

## A "MISSA DO GALO" E A POLIFONIA BAKHTINIANA

Deise J. T. de Freitas

*Mestranda em Literatura Brasileira, UFSC*

"Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica."

("O Espelho", Machado de Assis)

A idéia de diálogo está presente em praticamente toda a obra de Mikhail Bakhtin. Esta recorrência acontece porque o dialogismo é a base para a formação de seus mais importantes conceitos, como o de intertextualidade (termo usado pela primeira vez por Julia Kristeva, mas que é considerado como um conceito bakhtiniano), permeando também os elementos que dão sustentação à sua teoria sobre o gênero romanesco. Mas o que mais nos importa aqui é a sustentação que estas relações dialógicas vão dar ao conceito de polifonia.

A polifonia foi estudada por Bakhtin a partir dos romances de Dostoiévski, mas isto não significa que seus elementos só apareçam no romance, e até é difícil de acreditar que, para chegar a um conceito tão complexo, o autor não tenha se debruçado sobre outros tipos de texto. O drama serviria como exemplo. No seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, há uma passagem onde o próprio autor admite a existência de elementos de polifonia nas obras de Shakespeare<sup>1</sup>. Outro indício de que a polifonia não aparece exclusivamente no romance ocorre no mesmo livro, onde Bakhtin, analisando um conto de Leon Tolstói, "As Três Mortes", classifica-o como monológico e, logo a seguir, demonstra de que maneira ele poderia se tornar polifônico, se fosse escrito por Dostoiévski.

Foi a partir disso que resolvi fazer um estudo de caso do conto "Missa do Galo", de Machado de Assis, procurando levantar elementos de polifonia em seu texto, sem fechar questão a respeito de seu caráter (polifônico ou monológico). Mas, para isso, é necessário primeiramente traçar um breve panorama dos instrumentos teóricos usados por Mikhail Bakhtin para chegar ao texto polifônico.

## O DIÁLOGO E AS ORIGENS DO PENSAMENTO BAKHTINIANO

Como já foi dito, a noção de diálogo é extremamente importante para se entender a obra bakhtiniana. Vejamos, então, alguns exemplos de suas múltiplas aparições e funções em algumas de suas obras.

No seu livro *A Estética da Criação Verbal*, o autor faz uma distinção entre unidade da língua e unidade da comunicação verbal. A *oração* seria um exemplo da primeira, enquanto o *enunciado* seria da segunda. Ele esclarece que o que distingue um do outro é o acabamento suficiente para suscitar uma resposta, a delimitação imposta pela alternância de sujeitos. Esta alternância é que caracterizaria o enunciado enquanto tal:

“Todo enunciado — desde a breve réplica até o romance ou o tratado científico — comporta um começo absoluto e um fim absoluto. Antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados e respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva, ativa, muda, ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão)”<sup>2</sup>

É a transferência da palavra ao outro que delimita o enunciado, e esta é uma idéia que parte claramente da noção de diálogo, como admite o próprio Bakhtin: “O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica de comunicação verbal”<sup>3</sup>.

Logo, as obras complexas, como o romance, são consideradas por natureza como unidades da comunicação verbal. Nelas, o autor (sujeito falante) manifesta a sua individualidade, criando as “fronteiras internas específicas que a distingue das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural”<sup>4</sup>.

## A IMPORTÂNCIA DO CONTEXTO

Ao falar da crítica ao objetivismo abstrato, que é a base da lingüística para a análise da língua, Bakhtin, em *Marxismo e a Filosofia da Linguagem*, deixa claro o que pensa: “A lingüística sempre se apoiou em enunciações constitutivas de monólogos fechados”. A língua viva, a língua no uso real, era deixada de lado e o autor considera toda a enunciação monológica como uma abstração<sup>5</sup>. Mas toda enunciação, mesmo imobilizada na forma da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo na cadeia dos atos da fala<sup>6</sup>. Então, tudo dialoga com tudo, o tempo todo, e essa conclusão vem da idéia de Bakhtin

de que a língua é um produto social; ela dialoga, então, com um contexto, com uma história, com uma ou várias ideologias.

Isso se reflete na literatura, em que a língua é a matéria-prima: “As formas de uma enunciação literária, de uma obra literária, só podem ser apreendidas na unicidade da vida literária, em conexão permanente com outras espécies de formas literárias”<sup>7</sup>. E esta troca não se dá apenas no contexto literário de sua época ou país, mas há um diálogo entre as obras do próprio autor.

### POR UMA TEORIA DA PROSA LITERÁRIA

Mas, na sua formulação de uma teoria do romance, é que Bakhtin mostra como esse diálogo pode ter um caráter complexo, quando não se trata mais de idéias, conotações de palavras, de respostas, mas de um cruzamento de estilos, gêneros e vozes. Em sua época, a mesma estilística que era aplicada à poética era aplicada à prosa literária, sem levar em conta suas características específicas. Logo, a prosa não era valorizada, por não ter a forma poética (*strictu sensu*) desejada. Este foi um dos principais motivos que levaram o autor a formular uma teoria do romance, e foi da crítica à estilística de sua época que ele partiu:

“A situação atual das questões de estilística do romance revela, de maneira evidente, que todas as categorias e métodos da estilística tradicional são incapazes de dar conta das particularidades literárias do discurso romanesco e da sua existência específica”<sup>8</sup>.

A idéia de Bakhtin parece não só ser a de que se crie uma estilística própria para o romance, mas também de forçar uma valorização da prosa literária em geral.

Toda a sua teoria está, assim, baseada em uma preocupação com o contexto social em que a literatura está inserida. Na sua concepção, o não reconhecimento, em sua época, de gêneros que não fossem o poético tinha um motivo político, ideológico, social e histórico:

“Esta mesma concepção (de discurso poético) no processo de sua formação histórica, de Aristóteles aos nossos dias, orientou-se para gêneros “oficiais” definidos e esteve ligada a certas tendências históricas da vida verbal e ideológica. Por este motivo, toda uma série de fenômenos permaneceu fora de sua perspectiva”<sup>9</sup>.

Para Bakhtin, os destinos sócio-históricos das línguas européias,

os destinos do discurso ideológico e os problemas históricos particulares que este solucionou em certas esferas sociais, contribuíram para que o conteúdo básico da estilística da época se mantivesse estável, apesar das alterações que as várias correntes de filosofia da linguagem e da lingüística fizeram em alguns de seus conceitos.

Os destinos de que fala o autor foram os responsáveis pela concepção filosófica da unificação que está na base de todas aquelas correntes estilísticas. “A categoria da linguagem única é uma expressão teórica dos processos históricos da unificação e da centralização lingüística, das forças centrípetas da língua”<sup>10</sup>. Então, a poesia seria a representante dessa unificação, das forças centrípetas da vida verbo-ideológica, enquanto os gêneros prosaicos representariam o contrário, forças centrífugas e descentralizadoras:

“E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbo-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas”<sup>11</sup>.

#### A MULTIPLICIDADE COMO FATOR DETERMINANTE DA ORIGINALIDADE

Para Mikhail Bakhtin, esse “discurso jogralesco que arremedava todas as línguas” constitui um plurilingüismo social e histórico, e está presente em cada enunciação do sujeito do discurso, como também está presente a força unificadora de uma língua única. Mas, este plurilingüismo não era reconhecido e sim considerado uma oposição à língua literária reconhecida. Por ser “paródica e polemicamente” contra as línguas oficiais de seu tempo, ele é visto por Bakhtin como um plurilingüismo dialogizado.

Como a lingüística, a estilística e a filosofia da linguagem tinham suas bases nas idéias de centralização da vida lingüística, é natural que elas isolassem esse aspecto (de plurilingüismo como força descentralizadora) dos textos literários. Ao ignorar essa multiplicidade de discursos, um outro aspecto, não sócio-lingüístico, ficou de fora: as contradições lógicas e/ou os conflitos intralingüísticos de vontades individuais, traços que podem servir para formar a imagem das personagens, ainda que sirvam para referendar o discurso do autor (monológico). A partir disso, o autor conclui

que a lingüística ignorou completamente o aspecto dialógico do discurso. Já a estilística acredita que uma obra é forçada a conter sua totalidade em um contexto fechado, sem levar em conta quaisquer outras enunciações.

Este é o motivo, segundo Bakhtin, pelo qual a estilística e a lingüística não conseguiram esclarecer de maneira teórica adequada as paródias, as estilizações, ou seja, as formas artísticas que fazem uso desse plurilingüismo, como em Cervantes, Fielding, Sterne, por exemplo. Machado de Assis, como discípulo confesso de Sterne (ou, mais genericamente, do romance de humor inglês), poderia também ser citado.

### A POLIFONIA A PARTIR DE DOSTOIÉVSKI

Um dos elementos levantados por Mikhail Bakhtin, na análise que fez dos romances de Dostoiévski, para chegar ao conceito de polifonia, é o tipo de tratamento que o autor dá às personagens. Este elemento é fundamental para caracterizar o texto polifônico e diferenciá-lo do monológico.

No texto polifônico, há uma relativa liberdade e independência das personagens em relação ao autor. No caso específico de Dostoiévski, Bakhtin enfatiza que aquelas lhe interessam “enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma”<sup>12</sup>. Ao contrário do texto monológico, onde os traços típico-sociais e caracterológicos individuais são fixos, formando uma imagem da personagem como ser acabado, no texto polifônico há um questionamento constante que gera mudanças, a partir da relação do homem com sua autoconsciência.

O que deve ser caracterizado pelo autor é “a última palavra da personagem sobre si mesma e seu mundo”<sup>13</sup>. Enquanto no romance monológico (tradicional), a autoconsciência da personagem é apenas um elemento que caracteriza sua imagem, no romance polifônico, “toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência”<sup>14</sup>. Há aqui uma evidente inversão de valores. O próprio herói se autodefine e deixa de ser um simples veículo da voz do autor; ele é o dono de seu discurso. O valor dos traços da realidade que ele levanta, segundo Bakhtin, interessa na medida do valor que representam para a própria personagem. O mundo externo e os costumes que a rodeiam colaboram na formação de sua autoconsciência. Ou seja, ele elege traços de sua realidade e reflete sobre eles; o poder de voz, de conclusão, que era privativo do autor, é transferido à personagem. Para Bakhtin, esta transferência feita por Dostoiévski constitui, à época, uma verdadeira “revolução”<sup>15</sup>.

Embora a autoconsciência já baste para quebrar o monologismo

do texto, Bakhtin fala da necessidade de uma outra consciência, um outro discurso, para que ecoem as múltiplas vozes e idéias que constituem a polifonia: “Ao lado da consciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, só outro campo de visão; ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. À consciência todo-absorvente do personagem, o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo — o mundo de outras consciências legitimamente iguais a ela”<sup>16</sup>.

## A VOZ DO OUTRO

Mas, ao mesmo tempo em que afirma isto, Bakhtin diz que a própria personagem nunca coincide consigo mesma. Logo, ela já contém o outro dentro de si. Ela mesma, sua autoconsciência, vive do seu caráter de coisa inacabada, em eterna formação, que se constrói, destrói e reconstrói até atingir, por um processo dialógico e dialético a maturidade de refletir sobre si e seu mundo, sem respostas prontas ou fechadas. É o homem no seu limite como ser racional.

E é essa inconclusibilidade, são as contradições inerentes a todo ser humano, que, segundo Bakhtin, dão verossimilhança às personagens de Dostoiévski. O que tradicionalmente seria considerado uma falha, se torna elemento fundamental na formação do texto dialógico polifônico.

A partir da idéia de que a personagem não coincide consigo mesma, chegamos ao que Bakhtin chama de monólogo dialogado, ou microdiálogo, onde a personagem, ao fazer uma reflexão, dialoga com o discurso de outrem. Isto se fundamenta em outra idéia importante, a de que “a tarefa polifônica é incompatível com uma só idéia”<sup>17</sup>. E estas idéias não são simplesmente representadas pelas personagens, mas afirmadas por elas.

Isto vai frontalmente contra a base filosófica do texto monológico, que vem do princípio monístico da unidade do ser, que gerou o monologismo da consciência. É característico da literatura monológica a afirmação de uma só idéia: só uma voz, que afirma ou nega, tem força; as vozes que por acaso venham a se contrapor, não têm vigor suficiente para disputar o apoio do leitor. Também a reflexão descompromissada, no texto monológico, é inaceitável.

A necessidade da existência do outro para o crescimento do ser humano, para tornar sua visão de mundo mais complexa e mais rica, se reflete na literatura. Ela também ficará mais profunda e complexa, terá mais possibilidades de interpretação, se levar em conta a necessidade da outra voz. Como diz o próprio Bakhtin,

“é somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as idéias dos outros é que a idéia começa a ter vida, isto é, a tornar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal e gerar novas idéias”<sup>18</sup>.

É essa troca que gera a autenticidade do discurso. Podemos lembrar aqui o que o autor afirma em sua obra *Questões de Literatura e Estética* sobre a forma pela qual se individualiza estilisticamente o romance — justamente pela combinação de estilos heterogêneos.

São muitos os elementos que contribuem para a construção desse “intercâmbio discursivo”, essa “tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências”<sup>19</sup>, que é o texto não só de Dostoiévski, mas de todos os grandes escritores que acreditam na diversidade e na democracia.

#### UMA VOZ E MUITOS ECOS NA “MISSA DO GALO”

Machado de Assis talvez seja um bom exemplo, com sua recorrente idéia de duplo, suas paródias e seus arroubos filosóficos. Por exemplo, em seu conto “Missa do Galo”, encontramos uma forma de discurso confessional, gênero que Bakhtin, *a priori*, encaixa nos discursos bivocais<sup>20</sup>.

A ambigüidade da figura do narrador, que também é personagem do conto, parece constituir o maior indício do que Bakhtin chama “diálogo de consciências”. Logo nos primeiros parágrafos, podem-se destacar algumas contradições, no bom sentido, do tipo que já expliquei anteriormente, ao me referir à questão da verossimilhança em Dostoiévski. O personagem-narrador Nogueira é um jovem ingênuo que veio do campo para a cidade e ainda não se familiarizou com as regras da vida urbana.

No primeiro período do primeiro parágrafo, isso já se delinea na frase-motivo do conto: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”.

Ora, o narrador aqui já não tem dezessete anos; muitos anos se passaram e ele continua sem entender o que aconteceu? Temos duas possibilidades: uma, de que o conto é um monólogo reflexivo — ou diálogo, já que o texto tem a forma semelhante a uma confissão — onde o narrador irá questionar o seu passado e tentar entender o que houve; outra, é de que, na verdade, se trata de dois narradores, fundidos num só: o jovem e o velho Nogueira. Podemos dividir, então, o primeiro período entre essas duas

vozes. A primeira, do jovem, que vai até "há muitos anos", e a do velho, que conclui o período. Já neste pequeno texto podemos perceber a presença das relações dialógicas no texto machadiano.

Seguindo no texto, o narrador, que classifica a vida da família com a frase "costumes velhos", não pode ser o mesmo que não entende o eufemismo "teatro". Parece muito difícil que alguém que não suspeite das solitárias idas ao teatro do marido de Conceição possa formular uma crítica como a que está subjacente à palavra "velho".

Um outro tipo de diálogo que pode ocorrer no texto polifônico é o da autoconsciência da personagem com os discursos externos e com a realidade que a cerca. É o discurso voltado para o discurso do outro. No conto de Machado, um exemplo disso ocorre no trecho onde se forma a opinião do narrador (jovem) a respeito da personagem Conceição: "Boa Conceição! Chamavam-lhe "a santa" e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido".

Esta idéia a respeito de Conceição não pode ser da mesma consciência que diz que ela achou "muito direito" a traição do marido. Um outro exemplo é a opinião mais crítica, mais profunda e menos influenciada pelos discursos alheios como esta:

"Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar, pode ser até que não soubesse amar".

Quando o narrador começa uma retrospectiva (p. 240, terceiro parágrafo), parece que a voz predominante é a do Nogueira jovem, lembrando os detalhes daquela noite como se revivesse com a mesma ingenuidade. Mas é justamente neste rememorar que acontece a reflexão do narrador sobre si mesmo, seus sentimentos, seu mundo. No narrar do jovem, é que o velho vai se questionar, tecer comentários, analisar detalhes:

"Como lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

— Não! qual! Acordei por acordar.

Fiquei um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em



outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer”.

Já a frase que encerra o pensamento, “já disse que ela era boa, muito boa”, não pode ser do jovem. Esta ênfase contém uma reflexão, que este ainda não teria tido tempo de fazer. E é, ao mesmo tempo, parte de sua confissão.

Um exemplo da ambigüidade são as descrições que o narrador faz de Conceição. São descrições muito precisas, praticamente sem elementos de sobra; ele só nos conta o que é importante para tornar essa ambigüidade, que está no espírito do próprio narrador, mais evidente.

Machado de Assis, então, dá seqüência ao *flashback*, alternando o diálogo Nogueira-Conceição com as considerações daquele. E o jovem vai ganhando voz, até que se esclareça, nesse microdiálogo entre as autoconsciências, essa “polêmica velada”, como diria Bakhtin: “Magra, embora, tinha não sei que balanço no andar, como que lhe custa levar o corpo; / Essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite”.

No corte feito neste período, é possível observar com clareza a alternância de sujeitos. No jovem narrador, sente-se um encantamento tal por Conceição, que lhe impede qualquer observação distanciada, crítica, como as observações que ocorrem ao longo do texto:

— Mamãe está longe, mas tem o sono muito leve; se acordasse agora, coitada, tão cedo não pegava no sono.  
 — Eu também sou assim.  
 — O quê?, perguntou ela inclinando o corpo, para ouvir melhor.  
 Fui sentar na cadeira que ficava ao lado do canapé e repeti-lhe a palavra. Riu-se da coincidência; também ela tinha o sono leve; éramos três sonos leves”.

Logo em seguida, do próximo trecho do diálogo Nogueira-Conceição (linhas 169 a 173), vem uma reflexão que mescla as duas consciências: “Não entendi a negativa, ela pode ser que também não entendesse”.

Neste e nos próximos parágrafos, volta a ocorrer essa alternância:

“Pegou das pontas do cinto e bateu com elas sobre os joelhos, isto é, o joelho direito, porque acabava de cruzar as pernas. Depois referiu uma história de sonhos e afirmou-me que só tivera um pesadelo, em criança. Quis saber se eu os tinha. A conversa reatou-se assim lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora

nem pela missa [jovem]. Quando eu acabava uma narração ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria, e eu pegava novamente na palavra [velho]”.<sup>21</sup>

O questionamento do narrador, suas dúvidas, demonstram que este discurso está inconcluso:

“Há impressões desta noite que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, lindíssima”.

Neste trecho, parece que o microdiálogo está formando uma nova consciência, confirmando a idéia bakhtiniana de que é “somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as idéias dos outros que a idéia começa a ter vida, isto é, a tornar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal e gerar novas idéias”<sup>22</sup>.

A alternância dos sujeitos desse microdiálogo, dessas duas consciências, dois discursos que estão sob a mesma imagem, aparece nos contrapontos em que o próprio Machado de Assis as evidencia:

“Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava “Cleópatra”; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios”.

Os exemplos dessa alternância continuam ao longo do texto, como no quinto parágrafo da página 245. A consciência de que se encontrava em um “sono magnético”, provocado pela presença e pelos gestos de Conceição, destoa do depoimento do resto do parágrafo. Até que, no último, se revela a formação de uma nova consciência, ou autoconsciência, de uma nova voz que não combina com a da primeira frase do conto. O Nogueira de agora é outro, e atribui as dúvidas do seu “eu” jovem “à conta dos meus dezessete anos”.

Mas o discurso desta nova consciência não é simplesmente referendado pelos discursos anteriores. Não se chega a uma idéia conclusiva, fechada. Fica a ambigüidade: estaria mesmo Conceição tentando seduzi-lo; ele entendeu ou não aquela conversação?

O autor, Machado de Assis, não se sobrepõe à sua personagem, à semelhança de Dostoiévski. Ele deixa que o próprio “herói” apresente e reflita sobre o seu mundo e a si próprio e, neste intercâmbio dialógico, forme sua autoconsciência.

O tratamento que Machado dá às personagens, a polêmica velada contida no relato confessional, o microdiálogo entre a voz do jovem e do velho Nogueira, podem ser exemplos de que elementos de polifonia se encontram em seu texto. Afinal, ele próprio acreditava no outro que vive em cada um; e no outro que a realidade exterior, a aparência, e o discurso alheio ajudam a constituir.

## NOTAS

1. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Forense Universitária, RJ, 1981, pp 27.
2. Idem, in *Estética da Criação Verbal*. Martins Fontes, SP, 1992, pp 294.
3. Op. cit.. pp 294.
4. Op. cit.. pp 298.
5. Idem, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Hucitec, 6ª edição, SP, 1992, pp 98.
6. Op. cit.. pp 98.
7. Op. cit.. pp 105.
8. Idem, *Questões de Literatura e de Estética*. Unesp, 3ª edição, SP, 1993, pp 77.
9. Op. cit.. pp 80.
10. Op. cit.. pp 81.
11. Op. cit.. pp 83.
12. Idem, *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Forense Universitária, RJ, 1981, pp 39.
13. Op. cit.. pp 40.
14. Idem.
15. Op. cit.. pp 41.
16. Op. cit. pp 42.
17. Op. cit.. pp 65.
18. Op. cit.. pp 73.
19. AGUIAR E SILVA, V. M.. *Teoria da Literatura*. Coimbra, 5ª edição, Almedina, 1983.
20. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Forense Universitária, RJ, 1981, pp 173.
21. Todas as citações do conto são extraídas de MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Missa do Galo". in *Os Melhores Contos*. Seleção de Domício Proença Filho. Global, 7ª edição, SP, 1991.
22. BAKHTIN, M., op. cit.