romance.

Logo no prólogo do primeiro livro, o leitor depara-se com o desdobramento de um autor que não se apresenta, não assina sua composição, mas anuncia a chegada de um suposto amigo que o impele a “dar à luz do mundo a história do famoso D. Quixote” (CERVANTES, 2002, p. 32).

“Desocupado leitor”: Cervantes não dispensa um ousado jogo narrativo sequer na apresentação da obra. Já mascarado em um autor que não se identifica, inicia relatando, ao leitor, suas expectativas de que o livro viesse a ser “o mais galhardo e mais discreto”, frustradas ao perceber que se transformava em engenho “estéril e mal-cultivado” (IDEM, p. 29). Assim, a voz que diz contar as aventuras quixotescas, a um só tempo, minimiza o valor da obra – autorizando o leitor a fazer qualquer crítica sobre ela – e dissimula seu próprio fazer literário:

Pois sei dizer que, embora me tenha custado algum trabalho compô-la, nenhum foi maior que fazer esta prefação que vais lendo. Muitas vezes tomei da pena para escrevê-lo, e muitas a deixei, por não saber o que escreveria (IDEM, p. 30).

Aqui, o narrador – ousa-se dizer que Cervantes desenvolve um processo narrativo desde o “ao leitor” – revela o seu processo de criação com naturalidade incomum em comparação aos romances clássicos.

O prólogo é feito depois de composta a obra e esta lhe custou “algum trabalho”, todavia incomparável ao de ir compondo a “prefação que vais lendo”. A dificuldade está em inserir o “ornamento” e o “inumerável catálogo de sonetos, epigramas e elogios que no início dos livros soem pôr” (IDEM, IBIDEM). Atacando o costume literário vigente (de prólogos preestabelecidos com citações, sonetos...), o autor se esquiva da necessidade de fazê-lo dando voz a um narrador que refuta tais tradições; entretanto, que se desdobra em um “amigo”, que por fim, cumprirá – com desdém e ironia sem medidas – o modelo de prefação da época.

“É curioso observar que, para redigir essa apresentação, a voz do ‘autor’ se desdobra em um diálogo como se o contraponto fosse elemento essencial na construção literária cervantina” (VIEIRA, in “Apresentação de *D. Quixote de la Mancha*”, 2002, p. 14). O que se almeja mostrar, aqui, é que, de fato, o “contraponto” faz-se basilar na construção do romance de Cervantes. Neste ponto, cabe evocar Bakhtin: “A objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro”

¹ Aluna do Curso de Letras da Universidade de Brasília – UnB. Pesquisadora do Grupo: Literatura e Cultura – CAPES. Bolsista REUNI. Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL/UnB). E-mail: a.claramagalhaes@gmail.com.

(BAKHTIN, 2006, p. 29). Não parece forçoso inferir que o autor do prólogo cria, no amigo, um “ponto de apoio” (ou seja, ele mesmo visto como outro) que, apenas assumido como outro, consegue solucionar o dilema narrativo em que se encontrava aquele primeiro eu relutante das tradições literárias. Está-se diante de uma questão estética equacionada, brilhantemente, pela presença de uma nova voz:

Por Deus, irmão (...). Como é possível que coisas de tão pouca monta e tão fáceis de remediar possam ter força para suspender e abismar um engenho tão maduro como o vosso, e tão afeito a vencer e atropelar outras dificuldades maiores? À fé que isto não nasce de falta de habilidade, e sim de sobra de preguiça e penúria de discurso. (...) Prestai atenção, e vereis como num abrir e fechar de olhos eu desfaço todas as vossas dificuldades e remedeio todas as faltas que dizeis que vos suspendem e acovardam para deixar de dar à luz do mundo a história do vosso famoso D. Quixote, luz e espelho de toda a cavalaria andante (CERVANTES, 2002, p. 32)

Vê-se que o que não foi dito pelo suposto autor do prólogo, fica agora claro na fala de seu amigo. O escritor relutava em inserir “ornamentos” na apresentação porque são “coisas de pouca monta”, “fáceis de remediar”. Com algumas sentenças em latim, mais alguns sonetos inventados pelo próprio autor (desde que atribuídos a poetas consagrados), somados a um arrolar de citações de grandes nomes (de A a Z), o amigo declara feito o prefácio que, verdadeiramente, deu-se “num abrir e fechar de olhos”.

O autor que se consternava por ter escrito “filho seco, mirrado” (IDEM, p. 29), agora é exaltado como portador de um “engenho maduro”, a quem não falta habilidade, no máximo, sobra preguiça. O “filho feio e sem graça alguma” torna-se “luz e espelho de toda a cavalaria andante”.

Os pontos de vista se entrelaçam, as vozes se somam e o leitor confunde-se – totalmente imerso no jogo narrativo que aparece antes mesmo do primeiro capítulo do livro – com um narrador que reluta em fazer, mas faz. Quer evitar o prólogo, todavia o conclui. Busca realizar uma “invectiva contra os livros de cavalarias” (IDEM, p. 35), entretanto termina por também ele construir um romance de cavalaria. Quem lê, depara-se com um narrador que se desdobra, ao longo da novela, em vários e que consegue, prometendo quase nada, extrapolar as expectativas de qualquer leitor.

Poder-se-ia pensar, desde aqui, em *D. Quixote* como um romance polifônico. O que não deixa de ser perigoso tendo em vista que Bakhtin considerava Dostoiévski o fundador desse tipo de romance. Em defesa de Cervantes, perscrute-se o seu modo de narrar no *Quixote*.

A impressão, surgida primeiro no “ao leitor”, de que a obra vai se construindo ao longo da própria leitura, com participações de autor, de um amigo ou até do leitor, repete-se no transcorrer do romance. No capítulo IX do livro I, ocorre uma verdadeira interrupção no curso narrativo para que se dê uma explanação acerca do modo de constituição dele mesmo. “E naquele transe tão incerto parou e ficou truncada tão saborosa história, sem nos dar notícia o seu autor de onde se poderia achar o que dela faltava” (CERVANTES, 2002, p. 131). O narrador – portanto, o ponto de vista que chega para nós – revela-se como sendo também um leitor, que tão somente reproduziria tal história. Essa é uma fórmula interessante para que o narrador, mais uma vez, possa esconder-se, enquanto faz ecoar vozes que não seriam suas: “Se a esta [história] se pode fazer alguma objeção acerca da sua verdade, não poderá ser outra que ter sido o seu

autor arábico, sendo muito próprio dos dessa nação ser mentirosos”. O contador está salvo: a culpa é do “cão do autor” (IDEM, p. 135).

O ápice do jogo narrativo engenhoso e embaralhado parece ser, ainda nesse capítulo, o momento em que se declara que a continuação da história teria sido encontrada no “mercado da Alcaná de Toledo”, vendida por um rapaz comum, traduzida por um mouro conhecedor de castelhano e, finalmente, criada por um historiador arábico, inclusive nomeado na obra – “Cide Hamete Benegeli” (IDEM, p. 133). No esteio dessa confusão de possíveis pontos de vista está o narrador que se apresenta, agora, como apenas mais um participante do longo processo de composição de história tão rara.

A partir da motivação apresentada no cerne da composição romanesca de *D. Quixote*, essa confluência de vários outros – narrador, tradutor, autor-historiador –, pode-se pensar em um possível, parafraseando Bakhtin, esconder do eu no outro: “O eu se esconde no outro e nos outros, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo do eu único (eu-para-si) no mundo” (BAKHTIN, 2006, p. 383). Em linhas gerais, o que Bakhtin denomina de cronótopo do autor, a última instância autoral de um romance, portanto algo (alguém) por trás do narrador, mostra-se empenhado em entrar em um mutismo seu, na medida em que deixa falar vozes outras (embora criadas por si).

Parece que se margeia, outra vez, o romance polifônico. Para melhor percebê-lo, vamos à feira. Ora, ficou dito que a *História de D. Quixote de la Mancha*, contada por Cide, foi encontrada no mercado, o que não pode passar como elemento desprezível:

Estando eu um dia no mercado da Alcaná de Toledo, veio um rapaz vender uns cartapácios e papéis velhos para um mercador de seda; e, como sou aficionado a ler até pedaços de papéis pelas ruas, levado deste meu natural pendor tomei um cartapácio dos que o rapaz vendia (CERVANTES, 2002, p. 133).

Neste momento, está revelado que a grande história das aventuras do valoroso cavaleiro andante foi encontrada no mercado, na rua, ou para usar expressão cara a Bakhtin, na praça pública. Para os romances tradicionais, a contaminação do gênero com a cultura da rua e desta com o elevado literário parece impensável:

O estilo dos discursos dos charlatões de feira não se distinguia em nada do estilo dos vendedores de romances de quatro centavos (...). A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavra” (...) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade (...). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra (BAKHTIN, 2008, p. 132).

Longe de querer enxergar *D. Quixote* como a transposição da praça pública para o romance, busca-se instigar, aqui, a possibilidade de percepção de vozes múltiplas na composição do romance que, praticamente, inaugura a modernidade. Esse romance inaugural vai colher seu discurso na feira, embora se mantenha atrelado à estrutura dos

livros de cavalaria. Se o eco da rua aparece mais evidentemente nos momentos grotescos de Sancho, na visão de mundo demasiado pragmática de Teresa, sua esposa, ou no jeito arisco das lavradoras aparecidas no capítulo X do segundo tomo, também não deixa de contaminar Quixote, que vai perdendo o idealismo no livro II até morrer “são”, além de se infiltrar – essa voz popular – ainda no próprio modo de narrar, em um romance cujo prólogo se faz por último, por um amigo esperto que ironiza o clássico enquanto o reconstrói, em uma narrativa interrompida porque sua continuação está sendo vendida na feira, isso apenas para rememorar os exemplos que já aqui se mostraram.

Em uma concepção bakhtiniana, o decisivo no romance polifônico é

a interação de muitas consciências, de consciências unas dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas deixadas por seus interlocutores (BEZERRA, 2010, p. X).

Concepção que em pouco se distancia desse emaranhado de personagens díspares e de pontos de vista confusos que, no entanto, compõem um todo de “franqueza” (retomando citação do crítico russo na página 3), um ponto de convergência em que cabem e se mesclam “todas as ‘tomadas de palavra’” em *D. Quixote*. Se o “grande diálogo” alcançado por Dostoiévski se dá, fundamentalmente, pela representação de um “universo plural” (IDEM, IBIDEM), não parece que Cervantes tenha estado longe de alcançar a polifonia.

Outro momento importante de desdobramento do narrador ocorre no segundo livro, com o aparecimento do bacharel Sansón Carrasco, encarregado de relatar ao cavaleiro como vinha sendo contada a história de suas aventuras, que já circulava em livros. Especialmente, o capítulo terceiro marca um momento de autoconsciência impressionante dentro da obra:

– Dê-me vossa grandeza as mãos, senhor D. Quixote de La Mancha (...) que é vossa mercê um dos mais famosos cavaleiros andantes que já houve e ainda haverá em toda a redondeza da terra. Bem haja Cide Hamete Benengeli, que a história de vossas grandezas deixou escritas, e mais que bem haja o curioso que teve o cuidado de as mandar traduzir do arábico ao nosso vulgar castelhano, para o universal entretenimento das gentes (CERVANTES, 2007, p. 72).

O que se disse no capítulo IX do primeiro livro é reafirmado agora, no que diz respeito à autoria e tradução da história. O bacharel é um personagem privilegiado que tem acesso ao Quixote personagem e ao Quixote supostamente real (neste momento, fica ainda mais difícil resistir ao jogo narrativo instaurado). À parte cinco pequenos parágrafos, todos os demais das dez páginas que formam o capítulo referido são antecidos por travessão, de modo que se trata de falas de Carrasco, Quixote e Sancho: o narrador fica em suspenso agora. Pouco aparece, porém sua voz continua a ecoar. Na fala recém citada do bacharel, por exemplo, o “curioso que teve o cuidado de as mandar traduzir do arábico” é muito bem quisto e exaltado, quase o responsável pelo “universal entretenimento das gentes”. Enquanto se emudece o narrador, surge um personagem muito consciente e com visão avançada, que dá continuidade ao fio da narrativa e, ao mesmo tempo, engrandece o narrador.

Sansón Carrasco não somente reflete sobre a obra dentro de um capítulo dela, como também faz com que a dupla principal de personagens participe desta reflexão. Em determinado parágrafo, Carrasco escancara, com muita naturalidade, para Quixote, a fantasia das aventuras deste:

– Nisso – respondeu o bacharel – há diferentes opiniões, como há vários gostos: uns preferem a aventura dos moinhos de vento, que a vossa mercê pareceram Briaréus e gigantes; outros, a dos pisões; este, a descrição dos dois exércitos, que logo pareceram ser duas manadas de carneiros (...) (IDEM, p. 73).

Ao que, pouco depois, o cavaleiro, antes tão imerso na defesa dos encantamentos em que cria, responde simplesmente: “não há no mundo história humana que não tenha seus reveses, especialmente as que tratam de cavalaria, as quais nunca podem estar cheias de prósperos sucessos” (IDEM, p. 74).

O capítulo continua e vai se escrevendo a si pela voz dos personagens. Sancho dirá onde “entra a verdade da história”, Quixote apontará o que nela falta, Sansón elogiará a um e depois outro, até que finalmente, fidalgo e bacharel fazem a valoração da obra:

– Isso não – respondeu Sansón – porque ela [a história] é tão clara que não traz dificuldade: as crianças a manuseiam, os moços a leem, os homens a entendem e os velhos a celebram, e é, enfim, tão brilhada, tão lida e tão sabida por todo gênero de gentes que, quando veem algum rocim magro, logo dizem “lá vai Rocinante” (IDEM, p. 77).

A obra já antecipa o horizonte da recepção, pois crianças, moços, homens e velhos mostram-se contentes com a narrativa do cavaleiro e seu escudeiro, embora ela ainda esteja se fazendo no cronótopo do romance. Mais tarde, o bacharel completará: “digo que é grandíssimo o risco a que se expõe quem imprime um livro, sendo de toda impossibilidade impossível compô-lo de tal sorte que satisfaça e contente a todos os que o lerem” (IDEM, p. 79). O romance torna-se também um risco porque está exposto como todo livro, mas o narrador, disfarçado de Sansón Carrasco, absolve-se levando a crer que vale correr o risco, levando-se em conta que é ambição impossível agradar a todos. O impressionante é que, anteriormente, na voz desse mesmo personagem, foi-se dito que, de crianças a idosos, todos se agradavam da história do cavaleiro: sutilmente, entende-se que *D. Quixote* conseguiu o impossível. Para Bakhtin, a confluência autor-personagem é fundamental para a composição do todo artístico e para a inserção da obra no que ele chama de “grande tempo”:

Todo artista, em toda obra e sempre, tem de conquistar artisticamente, tem de justificar essencialmente o próprio ponto de vista estético como tal. O autor conflui imediatamente com a personagem e seu mundo e só na relação axiológica imediata com ela define sua posição como posição artística, só nessa relação axiológica com a personagem ganham pela primeira vez a sua significação, o seu sentido e o peso axiológico (BAKHTIN, 2006, p. 182).

A última instância autoral, que anteriormente apareceu transmutada em um narrador, agora se infiltra na aparição de um personagem, para aí sim, ser justificado o

ponto de vista estético daquela primeira instância, isto é, para só então ser declarado que a obra de arte com que se depara o leitor é valiosíssima, por isso é tão aceita pelos diversos tipos de leitores que Sansón apresenta.

Tendo sido mencionada a expressão bakhtiniana “grande tempo”, aproveite-se para ir, outra vez, ao crítico russo em mais um momento em que ele defende que Dostoiévski teria sido o primeiro polifonista:

Só um polifonista como Dostoiévski foi capaz de sondar na luta entre opiniões e ideologias (de várias épocas) o diálogo inacabado em torno das últimas questões (no grande tempo). Outros se ocupam de questões solucionáveis no âmbito de uma época (BAKHTIN, 2006, p. 388).

No que diz respeito à “sondagem de opiniões e ideologias (de várias épocas)” em *Dom Quixote*, Lukács (2000) afirma que Cervantes conseguiu, com visão apurada, reconhecer e compreender duas épocas históricas no momento em que elas se dividiam e elevou a problemática ao nível formal. Auerbach, por sua vez, contesta claramente o eventual desvelar de “problemas fundamentais da sociedade contemporânea (...) através das aventuras de Dom Quixote” (AUERBACH, 1994, p. 308). O ponto é que, para Bakhtin, o grande polifonista consegue fazer ecoar a voz de muitos para além de seu tempo. Parece que o teórico russo, referindo-se a Dostoiévski, crê que essas vozes revelariam o âmago dos embates humanos ou desnudariam problemas mundiais a serem questionados (isso para minimizar toscamente a abrangência da polifonia que Bakhtin conseguiu vislumbrar). Na perspectiva lukatiana, *Quixote* estaria no esteio dos romances que revelam situações histórico-sociais problemáticas. Enquanto Auerbach insiste que o ideal de melhorar o mundo pode ser visto como investida crítica contra este, em obras como *O idiota*, de Dostoiévski, mas não no romance cervantino. Para o crítico alemão, a vida espanhola é apresentada, no *Quixote*, “em colorida plenitude” (AUERBACH, 1994, p. 308).

Haveria apenas um único momento, para Auerbach, em que o tom hilariante da obra poderia dar lugar ao embate contra a razão vigente: “Há uma única cena, onde isto poderia ser posto em dúvida: trata-se da libertação dos condenados às galés, no capítulo XXII da primeira parte” (IDEM, p. 309). Por tratar-se de capítulo em que alguns personagens inusitados são convidados a falar e como se intenta mostrar, aqui, a relevância dos variados pontos de vista para a composição romanesca de *D. Quixote*, aproveite-se a pista deixada pelo autor de *Mimesis* e vamos ao episódio dos prisioneiros:

[...] o fim para o qual o céu me pôs no mundo e nele me fez professar a ordem de cavalaria que professo e o voto que nela fiz de favorecer os necessitados e oprimidos dos maiores. Mas, como sei que uma das qualidades da prudência é que o que se pode fazer por bem não se faça por mal, quero rogar a estes senhores guardiães e aguazil que sejam servidos de vos desprender e deixar ir em paz, que não faltarão outros que sirvam ao rei em melhores ocasiões, pois me parece feia coisa fazer escravo a quem Deus e a natureza fizeram livre. (...) Cada qual que se haja lá com seu pecado; Deus há no céu, que não descuida de castigar o mau nem de premiar o bom, e não é direito que homens honrados sejam carrascos de outros homens, não lhes indo nada nisso (CERVANTES, 2002, p. 293).

O trecho é fala de Quixote, depois de ouvir de cada prisioneiro a causa que o levava preso. Apenas um dos prisioneiros termina sem falar qualquer palavra – somente aquele que chegara ali por ter confessado o próprio crime. Todos, contudo, são convidados, pelo cavaleiro, a falar. De modo que, também nesse capítulo, o narrador tem aparições raras. A palavra está com os bandidos e com o cavaleiro que convoca e provoca a reclamação destes.

Auerbach alega que a motivação quixotesca – inclusive para soltar os presos – é a sua “ideia fixa”, o seu ideal cavaleiresco. De fato, corresponde ao que supõe a citação acima: a ordem de cavalaria que professa é o fim que o coloca no mundo e guia sua conduta. Acrescenta-se, aqui, somente que, neste capítulo, a ideia fixa de cavalaria constitui-se como mais um artifício para dar voz a quem usualmente não fala. Como outrora serviu, no prólogo, o amigo de porta voz do que não diria o autor, ou como serviu o historiador arábico para escrever história vendida na feira, agora serve o ideal que professa o cavaleiro a deixar falar e libertar aqueles que um herói tradicional condenaria. Os homens vão presos por ordem do rei, a personificação da justiça (segundo Sancho), mas Quixote burla a ordem em favor de uma “moral mais elevada” (AUERBACH, 1994, p. 309). Ao rei “não faltarão outros que sirvam”, enquanto fazer aqueles de servos seria escravizá-los, o que ao cavaleiro soa como “feia coisa”.

“Não é direito que homens honrados sejam carrascos de outros homens”. Embora a frase sintetize bem a problemática da condição humana em qualquer tempo, reconhece-se que, como aponta Auerbach, não se pode tomá-la como decisiva dentro do romance, como se fora tônica majoritária da discussão cervantina. Não deixa de ser consolador, contudo, ver que um personagem – já muito condenado na história da crítica por seu autoritarismo – profere tal sentença depois de ouvir e, a partir da escuta, promove a liberdade.

Finalmente, Dom Quixote morre. Morre intitulado-se Alonso Quijano o bom e condenando os livros de cavalaria por detestáveis que o levaram à necidade e aos disparates. Aqui, faz lembrar o primeiro capítulo, ainda no livro I, em que o narrador – regendo a voz dos personagens “sãos” – declara que “do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo”. (CERVANTES, 2002, p. 57). Quijano, no último capítulo da segunda parte, quase concorda que sua loucura fora desencadeada pela leitura excessiva, porém explica: “... só me pesa (...) que me não deixa tempo para fazer alguma compensação lendo outros que sejam luz da alma”. O fidalgo, agora com juízo retomado, toma por odiosas as narrativas dos cavaleiros andantes. Não desiste, todavia da leitura. Como também não desiste Cide Hamete ou o narrador que se disfarça nele: termina o romance defendendo que seu objetivo foi tão somente investir contra os livros de cavalaria e para tanto, escreve, almejando construir obra que seja “luz da alma”. Isso Cide não disse, mas Quixote (ou Alonso) sugeriu antes.

Até a última linha, a confluência de pontos de vista inviabiliza uma perspectiva monológica para o romance de Cervantes. A autoconsciência aparece em Cide Benengeli, mas também, em alguma medida, em Quixote, Sancho, Carrasco e, principalmente, no que aqui se chamou de “última instância autoral”. Nesse sentido, no *Quixote*, está-se diante de um todo de vozes narrativas conscientes da superação, pela obra, dos romances de cavalaria, e da inserção do romance no conjunto das grandes obras artísticas que, a partir da representação de banalidades da vida humana ou das fantasias de heróis e loucos, não se furta de transcender uma época ou situação determinada para, no “grande tempo” reanimar a vida e o mundo:

O romance humorístico-autoconsciente sabe que representa o mundo, mas se o mundo é absolutamente discurso, o romance desdobra-se em imagens. O enigma da vida, oculto sob o absurdo da existência pergunta como o livro funciona para responder como a vida funciona (SILVA JUNIOR, 2008, p. 58).

Dom Quixote é a reposta de que a vida funciona na forma romanesca tendo o outro por cerne.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6. ed. Brasília/São Paulo: Universidade de Brasília; Hucitec, 2008.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BASTOS, Hermenegildo. *Formação e representação*. Brasília: Cerrados – revista do programa de pós-graduação em literatura, n. 21, ano 15, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. *O pensamento de Mikhail Bakhtin na Atualidade*. In: *Conversas Escritas para o Círculo 2009*. Disponível em: <<http://conversasbakhtinianas.blogspot.com/search/label/Jo%C3%A3o%20Vianney%20Cavalcanti%20Nuto>>. Acesso em: 28 dez. 2010.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2008.

_____. *Bakhtin: Lector de Romances*. In: *Conversas Escritas para o Círculo 2009*. Disponível em: <<http://conversasbakhtinianas.blogspot.com/search/label/Augusto%20Rodrigues>>. Acesso em: 28 dez. 2010.