

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

14

Centre de Documentation du Cours
de Langue et Littérature Française

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO

L I T E R Á R I O

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA
VITÓRIA, ES – DEZEMBRO DE 2006

Conselho Editorial:

ALMUTH GRÉSILLON
AMÁLIO PINHEIRO
JULIO CASTAÑON
RAUL ANTELO
ROBERTO BRANDÃO
WILLI BOLLE
YEDDA DIAS LIMA

Editoria científica:

ÂNGELA GRANDO BEZERRA
APARECIDO JOSÉ CIRILLO
MARIA REGINA RODRIGUES
MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES
FERNANDO AUGUSTO DOS SANTOS NETO

Diretoria Editorial:

APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Projeto Gráfico:

LUCIANO ALVES PORTELA
VITOR CAMPOS LOUZADA

Ilustração Capa:

ATÍLIO COLNAGO

SUMÁRIO

1. Como entender os processos de criação vinte anos depois - Philippe Willemart.....	9
2. Lecture macro, lecture micro du processus d'écriture_ Réflexions sur la performativité du détail en critique génétique - Irène Fenoglio.....	22
3. Crítica de Processo - Cecília Salles.....	36
4. Signo e significação: Pensamento diagramático e leis de formação - Daniel Ribeiro Cardoso.....	41
5. Informação Estética: Processos de Construção de Formas na Criação - Edina Regina P. Panichi.....	47
6. Breviário das terras do brasil: uma aventura nos tempos da inquisição e os vários caminhos que os manuscritos nos proporcionam - Isabel Cristina Farias de Lima.....	52
7. A Comunidade do Arco-íris: a Gênese de um Possível Novo Mundo - Mara Lúcia Barbosa Da Silva.....	56
8. A presença de João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes em Acervos de escritores espanhóis - Ricardo Souza De Carvalho.....	61
9. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação - Marcos Antonio de Moraes.....	65
10. Poética do processo - Roberto de Oliveira Brandão.....	71
11. Estética da Criação: a gênese de Vidas Secas, de Graciliano Ramos - Vanda Cunha Albieri Nery.....	75
12. O território do caderno de criação - Laís Guaraldo.....	80
13. O códice 367 (320) da Biblioteca Nacional de Lisboa - Carlos Eduardo Mendes de Moraes.....	88
14. Acervos de autores e projetos de edição crítica: Os casos de Fernando Pessoa e Eça de Queirós - Ceila Ferreira Martins.....	94
15. Ficção e Imprensa no Brasil: os Processos de Criação de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar - José Alcides Ribeiro.....	101
16. Machado de Assis e o Corpus flaubertianum - Verónica Galíndez Jorge.....	116
17. Revisitando a aquisição de segunda língua: inglês - Ana Elisa Machado Cysne.....	121
18. Tradução literária e crítica genética: Estudo genético do prototexto da tradução para o português do romance de Gabriel Garcia Marques Memória de minhas putas tristes. - Marie-Hélène Paret Passos.....	127
19. Drummond e o Arquivo-Museu de Literatura - Eliane Vasconcellos.....	132
20. Arquivos de escritores: as tramas no Arquivo Mário de Andrade - Marcia Regina Jaschke Machado.....	138

21. Método Van Gogh de formação em artes visuais - Edson P. Pfützenreuter.....	143
22. Um diálogo com as cartas de Vincent Van Gogh - A partir do livro Vincent Van Gogh: cartas a Théo - Maria Paula Palhares Fernandes.....	150
23. Italo Calvino: reflexões sobre processo de criação - Maria Sílvia Bigareli.....	161
24. A Poética de Norma Grinberg: O Arco do Desejo - Sylvia R. Fernandes.....	166
25. Construção metodológica na pesquisa em Educação: contribuições da Crítica Genética - Ronaldo Alexandre de Oliveira e Sílvia Regina Ribeiro.....	171
26. Processos de escritura na escola: breve panorama de alguns estudos franceses e brasileiros - Valquíria C. M. Borba e Eduardo Calil.....	177
27. Desdobrando as Funções dos Documentos de Processo: uma Análise nas Artes Visuais - Aparecido José Cirillo.....	185
28. Problemas de transcrição na Missa no. 7 de Francisco Mignone - Carlos Alberto Figueiredo.....	193
29. Processo de criação: diálogo com a cultura - Cristiane Miryam Drumond de Brito	199
30. Espaços de criação de duas ceramistas brasileiras - Maria Regina Rodrigues.....	206
31. Acaso como tendência: o projeto poético de Milton Montenegro - Maria Gorete Dadalto Gonçalves.....	215
32. Edição Crítica da Poesia Completa de Lúcio Cardoso - Ésio Macedo Ribeiro.....	225
33. A poesia machadiana: versões, traduções, revisões e diálogos – uma musa de roupas embebidas - Francine Fernandes Weiss Ricieri.....	231
34. O fazer naturalista em o mulato, de Aluísio Azevedo - Laura Camilo dos Santos Cruz.	237
35. Perspectivas sobre a gênese de Casa de pensão - Marizete Liamar Grando.....	244
36. A escrita literária é sempre uma prática crítica. Mas crítica do quê? Do processo - Claudia Amigo Pino.....	249
37. O processo telejornalístico na edição - Aline Grego.....	259
38. A Crítica Genética na Propaganda - Prof. João Vicente Cegato Bertomeu.....	268
39. O Processo de Criação e Produção em Os Simpsons - Profa. Chantal Herskovic.....	277
40. O Caderno Rosa de Hilda Hilst - Cristiane Grando.....	286
41. A condição fotográfica da arte contemporânea - gênese e o processo de criação - Evandro de Freitas Gauna.....	287
42. O processo de criação de Cidade de Deus - Keila Prado da Costa.....	289
43. Generalizações sobre o proceso criativo servindo como suporte no caminhar de uma oficina terapêutica ocupacional com psicóticos	290
44. Disciplina e liberdade: leituras processuais na música de H.J. Koellreutter.....	295

15. FICÇÃO E IMPRENSA NO BRASIL: OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE MACHADO DE ASSIS, JOAQUIM MANUEL DE MACEDO E JOSÉ DE ALENCAR

JOSÉ ALCIDES RIBEIRO
USP

OS EIXOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO, A ATMOSFERA DE LINGUAGEM DOS PERIÓDICOS E O LEITOR VIRTUAL

Na obra *Elementos de crítica genética*, Almuth Gréssillon (1994, p. 7) observa que a crítica genética define os eixos do ato de produção do texto, instaurando um novo olhar sobre a literatura. Neste estudo, meu propósito é justamente o de destacar a presença de dois eixos gerais importantes no processo de produção de alguns romances que tiveram a primeira redação pública para a edição em periódicos e a segunda redação pública para a edição em livros. Um desses eixos é a interferência, em maior ou menor grau, da atmosfera do veículo de publicação no processo de criação dos romances, manifestando-se essa interferência nas manutenções das técnicas de composições ou nas alterações. Outro eixo é o da configuração do leitor virtual desses romances, por meio do processo de composição, com a mudança de veículo de publicação. Auxiliam o percurso crítico, os conceitos de Marshall McLuhan e de Iuri Lotman sobre o universo da comunicação e sobre o leitor. Marshall McLuhan (1995, p.10, p. 231-235) define que os ambientes midiáticos não são [...] envoltórios passivos, mas processos ativos [...] e insiste na necessidade do tema da imprensa ser examinado por contato direto com os aspectos do meio em questão. Iuri Lotman (1990, p. 63, p. 79) comenta que o texto contém uma imagem do seu leitor ideal e o leitor igualmente tem uma imagem do seu texto ideal. Dessa maneira, o texto seleciona a sua própria audiência, criando-a a sua própria imagem e semelhança. Outros aspectos que o autor destaca são os de que o autor percebe o texto final como um último rascunho, enquanto que o leitor percebe este último rascunho como o texto final, o texto criado e o leitor buscam um entendimento mútuo e adaptam-se um ao outro, havendo uma memória comum e um repertório assimétrico.¹

O primeiro romance a ser comentado é o *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. O segundo é o romance *Dois Amores* de Joaquim Manuel de Macedo. *Cinco minutos* e *O guarani* são o terceiro e o quarto romances, ambos de José de Alencar.

1. REVISTA BRASILEIRA: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

DE MACHADO DE ASSIS EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: BREVIDADE DOS CAPÍTULOS E DOS EPISÓDIOS, DIGRESSÕES & COMICIDADE

O romance foi publicado na Revista Brasileira em 17 fragmentos, de 15 de março de 1880 a 15 de dezembro de 1880, foi a primeira redação pública do romance. A segunda redação pública surgiu com a publicação da primeira edição em livro em 1881, feita pela Tipografia Nacional do Rio de Janeiro. Da primeira edição em revista para a primeira edição em livro podem ser notadas várias alterações nas técnicas de composição do romance. São modificações que alteram o perfil do leitor ideal da revista para o livro. Revelam, também, uma interferência da atmosfera do veículo, a revista, no processo de criação da obra.

O autor explora de maneira diferencial a prática dos cortes para a imprensa periódica. Apesar do visível distanciamento no tocante ao padrão narrativo do romance seriado, o escritor explora uma das características básicas do texto jornalístico, qual seja, a síntese. No lugar de trechos recheados com núcleos de conflitos entre as personagens, com episódios interrompidos no momento de maior suspense, nota-se a presença de um fio narrativo que é conduzido por meio da alternância do relato de episódios breves com inúmeras digressões de não grande extensão. Por meio desse procedimento, o processo de representação simbólica do romance configura um leitor ideal complexo no ambiente do texto jornalístico. Um fator que influi na solução da forma diferencial é o fato da Revista Brasileira não ser um periódico de consumo massivo tal como a Marmota Fluminense ou a A Estação e não apresentar o costume de lidar e explorar o esquema do padrão narrativo dos romances seriados no período.

Na sua maioria esmagadora, a extensão dos capítulos de Memórias póstumas de Brás Cubas é curta, o que se adequa, também, com uma das leis gerais do texto cômico na perspectiva de Vladimir Propp. Como exemplo da típica brevidade dos episódios e das alusões, cite-se os capítulos XII – Um episódio de 1814 (1960, p. 131), XXI – O almocreve (1960, p. 151) e LXIV – A transação (1960, p. 206).

É interessante notar que o escritor liga a técnica da “forma livre”, comentada no prólogo da quarta edição (1960, p.109), à tradição de autores europeus, dentre eles Sterne, autores conhecidos pelas suas escrituras irônicas e satíricas.

O LEITOR VIRTUAL E A LÓGICA DAS ALTERAÇÕES

ACRÉSCIMO DE DEDICATÓRIA NA PRIMEIRA EDIÇÃO EM LIVRO

Na primeira edição em livro, aparece após a parte denominada “Ao leitor” a seguinte dedicatória:

“Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”. (1960, p. 106)²

Esta dedicatória inaugura a forte visão sarcástica que pode ser notada ao longo de todo o romance. A ausência da dedicatória na edição em revista revela um cuidado de não exacerbar a visão sarcástica.

SUPRESSÃO DE EPÍGRAFE EXISTENTE NA EDIÇÃO EM REVISTA

Na primeira edição em revista existe uma epígrafe antes do início do capítulo I que é suprimida na primeira edição em livro. É a seguinte:

I Will chide no breather in the/ world but myself; against whom / I know most faults. // Shakespeare, As you like it, /act. III, sc. II". (1960, p. 111)

*Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões. Shakespeare. As you like it. Act III, sc. II*³

O trecho de Shakespeare registra a inclusão do detentor da visão satírica no próprio universo criticado. A função da epígrafe no texto da revista funciona como uma espécie de orientação explicativa no tocante ao propósito da visão irônico-satírica do romance, revela-se um intento didático que não está presente na primeira edição em livro. Aqui se altera também a visão satírica. Dentro do quadro geral apresentado por Gilbert Highet (1961, p. 237) em Anatomia da sátira, na versão em revista temos a visão do satirista otimista, que se inclui como participante do mundo deformado. Já na versão em livro, com a exclusão da epígrafe de Shakespeare, temos o satirista pessimista na tradição, por exemplo, de Jonathan Swift.

SUPRESSÃO DE PARÁGRAFO NA PRIMEIRA EDIÇÃO EM LIVRO: SUPRESSÃO DO TOM DIDÁTICO E EXPLICATIVO REFERENTE A ASPECTO DE PARÓDIA LITERÁRIA

A edição em revista traz um parágrafo que é suprimido da primeira edição em livro. É o seguinte:

"Pobre destino! Vives ainda, meu velho? Que vontade tenho eu de ir puxar-te as barbas! Vi-te, pela última vez, não sei em que melodrama; vinhas sonoro, quase metrificado, caías da bôca do herói nas orelhas da heroína. Depois não me lembra se ainda cheguei a ver-te passar, de corrida, nos discursos comemorativos ou nos versos de missa fúnebre; mas serias outro, meu bom velho, devias estar trôpego, encarquilhado, escangalhado. Onde andarás agora grande procurador dos negócios humanos? Talvez estejas a criar pele nova, outra cara, outras maneiras, outro nome, e não é impossível que tornes ainda a cair da bôca do herói nas orelhas da heroína." (1960, p. 196)

Nesse parágrafo o tema do "destino", tal qual é explorado no melodrama, na missa e nos discursos comemorativos, é enfocado didaticamente e de maneira explicativa por uma visão depreciativa e é inserido na caracterização do episódio da revelação do amor recíproco entre Brás Cubas e Virgília. O tema do destino serve, portanto, para aumentar o aspecto contraditório e jocoso do destino do caso amoroso das duas personagens e assume aspectos explícitos de paródia literária. Esse aspecto paródico torna-se bastante oculto com a supressão do parágrafo na edição em livro. Pode-se notar que o autor é mais explicativo e didático na edição em revista do que na primeira edição em livro. É ainda interessante destacar que o parágrafo pertence ao capítulo LVII (1960-p. 195), que na edição em revista vem com o seguinte título: "De como o autor, não achando denominação para este capítulo, limitou-se a escrevê-lo." É evidente a recorrência à tradição dos inícios de capítulos dos romances de costumes ingleses. Aqui se lembre dos romances de Henry Fielding (Tom Jones) e de Charles Dickens (As aventuras do senhor Picwick).

Há, ainda, uma outra supressão de parágrafo da edição em revista para a primeira edição em livro que se situa no Capítulo XI – O menino é o pai do homem (1960, p.130). Na edição em revista nota-se um forte tom coloquial que é bastante atenuado na edição em livro, o assunto é referente à mãe de Brás Cubas.

SUPRESSÃO DE CAPÍTULO: SUPRESSÃO DE TOM COLOQUIAL E EXPRESSÃO DE PROVENIÊNCIA DO REGISTRO ORAL

A supressão localiza-se na edição em revista no capítulo XVI – Comoção (1960, p. 142) em que é realizada uma conversa com o leitor. O narrador dá a liberdade ao leitor de [...] fechar o livro, recapitular o que leu, ou simplesmente mandar ao diabo o autor e as suas Memórias [...].

A IRONIA E O HUMOR NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ROMANCE

A ironia alimenta o sistema de visões de mundo de Memórias de póstumas de Brás Cubas. Sendo um dos eixos do processo de criação do romance, o processo de dissociação irônica está presente na primeira edição em revista e em livro. Nota-se a presença de técnicas de composição que apóiam uma forte visão satírica, emitida intermitentemente pela escritura da obra. A função de tais estratégias narrativas é ressaltar aspectos jocosos que no conjunto configuram uma grande proximidade com a comicidade ligada ao humor negro.⁴ Nesta parte comentarei as técnicas de composição mais representativas do processo de criação ficcional do autor na sua ligação com a ironia.

VISÃO SARCÁSTICA

Há uma visão sarcástica que alicerça a visão satírica, ela traduz-se numa visão de crítica ácida ao mundo social exterior das personagens e as suas características psicológicas. A focalização satírica atinge as macroestruturas, as microestruturas do sistema social e dos sistemas bio-psíquicos do Brasil no século XIX. O material cultural e sócio-histórico, presente na obra, liga-se em linhas gerais à vida da burguesia comercial e agrária e com aos outros grupos do campo social.

Não há uma tendência moralizante no sentido de extrair uma lição de moral, mas um intento de mostrar as incongruências do comportamento humano. Nesse último aspecto, a temática do romance não se restringe aos aspectos humanos da cor local, mas toma uma dimensão universal no sentido de registrar aspectos próprios da condição humana num contexto cultural e histórico de competição e de luta pela sobrevivência.

O AUTOR IMAGINÁRIO DA OBRA

Outra estratégia é a técnica narrativa do suposto autor. É um recurso de plurilingüismo no sentido dado ao termo por Mikhail Bakhtin (1987, p. 183-185, p. 133). De acordo com o autor, uma forma de introdução do plurilingüismo no romance é definida pela inserção [...] de um autor imaginário da obra que é personificado e concretizado no texto”. Pondera que (p.133) [...] o jogo de colocar na narrativa um autor imaginário é um procedimento narrativo que fortalece a relativização e a objetivação gerais e a parodização das formas e dos gêneros literários [...], daí isto estabelecer um distanciamento entre o autor real do livro (o escritor) e o escritor fictício (autor suposto) que narra a história; manifestando-se, então, vários pontos de vista do [...] plano do autor real e do plano do narrador na história [...]. Mikhail Bakhtin (1987, p. 133-135) considera que o jogo do autor imaginário é característico da tradição

do romance humorístico (Sterne, Hippel, Jean-Paul Richter), o autor e o narrador imaginários assumem um sentido diferente quando são introduzidos como vetores de uma perspectiva lingüística, duma visão de mundo sobre os acontecimentos e as apreciações particulares, assim, o enredo é construído sobre o fundo da linguagem literária normal e da perspectiva literária habitual. Mikhail Bakhtin destaca que a técnica ficcional do suposto autor favorece um processo dialógico de texto no qual se confrontam várias visões.

No romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o autor fictício das memórias é o próprio personagem-narrador que submete todo o mundo ficcional à visão cética preponderante, que é analítica e crítica. É uma visão satírica de oposição ao meio, amortizando-se o tom moralista virtualmente existente nesse tipo de narrativa ficcional.

Num típico procedimento de composição de contraponto, a visão cética de Brás Cubas funciona na evolução da narrativa como uma fonte geradora de crítica às visões, estados e ações iniciais das personagens. Em decorrência desse processo, que é pleno de insinuações provenientes da focalização, são reveladas contradições, incongruências e defeitos das personagens. É um processo narrativo que corrói e torna visíveis as fissuras existentes na persona dos indivíduos, desnudando os aspectos ligados à sombra psíquica, bem caracterizada pela psicologia analítica de Carl G. Jung (1989, p. 121). Em decorrência desse processo há uma multiplicidade de inversões e transposições cômicas dos episódios, dos traços das personagens e das suas ações.

A FOCALIZAÇÃO IRÔNICA: CONTRASTES, CONTRADIÇÕES E INVERSÕES NOS CARACTERES, NAS CONDIÇÕES, NOS COMPORTAMENTOS DAS PERSONAGENS E NA EVOLUÇÃO DOS EPISÓDIOS.

Resultando do tipo de construção ficcional aqui indicada, a focalização configura as deformações próprias de uma das vertentes da sátira. Segundo Maria Helena de Novais Paiva (1960, p. 10) a ironia encarna o tipo humano para destruí-lo. Esse processo, que opera por meio de um movimento de desconstrução da aparência dos fenômenos observados, está presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Revela-se o avesso daquilo que é professado ou emitido pelas personagens e patenteia-se, assim, a presença da persona, da máscara. A persona é definida como um conjunto de funções psíquicas do indivíduo que operam para satisfazer o mundo social exterior à psique (o mundo do campo transpessoal).

Por meio do processo de inversões e contrastes são caracterizados Cotrim, Marcela, Virgínia, Eugênia, Eulália, Prudêncio, o próprio Brás Cubas e construídos vários episódios, dentre eles, *O Almocreve* (Capítulo XXI). O resultado obtido é um perfil psicológico denso e rico no qual é colocada em evidência a sombra psicológica, que proporciona o riso sarcástico. A seguir, comento os aspectos de contradições e de contrastes colocados em evidência em cada uma das personagens.

COTRIM

Cotrim cria e representa para o mundo exterior a figura de bom pai, bom marido, bom patrão, bom cunhado e do cidadão dedicado a ações filantrópicas que não bus-

cam a autopromoção pessoal. O narrador insere uma série de digressões, emitidas num tom indireto, que evidenciam procedimentos de Cotrim em contradição com tais características e que abalam a sua imagem exterior. Assim, em contraposição às aparências, percebe-se na articulação do enredo o Cotrim espancador de escravos, o Cotrim cunhado alcoviteiro que trama o casamento entre Eulália e Brás Cubas para conservar os bens pecuniários em família, o Cotrim cunhado interesseiro e traidor que se beneficia de fornecimentos para o exército, obtidos pela influência política de Brás Cubas, cunhado que não obstante o favor obtido rompe publicamente com o protetor por causa do rumo de sua carreira política. Nesse último ato, destaca-se a contradição de Cotrim em negar a importância que dá à opinião alheia, mas ao mesmo tempo publicar uma nota no jornal desvinculando-se da esfera política do cunhado.

MARCELA

Destaca-se o perfil de mulher bela e frívola do início do romance em contraposição com a mulher comerciante de jóias, avarenta e feia do capítulo XXXVIII e finalmente a mendiga que morre num hospital de caridade.

VIRGÍLIA

Coloca-se em evidência o seu perfil social de mulher desinteressada e afetuosa em contraste com a sua interioridade de mulher calculista. Aqui se lembre dos episódios da escolha do marido, Lobo Neves, da doença e do testamento do tio Viegas. São evidentes o comércio com o casamento e a afeição familiar.

LOBO NEVES

Contrapõe-se o seu perfil exterior de político satisfeito com a vida pública ao indivíduo que confessa não estar satisfeito com o papel que representa e a ausência da almejada glória pública. (Capítulo LVIII – Confidência).

PRUDÊNCIO

Destaca-se o seu papel de reprodutor das relações de dominação entre senhor e escravo. Da mesma maneira que era espancado por Brás Cubas na infância, ao tornar-se livre e dono de escravos reproduz o mesmo comportamento.

BRÁS CUBAS

Por meio de um processo de reiterações, tipicamente isotópico, que tem como centro a identificação entre a imagem da flor e Brás Cubas, cria-se um campo semântico no qual se sobressai o perfil negativo da personagem. Para assinalar o nascimento de Brás Cubas, inicialmente é dito que “Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor [...] (1960, p. 127). Se aqui se tem uma imagem positiva do personagem, ela vai ser desfeita no capítulo XI (O menino é o pai do homem) em que se relata a educação permissiva proporcionada pelos pais. A frase” Dessa terra e

desse estrume é que nasceu esta flor [...], que encerra o capítulo ironicamente, tem a função de assinalar que tal flor é malcheirosa e que o terreno, “o círculo familiar”, é impróprio.

Os capítulos LI – “É minha” (1960, p. 188-189) e LII – “O embrulho misterioso” (1960, p.189-191) opõem o perfil exterior de Brás Cubas, projetado publicamente pela personagem ao levar à delegacia de polícia uma moeda encontrada na rua, ao indivíduo sem escrúpulos que descobre uma vultosa quantia de dinheiro na praia e que a deposita na própria conta bancária.

SABINA

Contrapõe-se o seu perfil exterior de irmã guiada pelos valores de ideal fraterno de família com a irmã ciente dos direitos de herança que arquiteta a realização do casamento do irmão com uma parenta próxima, Eulália (Nhã Loló), procurando manter a fortuna do irmão próprio círculo familiar.

EPISÓDIO DO CAPÍTULO “O ALMOCREVE”

A função do capítulo (1960, p. 151-2) é a de caracterizar o perfil egocêntrico e egoísta de Brás Cubas. Ao ser salvo duma possível morte pelo almocreve, Brás recompensa-o após um monólogo interior que procura negar a recompensa relativa ao gesto de solidariedade do camponês. O resultado é o oferecimento de um cruzado de prata.

PARÓDIA DE SUBTEXTO LITERÁRIO

Por meio de um constante diálogo imaginário com o leitor, o narrador evidencia que está afastando-se do romance de ficção explicativa, seqüencial, de verossimilhança mimética. São várias alusões feitas em tom jocoso e às vezes de chacota. Dentre elas, destaco duas. No capítulo IX-Transição (1960, p. 126) o personagem-narrador evidencia que está dando um grande salto ao passar do relato da sua morte para o do nascimento. O argumento de que Virgília lembra a juventude e a criancice funciona como uma alusão irônica feita em tom ingênuo e jocoso que acentua ainda mais a transição abrupta entre os dois pólos. O trecho é o seguinte:

Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta atenção pausada do leitor: nada. De Modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método sem a rigidez do método (1960, p. 126).

Outra alusão irônica é relativa ao tipo de leitor que a ficção das memórias solicita. Não é aquele acostumado com a evolução seqüencial da intriga narrativa por meio de inúmeros núcleos de intriga em capítulos longos. Veja-se o trecho a seguir:

Mas não; não alonguemos este 4º capítulo [...]/Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-fólio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo.” (1960, p. 153)

2. CORREIO MERCANTIL: DOIS AMORES

Joaquim Manuel de Macedo publica em pedaços o romance *Dois Amores* no jornal *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro em 1848. O escritor explora as técnicas de composição do padrão narrativo do romance seriado, mantendo-os da edição em jornal para a primeira edição em livro. Outro eixo explorado para a criação do romance é a exploração de registros da cultura oral. Um terceiro eixo que pode ser identificado no processo de composição do romance é a exploração do retrato crítico de costumes, com a presença intermitente da paródia de tipos do campo social, com um destaque em relação aos seus modos de ver. As digressões críticas do narrador sobre os costumes sociais têm a função de inserir pontos energéticos no universo do romance. É uma técnica que é proveniente da longa tradição da crônica no Brasil. Essas digressões mantêm, também, o tom coloquial das crônicas jornalísticas.

Bastante exemplificativo da exploração da cultura oral, é o trecho em que aparece um “romance” composto por Cândido, que o canta numa festa para declarar, indiretamente, o seu amor por Celina. É um romance que fortalece certa visão melodramática na história e que se apóia, especialmente, na condição de enjeitado da primeira personagem. O costume do velho Rodrigues de cantar romances, velho que é o guarda-porão do Céu cor-de-rosa, é aproveitado para inserir as digressões do narrador, que critica [...] o gosto estragado da época [...] e que [...] lançou para fora de nossas salas todos os campos pátrios [...] (Macedo, s.d.p.191) e que [...] deu lugar ao canto italiano [...]. (Macedo, s.d., p.191)

No que se refere à crítica sobre os costumes, são detectáveis longas digressões do narrador sobre a falta de religiosidade (Macedo, s.d., p.43), sobre o amor paterno (Macedo, s.d. p.198-201), sobre o luxo dos cemitérios (Macedo, s.d., p.49-54), sobre a morte do amor quando há gozo (Macedo, s.d. p.5-9), sobre a consciência culpada dos criminosos, sobre (Macedo, s.d. p.216-219) o preconceito contra os pobres (Macedo, s.d. p.79-82). Vários desses temas aparecem também no jornalismo de agenda do período e nos retrospectos, aqui se podendo falar em contaminação temática de um campo no outro, explorada pelo autor. São temáticas que aparecem nas páginas do *Correio Mercantil* nas datas de finados e em outros dias. Essas digressões aparecem ligadas aos aspectos temáticos da vida quotidiana de cada uma das personagens. São digressões que revelam um didatismo moral que direciona o leitor para a extração de uma lição de moral, ligada ao desenlace do final feliz do amor entre Cândido e Celina.

A visão de mundo predominante no romance é a de promover reformas. A técnica de inserir trechos que abordem os problemas sociais não é nova na tradição do romance seriado. Edgar Allan Poe (1956, p.104,109) discute a presença dessa técnica de romance seriado na obra *Os mistérios de Paris* de Eugène Sue.

Em relação ao eixo do processo de composição ligado ao romance seriado, Joaquim Manuel de Macedo emprega um grande número de técnicas de construção ficcional ligadas ao padrão da narrativa seriada. Dentre essas técnicas, pode-se perceber a presença das seguintes: a priorização do relato das ações das personagens como unidade narrativa aglutinadora para o desenvolvimento da intriga, cortes sistemáticos no desenvolvimento da intriga do romance, cortes com ganchos nos

finais de segmentos, lances teatrais abundantes, didatismo narrativo, utilização do acaso como ponto de convergência entre os acontecimentos da narrativa, descrições sumárias, situações persecutórias, desenvolvimento da história com imperfeições, abundância de diálogos.

Os episódios trágicos do passado de Cândido, da família do pai de Celina e de Mariana são relatados por meio da técnica de voltar para trás, bastante explorada no desenvolvimento do relato. As personagens assumem tendencialmente os traços gerais do tipo literário. O romance *Dois amores* fez grande sucesso e teve ampla aceitação no período.

3. DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO: CINCO MINUTOS

A obra *Cinco minutos* foi publicada em meia dúzia de folhetins de 22 a 30 de dezembro de 1856, no *Diário do Rio de Janeiro*. É a experiência inaugural de José Alencar na criação ficcional para a imprensa. Trata-se de uma obra pequena que, logo após, sai em brochura editada pelo jornal e é oferecida como brinde para os leitores. Nas duas edições, são mantidas as técnicas de composição ligadas à narrativa seriada. É um eixo que estrutura o romance. Segundo o depoimento de José de Alencar (1958, p. 146. O romance é bem recebido, tendo em vista a [...] prontidão com que em geral antigos e novos assinantes reclamavam o seu exemplar.” e a insistência dos não assinantes em obter a brochura [...] somente destinada à distribuição gratuita entre os subscritores do jornal [...].

A temática explorada liga-se tendencialmente à vida urbana. Na obra de José de Alencar, o tempo ficcional é mais ou menos simultâneo ao da data de edição da história e o espaço simbólico liga-se a alta sociedade do Rio de Janeiro. O desejo amoroso é direcionado na história por uma fixação fetichista do protagonista-narrador em relação ao perfume de Carlota, o perfume é o único dado concreto que ele tem para adivinhar a identidade da moça. A intriga desenvolve-se em torno do conflito gerado pelo problema de saúde de Carlota, que reluta em deixar-se amar pelo protagonista.

José de Alencar emprega um grande número de técnicas de construção ficcional ligadas à convenção narrativa folhetinesca, utilizando-as para estruturar uma história melodramática, mas plena de suspense.

Cinco minutos é uma típica obra de narrativa seriada. O enredo é desenvolvido numa articulação dentro dos padrões do gênero. O episódio inicial revela a utilização da técnica de tirar partido do acaso como ponto de convergência entre alguns acontecimentos da narrativa. Assim, por exemplo, o atraso de cinco minutos do narrador-protagonista desencadeia o encontro com Carlota. O episódio inicial é pleno de um sensualismo que se insinua numa atmosfera de penumbra, com a aproximação dos corpos dos dois personagens no banco do bonde e o beijo do narrador-protagonista no ombro de Carlota. Tal episódio dá à história um início interessante e sensacionalista.

No desenvolvimento da intriga, é perceptível a aplicação das técnicas de dilatação dos elementos narrativos de tempo, lugar e ação das personagens, da exploração de uma multiplicidade de pontos de interesse na intriga e de um fluxo alternado de tensão e distensão. Da mesma maneira, pode-se notar a priorização da ação das personagens como unidade narrativa aglutinadora para o desenvolvimento da história.

Favorece a utilização dessas técnicas o conflito entre o narrador e Carlota, que gera uma trajetória persecutória até quase o final da história.

Os lances teatrais são intensos, destacando-se dentre eles a revelação da doença de Carlota ao narrador. Os cortes com gancho são feitos em partes que interrompem a intriga em pontos cruciais, provocando bastante suspense e curiosidade no tocante à continuação da história.

Na edição em folhetim, o escritor mantém a estratégia de cortes na página 1, indicada a seguir:

QUADRO DE CORTES COM GANCHO EM CINCO MINUTOS

Dia 22/12/1856: Capítulos I e 11 Corte no final do 11.

Dia 23/12/1856: Capítulos III e IV Corte no final do IV

Dia 24/12/1856: Capítulos V e VI Corte no final do VI.

Dia 25/12/1856: Capítulo VII Corte no final do VII.

Dia 28/12/1856: Capítulo VIII Corte no final do VIII.

Dia 29/12/1856: Capítulo IX Corte no final do IX.

Dia 30/12/1856: Capítulo X Final do romance.

A técnica de voltar para trás é bastante utilizada, principalmente nos capítulos VI e VII, neles Carlota relata, numa carta, os episódios relativos à enfermidade e à paixão secreta pelo protagonista-narrador. As descrições são bastante sumárias.

No final é identificável uma preocupação com a verossimilhança da história, que tende para a inconsistência. O narrador-protagonista conta que um médico tinha explicado que o [...] estado mortal [...]” de Carlota [...] não era senão a crise que se operava [...] que podia matá-la, mas que felizmente a salvou “(1958, p. 225).

Os elementos cronotópicos, representações simbólicas do tempo externo no espaço do romance, ligam-se às condensações simbólicas do tempo da vida quotidiana do Rio de Janeiro do período. Dentro dessa perspectiva há as referências ao ônibus de Andaraí, ao hotel da Tijuca, à cidade de Petrópolis, ao hábito de se passear pela Rua do Ouvidor. O relato das aventuras romanescas das aventuras das personagens tem predominância no desenvolvimento da diegese do romance. Dentro dessa tendência, distingue-se uma referência irônica, a única do romance, sobre o valor do dinheiro, que é inserida a propósito da necessidade do narrador-protagonista obter um cavalo. É o seguinte trecho: “Não tinha um trono, como Ricardo III, para oferecer em troca de um cavalo; mas tinha realeza do nosso século, tinha dinheiro” (1958, p.210).

É perceptível no relato certo didatismo típico de romance seriado. Outro aspecto típico do gênero, presente em Cinco minutos, é o de explorar efeitos já conhecidos pelo leitor. No trecho citado há pouco, a lembrança do conhecido episódio do Rei Ricardo III aproxima os dois personagens. Outras comparações no mesmo estilo podem ser encontradas em outras partes da obra.

4. DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO: O GUARANI

O romance foi publicado pelo Diário do Rio de Janeiro, de 1 de janeiro a 20 de abril de 1857. O depoimento do Visconde de Taunay é bastante elucidativo sobre o tipo de recepção que a obra teve por parte do público. Na época Taunay estava terminando o curso de humanidades no Colégio Pedro 11, no Rio de Janeiro. O escritor

comenta que o romance de José de Alencar provocou grande entusiasmo emocional nos grupos femininos da “sociedade fina” e no meio da mocidade, dos estudantes, no Rio de Janeiro e em São Paulo. O trecho que se segue oferece-nos um pequeno retrato sobre o grande sucesso que o romance alcançou:

Quando a S. Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por electrico frémido, a leitura feita em voz alta por algum d'elles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora - ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor. (1923, p. 86)

No processo de criação de *O Guarani*, destacam-se vários eixos de composição. Um deles liga-se ao padrão da narrativa do romance seriado. Outro eixo liga-se à exploração de registros da cultura oral.

Em relação ao eixo ligado ao padrão da narrativa seriada, José de Alencar emprega um grande número de técnicas de composição. Da edição em jornal para a primeira edição em livro as técnicas de composição desse eixo são mantidas. O título sugere uma exploração temática em torno da vida indígena, tema que deveria prometer o relato de aspectos exóticos e perigosos da vida selvagem, sendo, portanto, um título criado para atrair a atenção dos leitores. Na escolha dessa temática, é evidente aqui a contaminação do romance *O último dos moicanos* de Fenimore Cooper e de *Os moicanos de Paris* de Alexandre Dumas, este último romance publicado em 1855 na Seção Folhetim do *Correio Mercantil*, período em que José de Alencar escreve para a mesma seção os textos publicados sob o título de “Ao Correr da Pena”.

O autor inicia o relato da história com um tom impressionante e sensacionalista. Na edição em folhetim e na primeira edição em livro, destaca-se o emprego do artifício de atribuir a origem da história a um manuscrito encontrado num armário, relato melhorado pelo marido de Carlota. É a técnica do autor imaginário utilizada para reforçar a verossimilhança do perfil de romance histórico que o relato assume no seu início. Os episódios ficcionais são localizados no tempo passado que remonta ao século XVI e início do século XVII, período da dominação espanhola. Para dar um cunho sensacionalista e interessante ao início da história, outro recurso que o autor emprega é o de apresentar todos os conflitos que estruturam a intriga já na primeira parte. Outras técnicas de construção ficcional do romance seriado podem ser notadas: a técnica de explorar uma multiplicidade de pontos de interesse na intriga, a técnica de tirar partido da dilatação dos elementos narrativos de tempo, de lugar e de ação dos personagens e a técnica da inserção de seqüências alternadas de tensão e de distensão ao longo da diegese. Assim, na primeira parte intitulada “Os Aventureiros”, são relatados os episódios da origem do conflito entre a gente de D. Antônio Mariz e dos Aimorés, o plano de Loredano de apossar-se das riquezas das Minas de Prata de Robério Dias e de assassinar a família do fidalgo português, o triângulo amoroso em torno de Cecília (Peri, Álvaro, Loredano) e a paixão secreta de Isabel por Álvaro. Colaboram, também, para a formação do cunho sensacionalista inicial as cenas de vida selvagem, dentre elas a luta de Peri com uma onça, assim como as descrições da exuberante natureza brasileira.

Em *O Guarani*, outras técnicas do padrão da narrativa de romance seriado são

as seguintes: a priorização da ação dos personagens como unidade narrativa aglutinadora para o desenvolvimento da intriga, cortes sistemáticos no desenvolvimento da intriga do romance, cortes com ganchos nos finais de segmentos, lances teatrais abundantes, didatismo narrativo, utilização do acaso como ponto de convergência entre alguns acontecimentos da narrativa, descrições sumárias (com exclusão das localizadas nos capítulos I, p.11, p.111), situações persecutórias. Como exemplo de aspecto incongruente, destaque-se no final a inconsistência do ato de Peri arrancar a palmeira apoiado somente no cipó das árvores. A técnica de voltar para trás é bastante explorada por José de Alencar, dando base para a estruturação da segunda Parte (Peri).

No eixo ligado aos registros da cultura oral, destacam-se dois elementos centrais. Um deles localiza-se no final da segunda parte de O guarani. Uma antiga xácara portuguesa é cantada por uma voz anônima. O tema é o amor entre um rei mouro e uma castelã, ou seja, um tema amoroso com diferença racial.⁵ Na verdade, é o tema do amor entre Cecília e Peri. A canção cumpre a função de ser um elemento refletor, tipo espelho, que reflete e reforça a caracterização da situação dramática dos dois personagens na intriga. O outro elemento de oralidade é a lenda de Tamandaré, o Noé indígena.⁶ Tal qual Tamandaré e sua mulher, Peri e Cecília refugiam-se na cúpula de uma palmeira para escapar ao furor das águas. Aqui a lenda serve para elevar comparativamente o desenlace a um plano mítico, mas a diferença é que Cecília e Peri são levados pelas águas, num desenlace trágico. Os dois elementos de oralidade são explorados para reforçar o aspecto exótico e sentimental da aproximação entre as duas personagens.

Merece também atenção o tipo Aires Gomes que dá origem a algumas raras cenas hilariantes no romance. Nessas cenas, o humor provém de transposições originadas pela personagem ser colocada em situações não condizentes com o seu comportamento fleumático. É um humor cuja função é abrandar a visão melodramática do romance. Como exemplo, veja-se o episódio em que Aires Gomes sai com a missão de capturar Peri e acaba sendo amarrado com cipó pelo índio.

José de Alencar trabalha com duas temáticas gerais básicas em O Guarani, uma delas é a amorosa, a outra é a ligada ao nacionalismo.⁷ Do início ao final do romance, elas entrelaçam-se continuamente. A temática amorosa tem como centro duas personagens femininas que são Cecília e Isabel. Em torno de Cecília, gravitam três pretendentes: Peri, Álvaro (no início) e Loredano. Isabel tem por objetivo o amor de Álvaro, que se apaixonando por ela no final. A temática em conexão com o nacionalismo desdobra-se basicamente em três níveis. Um nível articula-se em torno de certo e suposto passado histórico brasileiro, havendo aqui a exploração de personagens, datas e acontecimentos históricos.⁸ Um segundo nível conecta-se com os tipos humanos que atuam no desenvolvimento da intriga: o europeu (o português e o italiano), o índio, o mestiço (mameluco). O terceiro nível liga-se à natureza, ou seja, à terra, à vegetação, à flora e à fauna.

José de Alencar mistura ao longo do romance a temática amorosa com a de cunho nacionalista. No tocante à temática nacionalista ligada à natureza, é importante notar que ela é explorada para inserir uma cor local nos ambientes e episódios do romance. É o que podemos notar nas descrições que se seguem:

DESCRIÇÃO DO PAQUEQUER

Aí o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as floresta como o tapir, espumando. Deixando o pêlo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido da carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa (1958, p.7)

Descrição da esplanada da Casa de D. Antônio Mariz: “Do lado direito estava a porta principal do edifício, que dava sobre um pátio cercado por uma estacada, coberta de melões agrestes” (1958, p. 8)

Descrição do Jardim da Casa de D. Antônio Mariz: “Flores agrestes das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e formando uma pequena cascata. (1958, p. 8)

Descrição do suicídio de Isabel: sufocação por resinas da flora brasileira: “Esta cesta continha todas as resinas aromáticas, todos os perfumes que dão as árvores de nossa terra; o anime da aroeira, as pérolas do benjoim, as lágrimas cristalizadas da embaíba, e gotas do bálsamo, êsse sândalo do Brasil.” (1958, p. 147-148)

O nível da temática nacionalista em conexão com o passado histórico é desenvolvido em torno de personagens, datas e acontecimentos, José de Alencar procura reforçar a veracidade das suas informações dispondo notas de rodapé onde podem ser encontradas referências a verbetes das obras de B. da Silva Lisboa, Gabriel Soares e outros. Apesar disso, não se deve ter muitas ilusões quanto à profundidade da documentação histórica apresentada no romance. Darcy Damasceno (1958, p.307) comenta que as notas de José de Alencar ao pé de página [...] nem sempre se isentam de enganos [...] por causa da [...] insuficiência de conhecimento [...] do escritor [...] de certos assuntos nelas tratados [...]. Confirma, sem dúvida, a ausência de pesquisa documental em *O Guarani*, a leitura do depoimento de José de Alencar em “Como e porque sou romancista”. O autor discorre sobre as suas atividades diárias na elaboração do romance e o que fica evidente é que, junto com as atividades de criação literária, José de Alencar acumulava os serviços administrativos e editoriais na chefia do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em 1857.

No nível da temática nacionalista vinculada aos tipos humanos, pode-se perceber um maniqueísmo típico do padrão da narrativa seriada. Dom Antônio Mariz, Álvaro, Peri, Diogo Mariz, Cecília e Isabel são heróis e heroínas que se movem orientados por ideais puros, honestos e desinteressados. Já Loredano, Bento Simões e Rui Soeiro são vilões que agem impulsionados por objetivos espúrios. A mesma oposição realiza-se entre a tribo dos Goitacás e a dos Aimorés. A polarização que se configura entre os dois grandes blocos de personagens alimenta o desenvolvimento da intriga.

Os personagens que apresentam transformações maiores são Isabel e Álvaro, causadas pelo amor recíproco. As demais personagens revelam uma fisionomia interior delineada com traços fixos, que se aproximam, portanto, das características gerais do tipo literário. Dom Antônio Mariz é o próprio senhor feudal, em pleno novo mundo, atendido em tudo pelos seus servidores. Peri revela o ideal do amor cortês: serve à Cecília, sua “dama”, como um vassalo, sendo ela um objeto inatingível e de adoração.⁹ Cecília, por sua vez, é criada com base no modelo de mulher, a Virgem

Maria. À característica espiritualizada de Cecília contrapõe-se o sensualismo de Isabel, que é mestiça e filha enjeitada de D. Antônio Mariz com uma índia.

Apesar da temática nacionalista, prepondera o tempo abstrato das aventuras das personagens.

Referências Bibliográficas:

- ALENCAR, J. de. Cinco Minutos. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- _____. Como e porque sou romancista. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- _____. O guarany. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.
- _____. O guarani. Rio de Janeiro, INL, 1958.
- _____. Cinco Minutos. *Diário do Rio de Janeiro*, dez, 1856.
- _____. O Guarani. In: *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1857.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, INL, 1960.
- AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa* Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Delta, 1970.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec: UNESP, 1993.
- BAKHTIN, M. M., Medvedev, P N. *The formal method in literary scholarship*. Wehrle Baltimore: London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1987.
- Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- BENJAMIN, W In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Histoire littéraire et science de la littérature. Poésie et Revolution*. Paris: Denoël, 1971.
- CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1988.
- _____. *Locuções tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC-Funarte, 1977.
- _____. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Martins, [19--].
- CALMON, P *História social do Brasil espírito da sociedade imperial*. São Paulo: Nacional, S.D.
- CITELLI, A. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 1986.
- CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio Mercantil, 1848-1867.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1821-1878.
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1994.
- JUNG, C. *Psicologia e religião oriental*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- KINIBIEHLER, I., RIPPOL, R. *Les premiers pas du feuilleton: chronique historique: nouvelle roman*. *Revue Europe*. Paris, n. 542, 1974.
- LOTMAN, I.M. *Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto*. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- _____. *Universe of the Mind.- a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indianapolis, 1990.
- LUCOCK, J. *Notas sobre o Rio de Janeiro*. São Paulo: Edusp: Itatiaia, 1975.
- MACEDO, J. M. de. *Os dois amores: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, S. D.
- _____. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1991.
- MACEDO, S. *Considerações sobre a atualidade de nossa literatura*. In: *E A P III*, n.3-4, 1857.
- MORIN, E. *L'esprit du temps*. Paris: Grasset Frasnuelle, 1976.
- _____. *La méthode I.- la nature de la nature*. Paris: Seuil, 1978
- _____. *La méthode II: la vie de la vie*. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *O Método III/I*. Lisboa: Europa-Améria, 1986.
- _____. *La Méthode: les idées*. Paris: Seuil, 1991.
- PAIVA, M. H. de N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

- POE, E. A. The complete works of Edgar Allan Poe-Marginalia, New York: ÁMS Press, 1956.
- PARANHOS, H. História do romantismo no Brasil,VI. São Paulo: Cultura Brasileira, 1937^a.
- _____. História do romantismo no Brasil,VII. São Paulo: Cultura Brasileira, 1937b.
- PRATT, Alan. R. Black Humor : Critica Essays. New York &London :Garland Publishing, 1993.
- STAROBINSKI, J. Pour une esthétique de la réceprion. Paris: [S. I.], 1994.
- SUE, E. Les mystères de Paris. Paris: Hallier, 1977.
- _____. Os mistérios de Paris. Folhetim de A Tribuna, 1948.
- REVISTA BRAZILEIRA. Rio de Janeiro:Tipografia da Revista Brasileira, 1879-1898.
- RIBEIRO, J. Frases feitas. Rio de janeiro: Livraria E Alves, 1960.
- RIBEIRO, J. A. Imprensa e ficção no século XIX. Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym. São Paulo: Edunesp, 1996.
- SILVA, M. B. N. da. Vida privada e quotidiano no Brasil- na época de D.. Maria 1 e de D. João VI. Lisboa:Estampa, 1990.
- Taunay, Visconde de. Reminiscências. Rio de Janeiro, 1923, p. 86.
- ZUMTHOR, P La lettre et la voix. Paris: Seuil, 1987.

Notas:

- 1) Aqui se lembre, também, do conceito de leitor implícito de Wolfgang Iser (1996, p. 73) para o qual a noção de leitor implícito designa [...] uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor [...]
- 2) Neste artigo, todos os trechos citados podem ser lidos na edição em revista e na primeira edição em livro. Os trechos das citações são da edição crítica do INL.
- 3)A tradução é de Machado de Assis. Todas as traduções dos trechos citados de obras em francês e em inglês são minhas.
- 4) Cf. sobre o humor negro em Alan R. Pratt p.155. O autor identifica em Shakespeare várias comédias de humor negro em que [...] o humor negro condena o homem a um mundo agonizante [...] não imaginando o homem capaz de escapar do ambiente monstruoso no interior do meio selvagem.
- 5)De acordo com Luís da Câmara Cascudo, 1988, p. 801, a xácara é uma canção narrativa dramática que se canta acompanhada com uma viola.
- 6)Segundo Luís da Câmara Cascudo, 1988, p. 737, Tamandaré é Noé dos Tupinambás. Após uma briga com o irmão Aricute, Tamandaré faz surgir uma fonte que inunda a terra. Este último se salva subindo subindo numa palmeira com a sua mulher e Aricute o imita subindo num jenipapeiro.Depois das águas baixarem, os dois irmãos separam-se e povoam o mundo.
- 7)Tenho em vista a preocupação dos autores românticos de apresentar o nacional na literatura. Macedo Soares, 1857, p. 396-397, enumera os elementos que poderiam contribuir para os requisitos de nacionalidade em literatura: a) imaginação viva e linguagem expressiva por parte do escritor, b) no que se refere aos materiais nacionais elenca as tradições, costumes, instituições, crenças, religião, história, natureza.
- 8) Aqui tenho em vista a definição de J.A. Cuddon, 1977, sobre o romance histórico. O autor, 1977, p. 308, indica que é um gênero que recria a história imaginativamente, sendo que “podem aparecer personagens históricos e ficcionais”; comenta também que “embora escrevendo ficção”, o escritor de romance histórico pesquisa o período enfocado e tem a preocupação com a veracidade. (A tradução dos trechos com aspas é nossa).
- 9)Antônio José Saraiva, 1989, p. 59, indica que no ideal do amor cortês a mulher torna-se um objeto inatingível e o amador tem uma aspiração pelo objeto amado sem correspondência.