

Noite na Taverna: cópia com variações

Francilda Araújo Inácio

francildaaraujo@terra.com.br (CEFET-PB)

Resumo: Este estudo aborda questões relativas à *Noite na taverna*, obra em que Álvares de Azevedo, num procedimento intertextual, pouco comum, realiza um diálogo com produções e autores consagrados da tradição, assumindo o simulacro, nos termos definidos por Gilles Deleuze como uma reversão, uma ruptura direcionada à criação. Seguindo um movimento de recusa da representação, o simulacro se opõe à tendência de a cópia voltar ao passado originário, para reproduzi-lo sem diferença e, portanto, sem crítica, não se tratando de uma reprodução pura e simples, mas da produção de algo diferente. No caso específico de *Noite na taverna*, que evidencia de forma clara sua filiação a fontes literárias, temos um movimento de choque com a tão propalada originalidade romântica, que empreende ainda um percurso em direção ao descentramento do discurso literário convencional e do sujeito-criador - como instância única e privilegiada da criação.

Palavras-chave: Romantismo- simulacro- kitsch- intertextualidade- descentramento.

1. Introdução

Em *Noite na taverna*, na contracorrente de seus contemporâneos, Álvares de Azevedo volta-se a temas, enredos, ambientes e personagens sem ligação com a nossa cultura, impregnados de imagens byronianas e shakespearianas, destacando uma atmosfera distante das coisas do Brasil e desvinculada de nossa realidade. Em escritores românticos como Álvares de Azevedo (e Bernardo Guimarães), segundo assinala Cunha (2000 p.19), esse fenômeno é fruto de uma consciência contrária ao nacionalismo literário que adotou o índio como herói nacional e o período anterior à ocupação da terra como primeira etapa no desenvolvimento da história da literatura brasileira. A esse propósito, explica a referida pesquisadora:

O grupo de Álvares de Azevedo, por sua vez, dedica-se a instruir um tipo de romantismo mais fiel à teoria crítica desenvolvida na Europa, procurando edequear a inovação temática à revolução dos gêneros e dos recursos poéticos, valorizando o sentimento menos como expressão da coletividade que da subjetividade poética. A noção de tempo que norteia suas obras estabelece uma ruptura com o passado, tomado como um tempo inexoravelmente perdido, e não vê continuidade entre ele e o presente. Criticando o passado construído pela tradição indianista, bem como o cânone eleito por autores que viram o germen do nacionalismo em

Basílio da Gama e Santa Rita Durão, esses poetas, ao fazerem a crítica do passado e proporem a revisão da tradição, caracterizaram a sua época como um tempo condenado à pluralidade.

Lançando mão dessa pluralidade, Azevedo vai buscar uma ampliação do perímetro cultural brasileiro, através de uma re-leitura de obras-primas exemplares da tradição literária ocidental e oriental, presidida desta feita por uma nova orientação adaptada a nosso contexto. Para isso, adere à proposta de revisão da antiguidade, em “Literatura e Civilização em Portugal”, e propõe uma “remodelagem” de tais obras, que restaure a influência lusitana em nossa literatura, ao contrário do procedimento de alguns indianistas que, ao recusá-la, invocavam o resgate da cultura francesa.

Sem aceitar de forma servil alguns modelos literários consagrados⁵, ele, que escreveu várias de suas obras sob a influência de leituras diversas, sinaliza rumo a outro significado para a imitação

⁵ No ensaio “Alfredo de Musset / Jacques Rolla”, Álvares de Azevedo afirma que “a combinação dos elementos da dicção moderna com os da envelhecida, pode ser um progresso: a imitação servil do estilo dos primeiros séculos é um regresso”. (p. 688). Essa afirmação nos pode fazer pressupor que Álvares de Azevedo tinha consciência de que as retomadas que fazia de outras obras não constituíam pura e simplesmente cópias servis, mas teriam outro propósito, o de, por exemplo, definir um outro estilo.

poética, distinto do sentido de subserviência às regras convencionais referentes agora à aceitação da abundância de significados criados para cada individualidade.

Leitor extremamente voraz, aberto a variadas influências, Álvares representa dentro da nossa tradição romântica um salto em direção ao internacionalismo, ao propor uma visada diferente acerca da linguagem e do País, através da integração à cultura ocidental, mediante diálogo com escritores latinos, ingleses, franceses, alemães, italianos e portugueses, conforme mostra um sem número de citações e epígrafes referenciadas no conjunto de sua obra em prosa e em verso.

Em *Noite na taverna*, o escritor intensifica essa tendência, dialogando de forma visível com obras e autores da tradição europeia, através de um procedimento que a diferencia em muito do que se havia escrito em termos de prosa romântica brasileira até aquele momento. Ambientada num espaço físico natural e social longínquo, a obra azevediana fere os padrões do nacionalismo literário propostos pelos contemporâneos de Álvares, que propunham a criação de uma tradição pela incorporação, na literatura, das características marcantes de nossa natureza e cultura e a renovação literária como a constituição de uma literatura eminentemente nacional, capaz de expressar, de forma fiel, a realidade local. Assim, Álvares de Azevedo rompe de forma consciente com um modelo estético que foge ao compromisso romântico brasileiro de uma literatura nacional, ao dialogar com a literatura alienígena.

Esse procedimento diferenciado certamente está em via direta com a adesão ao diálogo intertextual explícito através de estratégias estilísticas cuja tônica é o aproveitamento/imitação de modelos consagrados, através da utilização de recursos lingüísticos e literários, como o *kitsch*, as citações, o pastiche, que, a despeito de parecer demérito a nossa literatura, por ferir a tão preciosa originalidade romântica e o espírito nacionalista de seus contemporâneos, são utilizados por Álvares de modo a revelar a busca de uma perspectiva literária mais internacionalizante e à impressão do tom mais cosmopolita do nosso romantismo⁶, viés assumido

⁶ Sobre essa perspectiva de internacionalização da arte, há o registro de que, em lugar de aceitar a orientação de Gonçalves de Magalhães, que propunha adotar apenas a cultura francesa e o ecletismo como modelos a partir dos quais a literatura e as idéias se desenvolveriam, Azevedo procura direcionar o pensamento para as mais diversas fontes literárias e filosóficas, destacando, entre outras, a filosofia oriental, o transcendentalismo de Fichte e o idealismo de Hegel. O “Discurso pronunciado na sessão

corajosamente, diante da corrente contrária que elevava o nativismo literário.⁷

Ao analisar o *kitsch* e o sentimento de cópia e inadequação causado no Brasil pela cultura ocidental, Roberto Schwarz (1997, pp. 29-48.) relativiza a noção de cópia, chamando a atenção para a possibilidade de nem sempre haver a superação da cópia em relação ao original, como ocorreu, por exemplo, com a estética neoclássica, em que a imitação/cópia, na época, eram reconhecidas como valores literários positivos, devido ao caráter universalista dessa estética e à valorização e respeito dados à prática das formas canônicas. Antonio Candido (2002, p.105) afirma que o “cosmopolitismo” pode ser perigoso quando corresponde a uma atitude alienadora, que nos afasta do nosso país, fazendo-nos desconhecer os seus valores e a sua realidade; e, em conseqüência, levando-nos a não perceber quais são os seus problemas. Mas será construtivo se for uma penetração em profundidade nas obras universais que ajudam a sermos “cidadãos do mundo”.

A cópia/imitação foi benéfica, segundo Candido (1997, p.177) no sentido de ter possibilitado o ajuste da colônia ao mundo letrado da época, à medida que transformou “o escritor em um cidadão da república universal das letras”, fato positivo, se levarmos em conta que serviu para aguçá-lo a capacidade crítica, “às vezes mesmo a sua rebeldia, como verificamos em diversos aspectos da obra de Gregório de Matos, ou, de modo mais engajado, nos poetas chamados arcádicos do século XVIII.”

Assumindo as retomadas de discursos alheios, Álvares de Azevedo, no entanto, manteve-se na contramão desse pensamento romântico, por acreditar que o encontro/aproveitamento dos clássicos da tradição ou modelos mundialmente consagrados pudesse celebrar a singularidade artística do escritor. Segundo ele, o aproveitamento

da instalação da sociedade acadêmica – Ensaio filosófico a 9 de maio de 1850 (p. 764) explicita essa proposta.

⁷ Para que se tenha idéia do quão corajoso foi Álvares de Azevedo, ao assumir esse viés internacionalizante, Paulo Franchetti observa que basta considerar que, “ainda em nossos dias, um ardoroso historiador da ‘tradição afortunada’ do nativismo literário, Afrânio Coutinho, simplesmente exclui essas reflexões de Azevedo do panorama que pretendeu dar dessa questão em um de seus livros, transcrevendo do texto em que foram feitas a parte que trata de Bocage; sem nenhum interesse, aliás, no que se refere à sua contribuição à polêmica nacionalista”. (Paulo Franchetti, s/d) Ainda a esse propósito, Candido (1997, p.14) observa que essa “atitude destoante” de assumir o antinacionalismo em termos de literatura de Álvares de Azevedo “deve ter sido difícil e quase heróico sustentar”.

dessa tradição e de clássicos da literatura mundial representava uma fonte de definição de sua originalidade. E mais: esse aproveitamento seria salutar para a literatura brasileira, que, em fase inicial de formação, precisaria dos clássicos para a definição de sua originalidade.

As obras da literatura mundial deveriam ser exploradas como modelos para um novo tipo de arte. *Noite na taverna* se insere nesse contexto como mediação/experimento através do qual leva a cabo as suas propostas de criação de uma forma artística original, a partir da retomada de passagens das obras da tradição, com as quais Azevedo tinha espantosa familiaridade, como fonte de inspiração para uma nova forma. Tanto é assim, que ele recorre à imitação de obras consagradas, sem abrir mão de problematizá-las.

A partir dessas retomadas, Álvares de Azevedo introduz formas estéticas não sacralizadas pelos cânones, como o *kitsch*, a citação intertextual, a colagem e o pastiche, como modalidades de arte literária, capazes de impulsionar a discussão sobre o conceito estático inerente à arte poética da época, por um lado, e, por outro, negar as convenções poéticas que regiam a criação, ao mesmo tempo que demonstra a necessidade de legitimar, de forma original, a sua individualidade poética, unificando-a num projeto próprio.

Segundo Cunha (2000, p. 20), pelas obras da juventude de Álvares de Azevedo (e Bernardo Guimarães) transitam elos comuns, a exemplo do reconhecimento da pluralidade como marca de sua contemporaneidade. Posicionando-se na condição de críticos problematizadores do passado erigido pela geração indianista, especialmente, a de base nacionalista, esses escritores passam a propor uma revisão de nossa tradição, que demonstre o caráter plural da evolução do conhecimento em sua época. E assim fizeram ambos ao incorporarem “a contradição como forma de expressar tanto a heterogeneidade do pensamento quanto à complexidade e à diversidade de seu tempo”. No caso específico de Álvares de Azevedo, as idéias que atravessam suas obras, seja a prosa de ficção de *Noite na taverna* e mesmo diversos poemas de *Lira...*, fazem apologia do pensamento heterogêneo e negam a concepção de ser o conhecimento uma prática regida por verdades únicas, defendendo uma arte que absorva a contradição, a pluralidade, a heterogeneidade e a diversidade.

Noite na taverna, obra em que se percebe claramente a intenção do autor em apropriar-se, enquanto prática intertextual, de outros textos, problematiza uma tradição romântica de valorização da subjetividade autoral, do gênio criador, quando, utilizando-se da intertextualidade como estratégia de

mistura das linguagens, dissolve regras estáticas de composição, criando comunicação e abrindo-se à multiplicidade.

A intertextualidade, entendida como um trabalho de transposição e absorção de vários textos na construção de outros textos, como um imenso e incessante diálogo entre obras que constituem a literatura, define-se como um processo através do qual cada obra surge como uma nova voz (ou novas vozes) que fará surgir diferentemente as vozes anteriores, extraindo delas novas configurações.

São várias as apropriações de fontes da tradição européia em *Noite na taverna*: lugares onde ocorrem as ações narradas, caracterização das personagens — principalmente as femininas — além de temas e episódios. A construção de narradores advindos da tradição européia também segue essa linha: Gennaro e Maffio são personagens do romance *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo; Claudius Hermann e Arnold são personagens de *Marino Faliero*, *Manfred* e *The deformed Transformed*, de Byron, respectivamente. As referências não se esgotam por aí; cenas pertencentes a obras da tradição são retomadas: O roubo do corpo da cataléptica é motivo retomado de *Noites lúgubres*, novela espanhola datada de 1771, de autoria de João Cadalso, disseminada por aqui em 1844 com a publicação de sua tradução por Francisco Bernardino Ribeiro, na revista *Minerva Brasiliense*. O crítico Brito Broca (1979, p.215) afirma, de forma peremptória, que *Noite na taverna* seria toda ela uma obra que teria como fonte as *Noites lúgubres*, de João Cadalso, que, por sua vez, constituiria imitação de *Nights Thoughts*, de Young, obra das mais representativas do Pré-romantismo, tendo sido traduzida em diversos países da Europa.

Segundo Cunha (2000, p. 337), a referência na narrativa de Bertram ao episódio do corpo da mulher do comandante levada pelas ondas, em meio à água do mar, reprisa a imagem shakespeariana da jovem Ofélia em *Hamlet*. A antropofagia — um dos temas referidos nos relatos de Bertram — Álvares de Azevedo extraiu do *Don Juan*, de Byron. Deste, ainda, teriam sido tomados os narradores Solfieri e Johann, conforme afirma Aurélio Buarque de Holanda, em prefácio a um dos volumes de *Mar de Histórias*.

Analogamente ao episódio descrito em *Beppo*, afirma ainda Cunha (2000, p. 337), temos a relação de adultério entre Bertram e Ângela, ocorrida após retorno de longa viagem, quando a reencontra casada, fato ocorrido com os personagens Beppo e Laura. Há ainda a estilização do incesto entre os irmãos, Giorgia e Johann, que Byron alimentou como lendas que rondam sua biografia.

Referenciando obras consagradas, fundindo episódios, estilos, motivos e cenas de narrativas conhecidas mundialmente, imitando, pois, a imitação, *Noite na taverna* transgride a mimesis da representação⁸ em duas vias: por um lado, vai além da simples cópia — *imitatio* — própria da representação, aderindo ao simulacro e assumindo a oposição ao platonismo e a toda filosofia da era da representação, que legitimaram a cópia (imitação da Idéia) e desacreditaram no simulacro, cópia da cópia, (imitação da imitação), negando, em decorrência, a premissa romântica de que a obra derivaria da expressão individual.

Em texto célebre, “Platão e o simulacro”, publicado como apêndice de *Lógica do sentido*, Gilles Deleuze (2003), propondo-se a pensar a técnica de extrair as motivações profundas de teorias filosóficas, questiona exatamente a função do simulacro no modelo platônico das idéias e de suas cópias e a sua importância para pensar a arte contemporânea.

Como se sabe, o platonismo funda o domínio da representação, que consiste na adequação entre a idéia e a coisa, o abstrato e o real, a fim de discernir o verdadeiro do falso. Ao introduzir uma distinção entre cópia e simulacro, Platão erige um modelo, uma espécie de identidade pura, existente no Mundo das Idéias, que serve de fundamento (original) para selecionar e classificar as cópias, as coisas que pertencem ao Mundo Sensível. O modelo ou fundamento constitui uma abstração que ocupa o primeiro lugar. O critério para a comparação entre cópias e modelo é o da semelhança, da igualdade, que, através de um processo de identificação, separa as cópias boas das ruins numa relação hierárquica. Cópia corresponde ao semelhante, ao pretendente que ocupa o segundo lugar numa participação eletiva.

A dialética platônica tem duas direções: uma que aponta para o alto, para o verdadeiro conhecimento — absoluto e estático — e outra que opera um movimento descendente: do mundo das idéias vem a luz que ilumina o mundo dos humanos, de aparência sensível, estabelecendo um processo de classificação das cópias. Gilles Deleuze identificou, para além da dicotomia essência inteligível e aparência sensível, uma outra mais radical: a da boa cópia, fiel, e a do simulacro.

O critério para participação varia, portanto, conforme um método seletivo. O fundamento ocupa

o primeiro lugar e os participantes são criteriosamente distribuídos em uma linhagem gradativa em que a cópia ruim, deformada, diferente, que não apresenta similaridade com o modelo, não possui equivalentes, não se torna digna de participação. A cópia pressupõe uma similitude exemplar.

À luz de uma perspectiva diferente da platônica, em sua análise, o teórico eleva a noção de simulacro, potencializando a diferença e a dessemelhança, apontando rupturas com modelos, identidades, processos de representação e de identificação. Para Deleuze, o simulacro significa uma reversão, uma ruptura direcionada à criação, estando, pois, relacionado ao espírito da modernidade, momento estético em que ocorreu a deposição do platonismo pela valorização do simulacro, que, do ponto de vista de Deleuze, rompe com a representação e a hierarquização platônica. O simulacro escapa aos padrões preestabelecidos, transborda a normalidade, desorienta os modos de existências e os comportamentos instituídos, afirma a diferença, borra as hierarquias, cria ao invés de reproduzir.

Reverter o platonismo significa então: elevar os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. Para Deleuze (2003, p.268), o simulacro não é uma cópia degradada, mas encerra uma potência positiva que nega tanto “o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”, inaugurando uma nova forma de conceber o imaginário, à medida que, filtrando do modelo original apenas aquilo que interessa para a construção do novo signo artístico, nega a cópia, o paradigma precedente, e sua imitação, destruindo as formulações consagradas que apontavam para um centro, conspirando fortemente contra o epicentro paradigmático da cópia e apontando para um descentramento subversivo:

Não há mais ponto de vista privilegiado do que objeto comum a todos os pontos de vista. Não há mais hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro... A semelhança subsiste, mas é produzida como o efeito exterior do simulacro, na medida em que se constrói sobre as séries, faz com que todas voltem em cada uma no curso do movimento forçado. [...] A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. (DELEUZE, 2003, p. 268).

O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). O centro já não é totalmente legítimo. E é exatamente a este pensamento que se opõe o pensamento idealista: a

⁸ Em literatura, a representação coincide com a interpretação literal do conceito aristotélico de mimesis, segundo o qual a arte imita a realidade. É preciso lembrar, a esta altura, que a era da modernidade constitui uma fissura na representação.

perda do centro, o desaparecimento da hierarquia, a proliferação incontável dos simulacros e a decorrente diluição da noção de sujeito, uma noção que se esfuma ou se perde. Sendo aquilo para o qual não há modelo, sendo cópia degradada, o simulacro, de fora, ameaça o pensamento da identidade.

No caso específico de Álvares de Azevedo, relativamente à *Noite na taverna*, ao evidenciar explicitamente sua dependência e filiação a fontes literárias, ele, além de mover-se de encontro a preceitos da originalidade defendidos pelo Romantismo, caminha em direção a uma literatura que descentra: 1) o próprio discurso literário convencional, já que se distancia do centro de prestígio, em função de eleger para a composição da obra formas como a imitação assumida – o simulacro e 2) o sujeito-criador, como instância única e privilegiada da criação, através de uma configuração textual fundamentada no trabalho de ajuntamento de pedaços de diferentes partes de outras obras – o pastiche – responsável por um “mosaico de vozes” – nas citações intertextuais de autores da tradição, no *kitsch*, evidenciado como cópia de modelos consagrados e nos clichês, que constroem uma estrutura textual avessa a uma força subsistente de uma estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade.

O descentramento ontológico do sujeito, que, no nível histórico, significa a colocação periférica do homem no âmbito do processo de trabalho, do qual se separa e com o qual entra em conflito, reflete na produção artística, levando o sujeito-criador a perder a posição central de articulador da matéria poética, conduzindo, através da intertextualidade, à admissão de mais de uma voz nos limites do discurso.

Esse é o descentramento do sujeito, advindo com a literatura moderna: já não mais se admite uma voz hegemônica, única, mas diversas vozes, pelas quais o sujeito se fragmenta e perde o direito ao centro que a filosofia ocidental lhe reservara. Por isso, é oportuno lembrar que, em decorrência, o distanciamento do sujeito também questionou toda a noção de “texto” como entidade autônoma, monossêmica e com um sentido imanente.

Esse fenômeno de ordem textual pode estar refletindo uma contingência histórica da moderna sociedade industrial, que tende a transformar o homem, assim como o artista, em um indivíduo, sem nome, sem rosto, sem identidade, alienado de sua condição humana. No rastro da história, lembramos ainda que essa dessacralização do mito da criação surge devido a um fenômeno em que o confronto entre consciência e construção X sentimento e expressão marcaria o funcionamento de uma noção moderna da arte, colocando às claras o processo de produção da obra. Esse fenômeno oferece uma

perspectiva nova às artes, diante da crise que se instaurou, tendo em vista, principalmente, uma mudança de conceito e, conseqüentemente, de percepção face o objeto artístico.

Em relação ao descentramento do autor em *Noite na taverna*, é importante frisar que não se trata, porém, daquela fuga à sua representação ocorrida no Classicismo, em que lhe faltava dimensão histórica; podemos relacioná-lo mais ao descentramento ontológico, fruto, provavelmente, da complexidade de uma sociedade que opera entre o homem e a realidade a mais brutal das separações, através da alienação do trabalho, decorrente do fenômeno que se processou a partir do século XIX, quando a industrialização capitalista edificou uma sociedade que alienou e reificou o homem, transformando-o em mera peça de engrenagem dentro de um processo em que a produção para o consumo era bem mais importante.

Com o descentramento, o sujeito unitário e racional, situado num eixo tido como único lugar possível para interpretar ou dar sentido à história de forma objetiva, perde a sua segurança epistemológica, a sua autoconsciência axiológica. De autor para narrador, em *Noite na taverna* esse fenômeno resvala ainda na voz narrativa: são vários os narradores, simulando uma narrativa uníssona – todos estão no mesmo lugar e em torno da mesa e vinho, falando de suas aventuras insólitas – mas que mantêm sua independência e falta de ligação íntima, articulada. Em sua estrutura narrativa temos um narrador em 3ª pessoa, que quase desaparece em meio a várias vozes que assumem o relato das lembranças. Assim, a função que tradicionalmente competia ao narrador, como sustentáculo da narração, garantindo a ordem significativa da obra e do mundo narrado, é posta em xeque.

A estrutura fragmentária, de natureza multifacetada, seja por reunir vários narradores, seja por ser regida por várias vozes, promove o deslocamento do enunciatador para a margem do ato da enunciação, entremostrando-se através do fato de que a nenhum deles cabe ser o centro narratorial da obra.

Desse modo, o centro mesmo da enunciação em *Noite na taverna* quase não existe. Há a aparição discreta e rápida do narrador em 3ª pessoa, não nomeado, descomprometido efetivamente com os relatos, que apresenta o cenário, as personagens, cedendo-lhes a voz e aparecendo raramente, sendo, pois, uma voz que narra da periferia dos acontecimentos. Sua função na narrativa restringe-se à informação relativa àquilo que os personagens falam ou fazem, aparecendo para amarrar os diálogos entre eles.

Em decorrência, desaparece também a unidade da estrutura narrativa tão cara ao narrador clássico, a quem cabia a responsabilidade pelo eixo em torno do qual revolviam a narração e a garantia da ordem significativa da obra e do mundo narrado. Se esta ordem, entretanto, foi posta em dúvida, a ausência de um organizador está devidamente justificada, já que, num mundo em que as transformações e os assombrosos progressos técnicos, desencadeados, inclusive, pela ação do indivíduo humano, passam a ameaçá-lo e dominá-lo, refletindo o fato de o artista, de um modo geral, não mais sentir-se seguro em representar tal mundo.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Álvares. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BYRON, George Gordon. *Beppo: uma história veneziana*. Tradução, introdução e notas de Paulo Henriques Brito. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

BROCA, Brito. *Românticos, Pré-românticos, ultra-românticos – Vida literária e Romantismo brasileiro*. Estética/solis/INL/MEC, São Paulo: 1979.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite & outros ensaios*. Ática: São Paulo: 1987.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol.2, Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e Ironia byroniana*. (tese). USP, 2000.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil – Era romântica*. 5. ed., São Paulo: Global, 1999. Vol. 3.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Roberto Sarmiento. *Manuel Bandeira: o mito revisitado (uma leitura intertextual da poética da modernidade)*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. 5. ed., São Paulo: Perspectiva, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Referência em meio eletrônico

<<http://FRANCHETTI, Paulo. www. Unicamp.br/~franchet. Riso. htm>> Acesso em 15/11/2002.

Responsabilidade de autoria

As informações contidas neste artigo são de inteira responsabilidade de seus autores. As opiniões nele emitidas não representam, necessariamente, pontos de vista da Instituição e/ou do Conselho Editorial.

COMUNICAÇÃO TÉCNICA