

DOIS PERCURSOS D'O ENGENHOSO FIDALGO D. QUIXOTE DE LA MANCHA AOS OLHOS DE MIKHAIL BAKHTIN¹

TWO ROUTES OF THE INGENIOUS GENTLEMAN DON QUIXOTE DE LA MANCHA IN THE EYES OF MIKHAIL BAKHTIN

Anderson Ricardo Nunes da Silva²

RESUMO: Este artigo objetiva realizar uma análise detida a dois episódios do romance *O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha*, considerando a carnavalização como procedimento narrativo. Detém-se, sobretudo, nesse conceito, mas coloca em questão outras terminologias de Mikhail Bakhtin, tais como hibridismo e *estilização paródica*.

Palavras-chave: O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha. Carnavalização. Romance.

ABSTRACT: This article aims to carry out a careful analysis of two episodes of the novel *The ingenious gentleman Don Quixote de La Mancha*, considering carnivalization as a narrative procedure. It focuses principally on this concept, but addresses other Mikhail Bakhtin's terminologies, such as hybridity and *parodic stylization*.

912

Keywords: The ingenious gentleman Don Quixote de La Mancha. Carnivalization. Novel.

INTRODUÇÃO

“[...] O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.”
(MAGRIS, 2009, p. 1018).

O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha, publicado em 1605, constitui um marco para a tradição do romance moderno. Miguel de Cervantes construiu uma narrativa produzida a partir das novelas de cavalaria, como uma resposta paródica ao pensamento

¹ Artigo apresentado à disciplina de História e Teoria da Narrativa I, como requisito de nota final. Professora: Dr^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT). Posteriormente, vencedor da primeira edição do Prêmio Araci Weiber Córdova de Contribuição à Docência Universitária (2020/2), na categoria Melhor Artigo, concedido pelos Grupos de Pesquisa em Materialidade Poética e Clube dos Corvos, da Universidade Federal de Rondônia – Campus Vilhena.

² Especialista em Literatura Contemporânea pela Faculdade de Educação São Luís (FESL). Graduado em Letras/Português pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), licenciado em Letras/Inglês pela União das Faculdades Brasileiras (UniBF). À época de produção do presente artigo, matriculado como Aluno Especial no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus Universitário de Tangará da Serra.

estético medieval. Nesse sentido, o elemento moderno reside na capacidade de criação literária que se origina dela mesma – uma construção plástica cujos materiais são resultantes do acúmulo recuperado de outras épocas.

A tradição do romance picaresco e de cavalaria, das cantigas medievais, dos poemas de amor, da tragédia e da comédia, das crônicas anônimas, das cartas e anedotas, está entre as formas artísticas e textuais apropriadas e ressignificadas por Cervantes. A singularidade com que Dom Quixote apreende o mundo é cingida por uma ponta de loucura. O personagem, que é um dos mais complexos da literatura universal, depois de ler inúmeros romances de cavalaria, decide buscar a sua própria aventura. Nessa viagem, delineada no plano ficcional, há uma segunda jornada – um percurso sobre os diferentes gêneros narrativos e poéticos da Idade Média.

Dentre os aspectos que configuram a narrativa moderna, está sua capacidade de se constituir a partir de si mesma. Converter formas, parodiar a tradição, transformar o passado em material estético também estão entre as possibilidades de confluência do romance moderno. É válido salientar que o próprio gênero romanesco é oriundo de uma porosidade, de uma fricção das “formas de narrar” que coloca a epopeia como o germe de toda a questão. Os acontecimentos grandiosos, o percurso de um herói, a sequência das ações, uma trama central que articula núcleos secundários e até mesmo subtramas, a despeito de configurarem técnicas narrativas que acompanham o romance, já se encontravam disseminadas na epopeia.

Pode-se imaginar o romance sem o mundo moderno? O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a imutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto. Decerto, o termo “romance” remonta à época medieval, e há os romances gregos, mas se poderia dizer que estes, quando merecem ou justificam o nome, já trazem – em formas embrionárias e com todas as características culturais, sociais e estilísticas de sua época – aquelas características de modernização, para bem e para mal, e de ambivalência que definem o verdadeiro romance: sua relação com a dissolução da épica, a ambivalente simbiose de crise epigonal e inovação técnica, resíduos do universo épico remodelados e recompostos em novas estruturas, declínio de antigos valores e arrojada construção da realidade; mistura de estratégias narrativas populares, *serial* e *feuilletons* que fascinaram o público antigo, como mais tarde o burguês, polifônica contaminação de gêneros – e especialmente de registros e temas – altos e baixos. (MAGRIS, 2009, p.1017)

Eis o porquê da escolha da epígrafe deste trabalho. Há muitas razões que atam o périplo de Odisseu aos caminhos percorridos por Dom Quixote. No entanto, os heróis estão igualmente separados por diferentes motivos: enquanto o primeiro regressa à pátria, o outro

precisa ganhar o mundo; Penélope é a esposa fiel à espera do marido, já Dulcineia sequer existe, a não ser no imaginário do herói visionário. Sob essa lógica, Odisseu é o herói que vence os obstáculos, que conhece os perigos e as artimanhas do destino; Dom Quixote, ao contrário, cria seus próprios monstros, é o inventor do próprio “enredo”.

Esse preâmbulo se mostra suficiente para apresentar as diferentes possibilidades de abordagem desse romance. Em seus mais de 400 anos, desde a primeira publicação, foi lido e interpretado de inúmeras formas, por épocas e públicos distintos. Sua escrita “barroca”, bem como o protagonista “romântico”, as dicções entre o trágico e o cômico, seu caráter metalinguístico, Dom Quixote ora ser visto como um sonhador, ora como um louco, são algumas das interpretações a respeito dessa obra enigmática e desafiadora.

O presente artigo objetiva realizar uma análise detida a dois capítulos do romance aludido, ao considerar a carnavalização como procedimento narrativo. Detém-se, sobretudo, nesse conceito, mas coloca em questão outras terminologias de Mikhail Bakhtin, tais como hibridismo e *estilização paródica*.

Para cumprir tal finalidade, foram definidos para análise o capítulo “Que trata da primeira saída que de sua terra fez o engenhoso D. Quixote” (vol. 1, cap. II) e aquele “Onde se conta a indústria da qual Sancho se valeu para encantar a senhora Dulcineia, mais outros sucessos tão ridículos quanto verdadeiros” (vol. 2, cap. X).

Os argumentos que justificam esse recorte dos capítulos residem na extensão do romance e, evidentemente, nas diferentes questões que podem ser suscitadas, além disso, a forma como os conceitos aqui utilizados manifestam-se de maneiras distintas. Em síntese, a hipótese é a de que, seja pela forma, seja pelo conteúdo, a carnavalização é um procedimento imanente à estrutura do romance.

i. Dom Quixote, “Dom Quixote”

Inicialmente, vale mencionar que o nome “Dom Quixote” não é seu nome verídico. É fruto de sua mente criativa, resultado de suas referências livrescas, de sua “memória-arquivo”. “Dom Quixote”, portanto, é reflexo de um critério seletivo que revela o enciclopedismo que o personagem carrega, como uma máscara que o projeta para outro mundo; um personagem que carrega outro dentro de si.

Sob o risco de dar um *spoiler*, até o final do romance não se sabe ao certo quem é Dom Quixote e quem é aquele que está munido pela armadura, pela lança e carrega um escudo, o

“Dom Quixote”³ que foi em busca de Dulcineia. Escolhido, então, o nome, o cavaleiro, montado em seu cavalo, Rocinante, parte pela primeira vez. Ao chegar em uma estalagem, o personagem acredita se tratar de um castelo:

Estavam por acaso à porta duas mulheres moças, dessas que chamam da vida, as quais iam a Sevilha com uns arreeiros que na estalagem aquela noite haviam acertado de pousar; e como ao nosso aventureiro tudo quanto pensava, via ou imaginava, parecia ser feito e acontecer ao jeito do que tinha lido, tão logo viu a estalagem, se lhe afigurou ser um castelo com suas quatro torres e coruchéus de reluzente prata, sem faltar a ponte levadiça sobre um fundo fosso, e todos aqueles adereços com que semelhantes castelos se pintam. Foi-se achegando à estalagem que lhe parecia castelo, e a breve distância dela colheu as rédeas de Rocinante, esperando que algum anão surgisse entre as ameias para com alguma trombeta dar sinal de que chegara cavaleiro ao castelo. (CERVANTES, 2002, v. 1, p. 68-69)

O fragmento apresenta um recurso que será recorrente no romance, qual seja: a contraposição entre dois discursos. Assim, há a dualidade entre os mundos expressa pelos termos “estalagem/castelo”. Seguindo essa lógica, é interessante pensar que não há a sobreposição de um mundo a outro, pelo contrário, o que existe é uma articulação entre duas esferas conflitantes.

Esse conflito não se origina em decorrência da fricção entre os “mundos opostos”, mas pela contaminação ocasionada pelos vislumbres do protagonista. Um movimento pendular em que o narrador se divide em enunciar a estalagem, no entanto, a visão singular do personagem transfere o discurso para a desordem, por meio da qual faz surgir o mundo carnalizado: “as torres”, “os coruchéus de prata” e a “a ponte levadiça”, signos de uma retórica da tradição narrativa medieval. As “mulheres da vida” tomam a forma de “donzelas” e “os porcos” se transformam em “anões”.

A linguagem também demonstra os recursos típicos da carnavalização. No fragmento a seguir, Dom Quixote dirige-se formalmente a duas “mulheres da vida” como quem fala com duas “donzelas”

— **Non fuxan** as vossas mercês, nem temam desaguisado algum, **ca** à ordem de cavalaria que professo **non** toca nem tange fazê-lo a **nenguém**, quanto mais a tão subidas **donçelas** como as vossas presenças demonstram. (CERVANTES, 2002, v. 1, p. 69. grifos nossos)

Os termos destacados refletem as escolhas de Sérgio Molina, tradutor desta edição utilizada. “Non fuxan”, “ca”, “non”, “nenguém” e “donçelas” são vocábulos arcaicos

³ Na edição analisada, o narrador menciona apenas: “Há quem diga que tinha por sobrenome ‘Quijada’ ou ‘Quesada’”. (CERVANTES, 2002, v. 1, p. 63).

inseridos na fala do personagem, intensificando, assim, o formalismo da linguagem e aproximando-a de um discurso cortês e galante, logo, inapropriado para a ocasião. Essa amálgama discursiva é um traço da carnavalização na linguagem.

A partir de Bakhtin (2010b), analisa-se o episódio da estalagem, considerando os aspectos temáticos e linguísticos que se operam. À vista disso, o conceito de hibridismo constituirá uma chave de leitura.

[Hibridização] é a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas. Esta amálgama de duas linguagens no interior de um mesmo enunciado, no romance, é propositadamente um processo literário (mais exatamente, um sistema de procedimentos). (BAKHTIN, 2010b, p. 156)

Sobre tal conceito, Bakhtin menciona diferentes modalidades de hibridização. Para a presente análise, valer-se-á da “hibridização intencional orientada para a arte literária”, porque:

[...] é um dos procedimentos essenciais da construção da imagem da língua. É necessário observar que, no caso da hibridização, a linguagem que aclara (ordinariamente um sistema da língua literária contemporânea) em certa medida se objetiva até a imagem. Quanto mais ampla e profundamente se aplicar no romance o procedimento da hibridização, com várias linguagens, e não apenas uma, tanto mais objetiva se torna a própria língua que representa e que aclara e que se transforma, afinal, em uma das imagens da linguagem do romance. (BAKHTIN, 2010b, p. 157).

Na cena, o hibridismo produz uma paródia da tradição retórica dos romances de cavalaria, seja no âmbito da diegese, seja no âmbito linguístico. A situação cômica instaurada por meio da inadequação do discurso formal de Dom Quixote é movida pelo conjunto cênico. Definido esse quadro de elementos do hibridismo, cabe afirmar que aqui reside um mundo oficial invadindo a cultura popular.

O nome fictício do protagonista (ao funcionar como uma máscara cênica), os aparatos do cavaleiro, o castelo, bem como a linguagem empolada e anacrônica fazem parte de um repertório elevado, próprio do ambiente da corte (castelo), e que penetra o mundo vulgar (estalagem). No carnaval, o que está em jogo é a substituição dos valores e a ruptura com a ordem, o convívio entre o *elevado* e o *baixo*. Assim, faz-se necessário mencionar que para que haja a carnavalização, há fatores outros que se operam, que se engendram internamente à narrativa.

A apropriação de modelos narrativos e formais da retórica medieval é, portanto, um recurso da *estilização paródica* no romance de Cervantes. Verifica-se, por exemplo, no fragmento a seguir, um discurso direto de Dom Quixote, em que o personagem se dirige às “donzelas” em tom declamativo:

— Nunca fora um cavaleiro
de damas tão bem servido
como fora D. Quixote
quando da sua aldeia vindo:
princesas do seu rocim, [...]. (CERVANTES, 2002, v. 1, p. 71).

Nota-se a *forma* poética inserida no fragmento, ratificando a heterogeneidade e estrutura dialógica do romance. Também o *conteúdo* elevado desemboca nos modelos literários das cantigas, as quais se constituíam de um cavaleiro declamando – de maneira sublime e polida – o seu amor para uma dama. O autor, consciente da tradição literária, constrói uma adaptação dos versos que iniciam o romance *Lanzarote y el orgulloso*⁴.

Ao mesmo tempo, a adaptação elaborada por Cervantes aponta para dois caminhos, a saber: exhibe o repertório de leitura do protagonista e prefigura o caráter metalinguístico do romance moderno, revelador de um “passado paleontológico” da narrativa, considerando que, em alguns casos, essas citações se constituem de textos desconhecidos e de autorias anônimas⁵.

A respeito da *estilização paródica*, menciona Bakhtin:

Num outro tipo de aclaramento recíproco internamente dialógico das linguagens, as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as do discurso representado, resistem a elas, representam o mundo real objetivo, não com o auxílio da língua representada, do ponto de vista produtivo, mas por meio de sua destruição desmascaradora. Assim é a *estilização paródica*. No entanto, esta estilização paródica só pode criar uma imagem de linguagem e um mundo que lhe corresponde, com a única condição de que não seja uma destruição elementar e superficial da linguagem parodiada como um todo substancial que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada. (BAKHTIN, 2010b, p. 160-161, grifo do autor)

Para completar a moldura carnavalesca no episódio, Dom Quixote solicita ao estalajadeiro para “outorgar-lhe um dom”. Ao suspeitar que seu hóspede fosse um louco, embarca na peripécia:

O estalajadeiro, que como já foi dito, era um pouco chocarreiro e tinha já as suas suspeitas da falta de juízo de seu hóspede, acabou de confirmá-las quando acabou de ouvir dele semelhantes razões e, para ter do que rir naquela noite, determinou

⁴ Nota do tradutor da edição utilizada para análise.

⁵ A exemplo, *Lazarillo de Tormes*.

de lhe seguir o humor; e assim lhe disse ser muito acertado o seu desejo e pedido e que tal propósito era próprio e natural dos cavaleiros tão principais como ele parecia e a sua galharda presença mostrava; e que ele também, nos anos da sua mocidade, se dera àquele honroso exercício, andando por diversas partes do mundo em busca das suas aventuras [...]. (CERVANTES, 2002, v. 1, p. 76)

Assim, todas as personagens do episódio assumem uma máscara, adentram em um universo de fantasias: Dom Quixote é cavaleiro, “as mulheres da vida” são “donzelas” e o estalajadeiro “outorga” ao protagonista um título honorífico – estão, portanto, definidos os papéis que cada um representará. O fato de o estalajadeiro atender ao pedido do hóspede sinaliza o rompimento das barreiras entre os mundos, como uma ridicularização das cerimônias e “coroamento da loucura”, de tal modo que as personagens selam um acordo de descumprimento da ordem. Um dos aspectos singulares é que cenas como essa têm, para o leitor, um caráter cômico; entretanto, Dom Quixote mantém uma postura de seriedade, por mais inusitada e descabida que seja. Por esse motivo, há um traço melancólico que atravessa as situações cômicas no romance.

ii. Sobre a sagacidade de Sancho Pança, o emulador

O segundo episódio escolhido para análise encontra-se no capítulo X⁶ do segundo volume do romance de Cervantes. No contexto, Dom Quixote manda Sancho Pança voltar à cidade de El Toboso, à procura de Dulcineia, a fim de que ele (Dom Quixote) pudesse vê-la e receber a benção de sua amada, para que assim pudesse obter sucesso em suas novas aventuras.

Diante disso, Sancho Pança, sem saber como proceder, uma vez que a Dulcineia idealizada pelo “Cavaleiro de Triste Figura” não existe senão em seu imaginário, segue rumo à cidade a fim de cumprir a tarefa que lhe foi destinada. No caminho, o fiel escudeiro inicia um solilóquio, na tentativa de encontrar solução para a situação:

— Pois bem, tudo tem remédio, menos a morte, e, por muitos que nos pese, por baixo do seu jugo todos havemos de passar no fim da vida. Esse meu amo por mil sinais me tem mostrado ser louco de pedras, e eu também não lhe fico atrás, que sou mais mentecapto do que ele, pois o sigo e o sirvo, se é verdadeiro o dito que diz “diz-me com quem andas, e te direi quem és”, e aquele outro de “não com quem nasce, senão com quem pasces”. Sendo então, louco como é, e de loucura que as mais vezes toma umas coisas por outras, julgando o branco por preto e o preto por branco, como quando disse que os moinhos de vento eram gigantes, e as mulas dos religiosos dromedários, e as manadas de carneiros exércitos de inimigos, e outras

⁶ O capítulo é objeto de análise empreendida por Erich Auerbach, em seu ensaio intitulado “A Dulcineia Encantada”, que integra a obra *Mimesis* (AUERBACH, 2013).

muitas coisas nessa toada, não será muito difícil fazer ele crer que uma lavradora, a primeira que eu topar por aqui, é a senhora Dulcineia [...] (CERVANTES, 2002, v. 2, p. 140)

Depreende-se o movimento de “vice-versa”, característico da carnavalização. A inversão provoca uma quebra na lógica do enredo: Sancho Pança é quem pretende induzir Dom Quixote à fantasia. O discurso do escudeiro é revelador, pois mostra sua consciência em relação à loucura de seu amo.

Dizendo isto se adiantou para receber as três aldeãs e, apeando-se do ruço, tomou pelo cabresto o jumento de uma das três lavradoras e, pondo ambos os joelhos em terra, disse:

— Rainha e princesa e duquesa da formosura, seja vossa altivez e grandeza servida de receber em sua graça e bom ânimo o cativo cavaleiro vosso, que aí está feito pedra mármore, todo turbado e sem pulso, por se ver ante a vossa magnífica presença. Eu sou Sancho Pança, seu escudeiro, e ele é o traquejado acavaleiro D. Quixote de La Mancha, por outro nome chamado o Cavaleiro da Triste Figura. (CERVANTES, 2002, v. 2, p. 140)

No fragmento, o discurso de Sancho Pança é marcado por um estilo formal, elevado; nota-se, por exemplo, o polissíndeto que inicia sua fala e a sequência de pronomes de tratamento. Além disso, há uma intensificação de adjetivos elogiosos. Sobre tais aspectos, Auerbach amplia para a construção estilística: “alocução e sintaxe, metáforas e epítetos, descrição da atitude de seu amo e apelo para ser ouvido: tudo isso dá muito certo, embora não saiba ler, e deva a sua cultura só ao modelo de Dom Quixote” (AUERBACH, 2013, p. 303).

As características verificadas no fragmento supracitado apresentam a lógica do pastiche – procedimento narrativo caracterizado pela imitação de uma obra, mas que não tem finalidade paródica. Do mesmo modo, o discurso de Sancho Pança não possui a intenção de parodiar, mas a de simular a complexa linguagem de Dom Quixote. Aqui, não se trata de imitar uma obra, mas sim o estilo discursivo, o que, em certa medida, antecipa a técnica do pastiche que, aliás, destaca-se como um procedimento das narrativas moderna e contemporânea.

E para contrapor-se ao discurso sério e burlador de Sancho Pança, uma das lavradoras responde: “— Hui, mana minha! Olha como vêm agora os senhorinhos fazer burla das moças, como se nós aqui não soubéssemos jogar pulhas como eles! Vão seu caminho e nos deixem fazer o nosso, por bem de todos.” (CERVANTES, 2002, v. 2, p. 145). Na resposta a Sancho Pança, verifica-se o vocabulário baixo da aldeã. No texto original, as expressões

“fazer burla” e “jogar pulhas” – “*hacer burla*” e “*echar pullas*”⁷ – têm afinidade semântica com a língua espanhola.

O discurso da personagem revela um tipo de hibridismo social presente no romance: o vocabulário da “praça pública”, glutão, devorador de sentidos, oriundo do povo e repleto de anedotas e de ambiguidades. É interessante pensar que esse tipo de linguagem injuriosa faz parte de uma tradição literária “anticanônica”, da qual François Rabelais é uma espécie de precursor.

Em várias passagens do romance de Cervantes, o elemento popular é significativo. Há as situações cômicas e exageradas, sobretudo com personagens humildes, cujo elemento galhofeiro é assertivo, compartilhado de maneira festiva. Conforme Bakhtin, o modo grotesco de representação,

Considerado do ponto de vista da sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente: as formas grotescas do corpo predominam nas artes não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore europeu (sobretudo cômico); além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso [...]. (BAKHTIN, 2010a, p. 278, grifos do autor)

Na literatura brasileira, um exemplo dessa linguagem subversiva e popular é Gregório de Matos. Sua poesia satírica está na esteira dessa tradição “não oficial”, cuja matéria verbal advém do mundo grotesco. A partir dessa premissa, no soneto “Descreve a Confusão do Festejo do Entrudo”, é possível articular algumas questões em relação a essa linguagem vulgar:

Filhós, fatias, sonhos, mal-assadas,
Galinhas, porco, vaca, e mais carneiro,
Os perus em poder do pasteleiro,
Esguichar, **deitar pulhas**, laranjadas;
Enfarinhar, pôr rabos, dar risadas,
Gastar para comer muito dinheiro,
Não ter mãos a medir o taverneiro,
Com réstias de cebolas dar pancadas;
Das janelas com tanhos dar nas gentes,
A buzina tanger, quebrar panelas,
Querer em um só dia comer tudo;
Não perdoar arroz, nem cuscuz quente,
Despejar pratos, e alimpar tijelas:
Estas as festas são do Santo Entrudo. (MATOS, 2010, p. 174, grifo nosso)

Conforme se nota na citação, há uma expressão semanticamente próxima no romance e no poema. “Fazer pulhas” e “deitar pulhas” são manifestações linguísticas do

⁷ Conforme esta edição bilíngue.

vocabulário jocoso e ao mesmo tempo, a linguagem revela classes sociais, a partir da seleção do que é ou não apropriado em determinados contextos. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o vocábulo “pulha” data do ano 1517; e alguns de seus significados e sinônimos são:

- 1 gracejo caviloso, capcioso, dito com intuito de colocar a outra pessoa em situação ridícula; peça, logro, partida
- 2 afirmação ou caso não verdadeiro; peta, mentira, lorota
- 3 dito obsceno, indecoroso
- 4 ato realizado por um indivíduo pulha (acp. 5); pulhice, canalhice, bandalhice [...]. (HOUAISS, 2001, p. 2333)

Trata-se de um antepositivo, “pulh-”, que, por sua vez, provém de *pulla*, palavra ou dito obsceno que data de 1495, comum às línguas castelhana, portuguesa e francesa, cuja “raiz” vocabular é (*pouille*), de origem incerta. (HOUAISS, 2001, p. 2333). Essa perspectiva etimológica mostra o quanto a língua é um instrumento vivo, capaz de perpassar por diferentes tempos e adentrar nos estratos sociais.

Há de se ressaltar que a linguagem grosseira é sempre transitiva, compartilhada entre seus falantes: os aldeões, os andarilhos, os mensageiros, os fora da lei carregam em seu bojo a gramática das troças e das galhofas. O próprio Sancho Pança, escudeiro errante, pertence a essa categoria; basta lembrar das anedotas e dos ditados populares que ele conta ao longo do caminho, muitas vezes, totalmente desconexos à situação.

A capacidade de consumação coletiva da língua advém de uma necessidade de troca de experiências. O gênero prosaico se contaminou dessas reciprocidades linguísticas provenientes dos “lugares baixos”:

Enquanto as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolveram-se na corrente das forças centrípetas da vida verbo-ideológica que unifica e centraliza, o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feiras, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties*, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. (BAKHTIN, 2010b, p. 82)

De certo modo, o excerto supratranscrito mostra quão transgressora é a sátira do poeta baiano ao trazer para o elevado gênero poético imagens hiperbólicas dispostas sob a forma rigorosa do soneto. Gregório de Matos traz o riso como elemento desse mundo desregrado; o soneto é invadido pelo clima de festa, como se todo o poema fosse uma lista

de um banquete cuja festa já está em andamento. Por exemplo, por meio da intensificação dos verbos no infinitivo, alguns deles indicando movimento.

É nessa esfera que a língua do povo copula e apreende sentidos. A resposta direta da aldeã para Sancho Pança não apenas exemplifica humor, mas também uma sagacidade frente as personagens masculinas. Ela pertence a esse mundo *baixo*, vulgar e burlador. Convém pensar que é necessário existir um “emissor” e um “receptor” para que a palavra se transforme em “mensagem”. Por essa razão, o vocabulário da corte é sempre restrito, fechado, decente e limitado. A exemplo disso, basta observar o estranhamento do povo ao ouvir as palavras de Dom Quixote. A linguagem baixa também se faz presente nos momentos festivos, principalmente naqueles cuja formalidade é dispensada, como no carnaval, que

Celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino. O velho mundo aniquilado é apresentado juntamente com o novo, representado com ele, como a parte agonizante do mundo bicorporal único. É por essa razão que as imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito. Isso se manifesta sobretudo nas vestimentas das pessoas: homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto postas no lugar das de baixo [...]. (BAKHTIN, 2010a, p. 360)

Segundo Bakhtin (2010a), a praça pública é o lugar em que o vocabulário baixo se propaga. Nesse contexto externo e livre, a língua do povo regurgita de impropérios com um verdadeiro *tour de force*, repleto de palavras grosseiras, lascivas e profanas. É precisamente esse mesmo cenário, fora de convenções sociais e religiosas, que se abrirá para os espetáculos carnavalescos da Idade Média, de forma a libertar o povo das regras oficiais. Essas festividades, que duravam algumas semanas, eram celebradas de inúmeras formas, com encenações de peças curtas e paródicas, ao modo grotesco. As imagens do exagero também fazem parte do realismo grotesco; por meio delas, cenas hiperbólicas desafiam o crível, cessam o convencional para dar lugar ao mundo às avessas.

O efeito de “encantamento” do episódio de Cervantes foi traduzido pictoricamente por Gustave Doré (Figura 1). Dulcineia e as outras duas lavradoras, com feições angélicas e celestiais, são representadas no “alto”, elevadas, suspensas no ar, dotadas de uma graciosidade campestre, como uma paródia às Três Graças. Nota-se nos contornos inferiores às lavradoras uma rarefação, na qual o pintor se utiliza da “poeira” para dissipar o “elemento material” que mantém as personagens no “alto”; percebe-se que até a perna dianteira do

jumento encontra-se suspensa, ou seja, não há contato com o solo, com o “baixo”. O tom de seriedade do mundo cortês é reforçado pela posição gentil das personagens masculinas.

Engajam-se também os elementos que integram o mundo grotesco e cômico: a boca aberta e ofegante do jumento, a posição jocosa de Rocinante e do burro, na lógica ao avesso, “as mesmas permutações do baixo e do alto se manifestam nos gestos e movimentos: movimento de trás para frente, cavalos montados com a cara para o rabo, marcha de cabeça para baixo”. (BAKHTIN, 2010a, p. 360).

Figura 1 - Sancho convence Dom Quixote de que as três camponesas são Dulcineia e duas de suas criadas em estado de encantamento



Sancho convinces Don Quixote that the three peasant women are Dulcinea and two of her attendants in a state of enchantment (II, 10).

Fonte: Cervantes (2002, v. 2, p. 144)

O antagonismo corporal das personagens – a magreza de Dom Quixote *versus* a corpulência de Sancho Pança – produz uma desconexão com o enquadramento “sério” e mágico das figuras femininas, enfim, a dissipação das castas sociais, como se todos compartilhassem as regras de nobreza e de instrução da corte. Assim, nota-se que a carnavalização é uma resultante de procedimentos linguísticos e narrativos. Nesse capítulo, tudo acontece às avessas: a sagacidade de Sancho Pança, a tolice de Dom Quixote, as lavradoras sem compreender a situação, mas, simultaneamente, o vocabulário baixo já

acentua o atrito entre dois polos: um positivo, outro negativo, tensionados no texto e também na gravura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois capítulos analisados, o fenômeno da carnavalização se manifesta de diferentes formas. No primeiro, há um reflexo da visão de mundo do protagonista: o mundo conforme ele observa é refratado por sua experiência de leitura. Nesse sentido, o caráter aventuresco do romance em questão é reforçado a cada novo episódio, a cada nova peripécia em que as personagens estarão imersas. Em todo caso, por via de regra, o elemento carnavalesco é decorrente da singularidade imaginativa do protagonista – evidenciado no episódio da estalagem. Por outro lado, o efeito encantatório da Dulcineia é condicionado pela astúcia de Sancho Pança, principalmente por sua capacidade de emulação, ao se valer das experiências que tivera com Dom Quixote; aliás, Sancho Pança mostra-se também capaz de emular o discurso do amo.

Verifica-se, portanto, a carnavalização como um procedimento narrativo que se constitui tanto pelo conteúdo quanto pela forma. Em ambos os episódios, há uma constante tensão entre o *que* é narrado e o *como* é narrado. É possível interpretar as invencionices de Dom Quixote como carnavalização, porém, há uma série de elementos linguísticos que corroboram para que esse fenômeno se sustente.

Desse modo, o hibridismo e a *estilização paródica* são duas terminologias que mobilizam os discursos e diálogos do romance e sustentam, sob o viés linguístico, o fenômeno da carnavalização. Sejam a inversão de papéis, a conjugação entre o elevado e o baixo, o sério e o cômico, sejam as marcas linguísticas que diferem posições sociais e econômicas; os conceitos de Bakhtin se movimentam de maneira coesiva.

É por esse contexto que Bakhtin define sua tese. Mas isso não significa dizer que o carnaval seja um fenômeno determinante para que a carnavalização se manifeste; ele funciona como um dispositivo pelo qual o conceito é atravessado. Rabelais, Cervantes, Swift, Goethe, Joyce e Mário de Andrade são alguns dos escritores que adotaram esse procedimento, ainda que de formas distintas. Rabelais, aliás, é o *inventor*, para se usar uma

definição proposta por Ezra Pound⁸, em seu *ABC da Literatura*, em que divide os escritores em três categorias, quais sejam: inventores, mestres e diluidores:

1. Inventores. Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo de um processo.
2. Mestres. Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.
3. Diluidores. Homens que vieram depois das duas espécies de escritor e não forma capazes de realizar tão bem o trabalho. (POUND, 2013, p. 45)

Pound (2013, p. 83) assevera que “Os artistas são a antena da raça”. Artífice da palavra, prevê a lógica de um mundo repleto de desencanto e barbárie. Nesse aspecto, a literatura atravessou um percurso da representação do mundo, mas que chegou a uma insuficiência. Se o romance moderno é o romance da ruína, que será depois dele?

Essa é uma interrogação que faz refletir sobre o que se escreve e o que se lê atualmente. *Ulysses*, de Joyce, dialoga com a tradição, com Homero, para ser específico. Método análogo ao de Cervantes, que recolheu as produções medievais. Mas, do ponto de vista formal, as implicações estéticas de Joyce são outras, as quais não serão aqui detalhadas. Em síntese, um precursor do fragmento, da introspecção, do herói comum: Leopold Bloom, protagonista sem uma grande causa. Ao século XX, restou um protagonista ensimesmado, cujos pensamentos transformam-se em um acúmulo de linguagem. No entanto, ao mesmo tempo, é esse o romance que intensifica os procedimentos de Cervantes, como os já abordados hibridismos, a carnavalização, a *estilização paródica* e o pastiche – para pontuar alguns. É isso o que se pretende apontar quando se afirma que *Dom Quixote* é o marco do romance moderno.

No Brasil, Oswald de Andrade deu início ao “primeiro cadinho” de uma literatura nacional, para citar uma expressão empregada no ensaio “Miramar na Mira”, de Haroldo de Campos, em *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Influenciado por Joyce e pelas vanguardas europeias, o autor reinventou e radicalizou procedimentos narrativos de seus percursores. Além disso, sua prosa é um marco decisivo na fragmentação. Tal como o uróboro, que se devora pela própria cauda, cuja simbologia consiste em retorno e continuidade, o romance se alimenta de si mesmo.

⁸ Contemplam-se exclusivamente as contribuições do crítico para a literatura. Assim sendo, posiciona-se aqui contrariamente à sua postura política e ideológica.

Assim, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* é uma narrativa moderna exemplar, produzida a partir de escombros, formas discursivas que são enxertadas à exaustão, de forma a movimentar tipos e estilos linguísticos, e, principalmente, a ratificar a força de transformação do gênero.

Um exemplo dessa constante modificação do gênero é o romance contemporâneo *Eles eram muitos cavalos*, de autoria de Luiz Ruffato. Na obra, o autor brasileiro intercala uma série de gêneros que vão desde a fragmentação à simulação de diferentes tipos de discurso: anúncios de vagas de empregos, um capítulo que se resume a uma lista de livros e de autores, chamadas telefônicas e uma página integralmente apoderada por uma mancha preta. Além disso, a exploração dos recursos disponíveis do Word – tais como a utilização de diferentes estilos de fontes, o negrito, o itálico e a alternância entre caixa alta e baixa – estão entre as propriedades gráficas da computação das quais o autor se vale para causar um efeito babélico e dissonante tão poluído visualmente quanto a paisagem de uma metrópole.

Outra questão diz respeito à ausência de um herói ou até mesmo de um anti-herói. Pelo contrário, há uma dissipação de protagonismos, na qual reside uma sensação similar à do narrador *voyeur* no conto *O homem na multidão*, de Edgar Allan Poe, vislumbrar, observar, seguir: é tudo o que resta. No romance de Ruffato, o narrador é soterrado pelo alarido e pela disritmia de vozes que ecoam por toda parte, as quais se dispersam de maneira instantânea com os cortes abruptos entre um fragmento e outro. Tudo isso encerrado na opacidade de uma capa cinza chumbo, imitando a solidez de um bloco de concreto e antecipando a hostilidade cotidiana espalhada em seus 69 fragmentos. Por fim, o título e o nome do autor grafados em caixa alta negritada simulam uma impressão feita a ferro⁹.

Esse paideuma¹⁰ apresentado nos dois últimos parágrafos do presente artigo reflete as afinidades eletivas que atam alguns dos romances cujo valor estético e social é irrefutável. A tradição definida pelo romance cervantino lança luz sobre a compreensão do romance como fenômeno vivo. A aludida “concepção metodológica” de Pound é da mais alta acuidade, principalmente na atual prática mercadológica em tempos de “reprodutibilidade técnica”¹¹.

⁹ RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

¹⁰ Segundo Pound (2013, p. 185), o “Paideuma” é a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo possível de tempo com itens obsoletos.

¹¹ Alusão ao livro intitulado *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de autoria de Walter Benjamin.

O método poundiano conecta a “prosa do mundo”, pois lida com o efeito plástico da língua, por meio do qual James Joyce, Oswald de Andrade e Luiz Ruffato podem ser observados pelo mesmo horizonte. Evidentemente, outras questões particulares podem ser mobilizadas no que concerne a cada um desses escritores, todavia, há traços analógicos que perpassam suas obras, ainda que de modo obliterado. Assim, cabe ao crítico a tarefa de tecer essas relações, por vezes, repletas de armadilhas; mas esse é o ofício, o de questionar, por exemplo, se a forma como o romance de Cervantes foi construída – resultado de pesquisa, de arquivo, biblioteca e memória – reflete em alguma medida nos escombros narrativos de Ruffato.

A proliferação de discursos que ecoam da tradição garante ao romance uma característica plurissignificativa e metalinguística. É por essa razão que a narrativa de Cervantes recebeu o epíteto de “romance moderno”, por sua capacidade de devorar formas e tempos e de assumir uma plasticidade polimorfa. Como a Hidra, cujas cabeças podiam se regenerar, gênero macro, o romance é “coisa impura, monstro de muitas patas e muitos olhos. Tudo ali vale, tudo se aproveita e se confunde”. (CORTÁZAR, 2008, p. 71)

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. A Dulcinea Encantada. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 299-320. 507 p. (Coleção Estudos)

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010a. 419 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Tradução Aurora F. Bernardini. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b. 439 p.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução Gabriel Valladão Silva. São Paulo: L&PM, 2018. 176 p.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na Mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. p. 19-60. 186 p.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002. 2 v. 1608 p.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008. 256 p. (Coleção Debates).

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 3008 p.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-1028. 1120 p.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 360 p.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução José Paulo Paes. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 272 p.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2013. 240 p.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 136 p.