

Um ensaio ao projeto romanesco de Machado nos intertextos de *Ressurreição*

André Luis Mitidieri*

Resumo: Na presente abordagem à obra literária *Ressurreição*, localizamos três processos que demarcam a intertextualidade nela firmada: alusão; citação; estilização. Ao estudarmos as incidências desses recursos na ficção narrativa editada por Machado de Assis em 1872, buscaremos identificá-las como uma fração do seu projeto de escrita romanesca. A resistência do escritor às configurações brasileiras do gênero nesse período levou sua proposta a um constante diálogo com o próprio discurso literário e o “espaço biográfico”. A provável inclinação do ficcionista ao “romance popular europeu” não impediu que recorresse, na ficção narrativa sob análise, a linguagens e a um tema do romance romântico. Em sua tessitura, entretanto, as alusões e citações à “tragédia biográfica”, à “literatura de viagens” e à “epistolografia” permitem entrever, de certa forma, um ensaio à estilização desses subgênero e gêneros (auto)biográficos, incidência que contribui para associar o romance machadiano de estréia aos textos que o consagrariam, publicados a partir de 1880.

Palavras-chave: Ficção Brasileira. Intertextualidade. Machado de Assis. *Ressurreição*.

* Doutor em Letras (Teoria Literária). Professor Adjunto no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Email: mitidierister@gmail.com

Os processos que demarcam a intertextualidade na obra literária *Ressurreição*¹ – alusão, citação, estilização (Cf. BAKHTIN, 2002; KRISTEVA, 1977) – indicam sua intercomunicabilidade com a própria literatura e o espaço biográfico.² A incidência de tais recursos faz-nos ver que a ficção narrativa editada por Machado de Assis em 1872 se utiliza de uma das formas de linguagem ficcional que circulavam no oitocentos brasileiro: a do romance popular europeu. Além disso, contempla referências a espécies e gêneros (auto)biográficos ou literários de variadas temporalidades, bem como alguns temas que se notabilizariam no século XX, a exemplo do autoengano e da dissimulação do eu. Machado assim faz jus aos qualificativos de “enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias ‘que todos podiam ler’” (CANDIDO, 1970, p. 17).

O ficcionista delineava um projeto de escrita em sua narrativa romanesca de estreia, a qual motivou felicitações expressas na carta a ele remetida desde Nova York por José Carlos Rodrigues (2009, p. 78) em 22 de setembro de 1872. O missivista solicitava “um estudo sobre o caráter geral da literatura brasileira contemporânea, criticando suas boas ou más tendências, no aspecto literário e moral” (Id. Ibid. p. 78-79). Datada de 25 de janeiro de 1873, a resposta informava que o artigo solicitado estava pronto há mais de um mês (ASSIS, 2009, p. 82). Trata-se do ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, publicado ineditamente em *O Novo Mundo: Periódico Ilustrado do Progresso da Idade*.

Nesse jornal nova-iorquino, Rodrigues publicou artigo em que censurava passagens do romance inaugural machadiano. Importa ressaltar a ponderação do intelectual brasileiro diante da crítica sofrida: “não deixarei de lhe dizer desde já que as censuras relativas a algumas passagens menos recatadas são para mim sobremodo

¹ Todas as citações do romance, aqui utilizadas, são extraídas desta edição: MACHADO DE ASSIS, 1993.

² Espaço biográfico, entendido como lócus nem tão somente dos gêneros (auto)biográficos - autobiografia, biografia, diário íntimo, memórias etc. - mas também das formas (auto)biográficas a eles precedentes, das noções culturais que, a exemplo de romances biográficos e docudramas, se valem do diálogo com ou da estilização de espécies ou gêneros (auto)biográficos. Para melhor esclarecimento, vide: MITIDIERI, 2010.

salutares. Aborreço a literatura de escândalo, e busquei evitar esse escolho no meu livro. Se alguma coisa me escapou, espero emendar-me na próxima composição” (ASSIS, 2009, p. 82). A julgar pela “Advertência da nova edição”, publicada em 1905, nenhuma emenda seria realizada além da troca de dois ou três vocábulos e algumas correções de ortografia (p. 54).

Por sua vez, a “Advertência da primeira edição” explicita: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (p. 56). É com tal objetivo que o autor enfoca, em *Ressurreição*,

o conflito íntimo entre dois protagonistas ameaçados pela sombra infensa de experiências românticas passadas. Mais que romance rosa e menos que narrativa filosófica, sua primeira tentativa no romance propõe um tema novo para o conjunto da literatura brasileira: a justa visão do outro desmantelada pelo império do auto-engano; um tema ousado para a pena de um estreante no gênero. Mas no caso de Machado a ousadia foi quase sempre paga com a moeda da estima, e creio que isso em parte se deve ao modo como suas inovações estiveram ancoradas na plena confiança que o autor depositara na tradição literária que o antecederia (PASSOS, 2007, p. 25-26).

A recusa à constituição de um romance brasileiro extensivo – ideia que se firmou, em especial, graças a José de Alencar – levou o romancista carioca a investir primeiramente na forma do “romance popular, no molde europeu, modelo perseguido pelo escritor nos seus primeiros livros” (GUIMARÃES, 2004, p. 38). Era a espécie produzida por autores bem recebidos no Brasil da época, como Enrique Pérez Escrich (1828-1897), Henri Murger (1822-1861), Paul de Koch (1893-1871), Ponson du Terrail (1829-1871), dentre outros. A relação com esse tipo romanesco figura explicitamente no texto em consideração, a partir do momento em que seu protagonista, o médico de nome Félix, se reconhece numa personagem de Murger devido a “catástrofes prematuras”, relacionadas ao “ocaso de seus velhos amores. Não eram velhos; tinham apenas seis meses de idade. E contudo iam acabar sem saudade nem pena” (p. 60).

O autor citado realiza, em *Cenas da vida boêmia*, um balanceamento entre as estéticas romântica e realista. O texto em grifo se encerra com a morte da prostituta que se apaixonou pelo herói da narrativa, um poeta identificado como alter-ego do escritor francês. Nem Félix é poeta, nem estamos diante de um romance popular em sentido estrito. A referência irônica pontua a leitura pela via negativa, consistindo praticamente em declaração do tipo de escrita que Machado não desejava produzir: a do romantismo oitocentista.

O processo intertextual da citação volta a ocorrer quando, após definir Viana – “Nasceu parasita como outros nascem anões. Era parasita por direito divino” (p. 61) – o narrador diz não lhe ser “provável que houvesse lido Sá de Miranda; todavia, punha em prática aquela máxima de uma personagem do poeta: ‘boa cara, bom barrete e boas palavras, custam pouco e valem muito’” (p. 62). A referência ao escritor lusitano possibilita decifrar uma alusão velada à tragédia *Cleópatra*, de sua autoria. Também a uma viagem por ele empreendida à Itália e à Espanha, resultante em missiva que, após envio para Dom Fernando Menezes, mais tarde receberia publicação. Sendo esses textos conhecidos do público-leitor oitocentista, e uma vez que o jogo alusivo se caracteriza por ocorrência implícita, o sistema referencial utilizado na obra literária em análise faz-nos observar sua inclinação à “tragédia biográfica”, subgênero fronteiro entre o gênero literário trágico e o gênero da biografia. De igual modo, às configurações do espaço biográfico denominadas por “literatura de viagens” e “epistolografia”.

Quanto ao subgênero trágico-biográfico, encontramos um vínculo extratextual capaz de levantar suspeitas em relação a um dos motivos que poderia ter levado o romancista carioca à opção pelo título do romance em análise. Cerca de oito meses antes de seu lançamento, em 20 de julho de 1871, a carta³ que enviou a Salvador

³ O sucesso angariado no Rio de Janeiro a princípios da década de 1870 por dramas biográficos, ou seja, calcados em personalidades históricas, tais como *Coriolano* e *Ricardo III*, de Shakespeare, *Luís XI*, de Casimir Delavigne, *Rui Blas*, de Victor Hugo, e *Le Cid*, de Corneille, é testemunhado na referida carta. Durante o mesmo ano em que foi escrita (1871), levou-se pela primeira vez a cenário fluminense uma peça de Shakespeare que não resultava das adaptações realizadas por Jean-François Ducis (1733-1816). Vide: ROUANET, 2009, p. 25-34.

de Mendonça comentava uma apreciação crítica feita pelo destinatário à peça teatral *Louis XI*: “viste bem o que vale essa reprodução do herói de Casimir Delavigne (1793-1843). *Ressurreição* [grifo nosso] lhe chamaste e chamaste bem. Aprenderia ele com o seu imortal patrício o caminho daquela ‘selva escura’ que leva à eternidade? Esse Luís XI não é um sujeito parecido com o velho rei; é a pessoa mesma do rei, tal como a história no-la transmitiu.” (ASSIS, 2009, p. 27).⁴ Na representação dramática, assim como ocorrera na história francesa, o rei se mantém no poder até o último de seus dias. Do mesmo modo, e ainda que ameaçado de morte, o protagonista machadiano sustentará o auto-engano amoroso até o final da história romanesca.

A narrativa é antecedida por uma epígrafe que consiste em verso citado da comédia shakespeariana *Medida por medida*: “*Our doubts are traitors/And make us lose the good we oft might win/By fearing to attempt*” (p. 56). Por seu turno, a desconfiança semeada por Luís Batista acerca do relacionamento entre Félix e a jovem viúva Lívia alude à peça trágica *Otelo*: “era mister multiplicar as suspeitas do médico, cavar-lhe fundamente no coração a ferida do ciúme, torná-lo em suma instrumento de sua própria ruína. Não adotou o método de Iago, que lhe parecia arriscado e pueril; em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lha pelos olhos.” (p. 105).

A simpatia de Machado pela tragédia biográfica não figura explicitamente em seu romance inicial; deixa-se identificar a partir do recurso alusivo, cabe lembrar, um dos procedimentos denotativos da intertextualidade nele firmada. William Shakespeare havia inspirado a última das peças anteriormente referidas no conto “Il capitano moro” ou “Il moro de Venecia”, do escritor quinhentista Giraldo Cinthio. Tanto na versão desse contista italiano quanto na do bardo inglês, apontam-se notórias semelhanças com a história da vida do geógrafo e viajante magrebino Hassan as-Wazzan, mais

⁴ Philippe de Commines (1447-1511) dedicou a primeira parte de seu livro *Memórias* ao reino de “Luís XI, o Prudente (1423-1483), rei da França (1451-1483), da dinastia dos Valois, que era filho do rei Carlos VII e de Maria de Anjou. Na sua história pessoal, o conflito sem tréguas com o pai marcou a sua personalidade e, certamente, forjou os traços posteriormente explorados pela dramaturgia.” (ROUANET, 2009, p. 30).

conhecido como Jean-León de Médicis, ou Leão, o Africano.⁵

As releituras definem-se como intertexto e operação tradutória. Da mesma forma que o ato de traduzir, no qual Machado igualmente se desempenhou, a figura retórica da metáfora perfaz uma trajetória, consiste em percurso, transposição de sentido próprio a figurado. É de tal maneira que a onomástica da viagem aparece no relato da viúva de *Ressurreição* sobre o ex-marido: “Tinha feito da nossa vida conjugal um deserto.” (p. 117). Assim também, na ponderação de Félix: “Naufragaste à vista de terra, disse ele, e do naufrágio trouxeste apenas úmidos os vestidos. Sabes o que é naufragar em mar alto e solitário, e perder tudo, até a vida? Foi assim comigo.” (p. 118).

Tais metáforas juntam-se com a menção alusiva à viagem realizada por Sá de Miranda, fazendo com que, além de promover um jogo intertextual entre *Ressurreição* e o subgênero da tragédia biográfica, o poeta e dramaturgo quinhentista se responsabilize por intercomunicar o romance em grifo com a “literatura de viagens”. Esse amplo discurso tem como ponto fundamental a expansão ultramarina, tornando-se marcante a partir do século XV, embora possa não caber

nos limites, embora vastos, da descoberta e da expansão (uma espécie apenas, dentro do gênero ou subgênero) e exige um quadro conceptual mais abrangente. Além de que, o conceito de viagem é tão essencial que, mesmo quando alguns textos o não explicitam, ele não deixa de estar subentendido. Por essa razão também, a viagem não pode nem ser relativizada nem omitida em qualquer rotulagem textual. Maximamente nos textos que se referem à descoberta e expansão, pois elas só foram historicamente realizadas através das grandes navegações oceânicas e extensas deslocamentos terrestres. (CRISTÓVÃO, 2002, p. 17).

Não era, contudo, a tal percurso que Machado visava em *Ressurreição*, tampouco às narrativas para evasão e conhecimento

⁵ A narrativa de Leão, o Africano, *Cosmographia dell Africa*, datada de 1550, teria sido conhecida na Inglaterra por meio da tradução de John Pory, *Description of Africa*, ou *A Geographical Historie of Africa*. Cf. CASELLAS, 2009.

que, publicadas até o século XIX, consistiam em grande sucesso editorial. No entanto, o gosto do público leitor seria

substancialmente alterado, com o conseqüente colapso editorial, quando o turismo passou a ser de massas, e os hábitos da leitura foram alterados. Quando o barco foi substituído pelo comboio, e os critérios e práticas gregárias preferiram os jornais e os telegramas das agências noticiosas às narrativas longas. O turismo alterou completamente os hábitos ancestrais da viagem, da leitura e da narração, fechando o ciclo da Literatura de Viagens e iniciando uma realidade diferente. Foi pelo termalismo inglês, francês e alemão do século passado e já deste século que ele começou, primeiro com elites econômicas, mas depois rapidamente generalizado e democratizado. A sua componente erudita de visita a lugares e monumentos históricos, que já vinha da Antiguidade, como o atestam os dez livros da *Descrição da Grécia* de Pausânias (160-190), alargou-se a um maior contato com a natureza. Vieram então as viagens à montanha [...] desenvolveram-se as ofertas culturais e de divertimentos a completarem as motivações de viagens das classes abastadas. (Id. *Ibid.* p. 28).

O hábito de viajar com fins de diversão ou descanso atingiria outras classes sociais, conforme depoimentos de narrativas históricas e representações ficcionais do século em vista. É assim que, no universo textual sob estudo, após ter vindo de Minas Gerais, a burguesa Lívia tinha proposto ao irmão, Viana, um passeio à Europa. “– É então uma viagem de recreio? perguntou Félix. – Ou de romance; Lívia tem esse defeito capital: é romanesca. Traz a cabeça cheia de caraminholas, fruto naturalmente da solidão em que viveu nestes dois anos e dos livros que há de ter lido. Faz pena porque é boa alma” (p. 64).

Ao falar de seus relacionamentos cujas durações não ultrapassam um semestre, o protagonista recorre a metáforas que transitam pelo campo semântico do turismo: “Não há ternura que vá além de seis meses; ao cabo desse tempo, o amor prepara as malas e deixa o coração como um viajante deixa o hotel; entra depois o aborrecimento – mau hóspede” (p. 69). A citação do romance fortalece o pensamento de que, no mundo representado, a mudança

do urbanismo moderno “obrigou o homem comum a evadir-se, saindo de sua casa nos fins de semana, ou da sua terra e país nas férias, e, sobretudo, positivamente, quando as facilidades sociais e de transporte se multiplicaram: horários de trabalho flexíveis ou reduzidos, férias pagas, descontos e subsídios.” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 28-29).

A viúva tem condições de planejar, com possibilidades de realização, uma viagem longa. Não lhe seduzem “unicamente os esplendores de Paris, ou a elegância da vida europeia. Eu tenho outros desejos e ambições. Quero conhecer a Itália e a Alemanha, lembrar-me da nossa Guanabara junto às ribas do Arno ou do Reno.” (p. 77). Apesar do “melancólico ceticismo” (p. 78) transferido a seu protagonista, dono de “uma casa de recreio e refúgio” (p. 80) no bairro da Tijuca, o escritor fluminense contempla as transformações observadas em sua época: “meteu-se no carro e foi para as Laranjeiras. Uma hora depois o baile, a viúva, a dança, tudo se lhe desvaneceu do espírito, graças a um sono tranquilo e profundo, como essas nuvens douradas do ocaso que a noite absorve ou dissipa.” (p. 80).

A seguinte metáfora – “não é em terra que se fazem os marinheiros, mas no oceano, encarando a tempestade” (p. 81) – é utilizada pelo médico para replicar comentário de Meneses acerca do novo amor vivido por uma ex-namorada sua. Trata-se de Cecília:

a moreninha que passeava todas as tardes em carro descoberto pela praia de Botafogo era o altar em que o Moreirinha fazia os seus sacrifícios diários e pecuniários. Félix admirou-se ao princípio desta mania de passear tão contrária aos hábitos preguiçosos de Cecília; mas atinou logo com a chave do enigma. Moreirinha não compreendia o que era ser feliz sem publicidade. Para ele, a ilha de Citera não podia ser jamais a ilha de Robinson. (p. 81-82).

A alusão ao romance de Daniel Defoe soma-se ao seguinte recurso metafórico, veiculado em outra resposta a Meneses: “estou a ler no teu rosto que a única maneira de te consolar deste naufrágio é dar-te outro navio” (p. 87). Ao se desviarem da matéria local e da produção romanesca empreendida no final do século XIX, ambos

expedientes referendam o projeto romanesco de Machado “num momento em que o gosto pela literatura sentimental e imaginosa domina o ambiente literário brasileiro. Sua tarefa consiste, portanto não só em apontar e demolir os anacronismos, mas também atrair um público capaz de compreender e fruir a ‘literatura moderna’ que pretende constituir (GUIMARÃES, 2004, p. 125).

O texto machadiano e a sociedade carioca que lhe serve de moldura já indicavam o ritmo da mudança que se tornaria mais veloz na centúria posterior: “os transportes mais rápidos e acessíveis (comboio, veículos motorizados, navio, avião), um novo imaginário passou a estar ao alcance de quase todos.” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 29). Não admira que o significativo encontro do casal de heróis ocorra num veículo: “Seria acaso ou ilusão? Félix sentiu uma forte pressão dos dedos da moça, enquanto esta subia rapidamente para o carro, e ia responder com um aperto ainda mais forte; mas era tarde, a moça já estava sentada, e Viana punha o pé no estribo para subir.” (p. 84).

Passados alguns dias, e após ter buscado Livia em sua residência no Catumbi, o médico depara-se com ela “na rua do Ouvidor, fazendo compras para a viagem” (p. 84). Quando a viúva comunica que, devido ao fato de morar tão longe, temia não contar com uma segunda visita do pretendente, ouve como resposta: “O títburi encurta as distâncias [...] procurei desempenhar-me da obrigação em que estou.” (p. 84). Numa das diversas vezes em que passa a freqüentá-la, o protagonista leva consigo “Meneses no carro até à rua do Lavradio, onde ele morava” (p. 87). A importância concedida ao meio de transporte é ressaltada mais adiante:

A cena da portinhola do carro não havia saído do espírito de Félix, que se convencera de duas coisas: primeiro, que a viúva gostava dele; depois, que era fácil triunfar da viúva. As aparências davam fundamento à opinião de que a moça o amava. Félix aproveitou a situação e dispôs-se a tirar dela todo o proveito possível. Pouco se demorou, entretanto, naquele dia. Quando anunciou que se ia embora, pediu-lha a viúva que não esquecesse a casa. (p. 88).

A seguir, reaparece o planejado deslocamento ao Velho Mundo: “Aproveitarei o tempo, observou Félix, enquanto não

embarcam para a Europa. Seu irmão diz-me que a viagem é breve” (p. 88). Pouco tempo depois, o mesmo Viana comunica “que a irmã já não ia para a Europa” (p. 90). Ao perguntar a ela o motivo da desistência e, em seguida, confessar-lhe seu amor, o protagonista então se vê correspondido. “E ambos ali ficaram silenciosos, ofegantes e namorados, nesse êxtase dulcíssimo que é porventura o melhor estado da alma humana.” (p. 93). Mais tarde, seu autoquestionamento sobre a possibilidade de amar a viúva faz-se acompanhar “por uma longa excursão no campo da memória. Quando voltou à realidade presente, tinha o carro entrado no Largo do Machado. Apeou-se e seguiu a pé para casa.” (p. 96).

O narrador logo deixa vislumbrar, em *Ressurreição*, o delineamento de certo programa de escrita cujos traços viriam a se confirmar com maior propriedade no conjunto romanesco do autor:

A viúva tornou a ocupar-lhe o espírito. Recapitulou então tudo o que se passara em Catumbi, as palavras trocadas, os olhares ternos, a confissão mútua; evocou a imagem da moça e viu-a junto dele, pendente de seus lábios, palpitante de sentimento e temura. Então a fantasia começou a debuxar-lhe uma existência futura, não romanesca nem legal, mas real e prosaica, como ele supunha que não podia deixar de ser com um homem inábil para as afeições do céu.

- E que outra coisa quer ela? dizia o médico a si mesmo. Era, sem dúvida, melhor que houvesse menos sentimento naquela declaração, que tivéssemos navegado mais junto à terra, em vez de nos lançarmos ao mar largo da imaginação. Mas, enfim, é uma questão de forma; creio que ela sente da mesma maneira que eu. Devia tê-lo percebido. Fala com muita paixão, é verdade; mas naturalmente sabe a sua arte; é colorista. De outro modo pareceria que se entregava por curiosidade, talvez por costume. Uma paixão louca pode justificar o erro; prepara-se para errar. Não me anda ela a seduzir há tanto tempo? É positivo; mete-se-me pelos olhos. E eu a imaginar que... (p. 96-97).

Nesse trecho, e por meio de alusões, já se fazem presentes: o moralismo voltairiano; a instauração da dúvida (tributária de Shakespeare); a “conexão entre os temas do falseamento do eu e da consciência maliciosa através de metáforas marinhas e oculares” (PASSOS, 2007, p. 18) que Machado deve à própria tradução d’*Os*

trabalhadores do mar, de Victor Hugo. Embora admirador da obra voltairiana, o escritor brasileiro não optou pela estilização do gênero biográfico, típica do confrade francês, mas ia tentando construir personagens cujas hesitações e contrariedades afigurassem pessoas morais. Em casos parecidos ao do parasita Viana de *Ressurreição*, entretanto, “nem todo o engenho de Voltaire pode fazer um homem interessante” (p. 97).

O processo alusivo também se configura por intermédio das freqüentes cartas, enviadas e recebidas na obra literária em relevo que, assim, mostra uma constante intercomunicação com a “epistolografia”,⁶ vista desde suas páginas iniciais:

Mas o nosso Meneses era ingênuo em cousas tais. Saiu de lá cheio de piedade. Nessa mesma tarde mandou uma carta às Laranjeiras, justamente na ocasião em que Félix acabava de ler outra carta de Cecília. A carta da moça era tranqüila e até certo ponto nobre. Não lhe fazia nenhuma recriminação, nem implorava nenhum favor. Defendia-se apenas, retirando de si a possibilidade da separação.

A carta de Meneses era cavalheiresca: descobria o estado da alma de Cecília e não hesitava em chamar ingrato ao prófugo dardânio. Félix sorriu lendo ambas as missivas; depois atirou-as a uma cesta e nunca mais as viu. (p. 70).

O futuro desenlace entre o envolvimento de “um homem frio e uma mulher apaixonada” (p. 100) parece ter seus rudimentos situados na hora em que, embora tivesse jurado não abrir as cartas remetidas por ela, o protagonista correu “para receber a primeira. Não era carta de recriminações, mas de surpresa e de lágrimas. Quando veio a segunda carta, já o médico sabia a outra de cor. A segunda era a última, dizia Lívia; eram já recriminações, mas não contra ele, nem contra o destino; eram recriminações contra si mesma.” (p. 102-103).

⁶ A epistolografia é o gênero do espaço biográfico que, como o nome diz, abriga a epístola, ou seja, consistindo em “discurso eminentemente pessoal em que um locutor se dirige por escrito a um alocutário ausente, a carta estabelece uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço. Daí as marcas contratuais que a carta normalmente patenteia (data, lugar de escrita, formas de tratamento, vocativos, saudações de despedida etc.), eventualmente conexas com as circunstâncias históricas, culturais e ideológicas que nela podem encontrar-se projetadas” (REIS; LOPES, 2002, p. 366).

Envenenado pelas suspeitas que Luís Batista plantara, o herói “escreveu uma carta longa e violenta, em que acusava a moça de perfídia e dissimulação. Havia amargura na carta, mas havia também ódio e desprezo, tudo quanto podia ferir para sempre um coração que até ali soubera amar e sofrer, mas que enfim podia cansar e desprezar.” (p. 106). “Nada esclareceu a resposta da moça, porque o portador da carta voltou sem ela. Ao ciúme que o devorava, veio misturar-se o despeito; complicou-se a dor com o orgulho ofendido.” (p. 107).

As alusões a veículos, viagens e a viajantes ganham continuidade, assim como a desconfiança do herói que, a fim de resistir à difícil separação da viúva, ato sobre o qual vem meditando, “pensou numa viagem, como o meio mais fácil e pronto. Dispunha materialmente as coisas para esse fim, quando ouviu parar um carro.” (p. 107). Ela vem falar sobre as dúvidas que os afligiam. Perdoado, “Félix viu-a entrar no carro que partiu imediatamente. Voltou para a sala. Estava irritado contra si mesmo. Reconhecia a sua precipitação; achava-se grosseiramente injusto.” (p. 109).

Durante a conversa entre o casal, a protagonista tinha esclarecido as razões que a levaram diretamente à casa dele, em lugar de antes responder a sua missiva: “Uma carta seria já inútil; entre nós as cartas perderam a virtude” (p. 108). Bem mais tarde, já de residência transferida para o bairro de Laranjeiras, Lívia recebe o pedido de casamento com o doutor, notícia a ser oculta até as vésperas da boda. A interpretação oferecida pelo narrador à necessidade do segredo confere ao protagonista um defeito que, no autor e no romance analisados, se converte em qualidade: “A razão verdadeira era a vacilação do seu espírito; mas a que ele deu contentou perfeitamente a moça.” (p. 115).

Os jogos de bem-me-quer, mal-me-quer, instaurados na falsa consciência do médico, se resolverão depois que ele tomar conhecimento de que a heroína era agraciada por outros galanteios, no entanto, recusados: “Longas cartas trocaram ambos, amargas as dela, as dele friamente cruéis e chocarreiras. Félix não lhe disse logo a causa desta nova crise: adivinhou-a Lívia, e tudo lhe contou lealmente, sem lhe negar a boa intenção com que tratava o coração de Meneses.” (p. 129). Em semelhante movimento, o deslize pendular da narrativa – entre suas recorrências ao gênero

epistolográfico e à temática da viagem – afigurava-se logo ao começo do texto, num mesmo intervalo de páginas:

Viana tirou uma cartinha da algibeira e entregou-a ao doutor, que a leu rapidamente.

– Creio que é um convite para o sarau de hoje? Perguntou Viana ao dobrar a carta.

– É; transtorna-me um pouco, porque eu tencionava ir para a Tijuca.

– Não caia nessa, acudiu Viana; eu era capaz de deixar todas as viagens do mundo só para não perder uma reunião do coronel; é um excelente homem, e dá boas festas. Vai? Félix hesitou algum tempo. (p. 60).

Aproximando-se o final da história romanesca, volta a ocorrer a mesma intercalação de alusões: ao campo semântico das viagens e ao gênero epistolográfico. A título de exemplo, Moreirinha relata ao herói suas tentativas de fuga às obsessivas exigências materiais de Cecília, escondendo-se nas casas dos amigos, nos hotéis. Mesmo se desaparecesse da corte, crê que a amante o “buscaria a bordo do navio ou à portinhola do carro” (p. 131) que porventura o levasse. A conversa entre as personagens é interrompida por uma carta recém chegada à sala, do punho de Livia: “abriu-a sofregamente e leu-a duas vezes. Era longa; recapitulava a história daqueles últimos meses, e concluía fazendo um apelo à razão do médico. Adivinhava-se que a moça escrevera com lágrimas, mas já não havia o tom súplice com que em análogas ocasiões lhe pedia a reconciliação.” (p. 133).

O herói pensa em ir ao encontro da namorada, mas desiste, preferindo escrever uma carta. “Três vezes a começou sem lograr chegar ao fim. Vacilava entre ser afetuoso ou severo; num caso lembrava-lhe a perfídia possível, noutro, a provável inocência; temia ser injusto ou ridículo. Como todos os caracteres indecisos, não achou mais recursos que uma inútil desesperação” (p. 133). Esperando por resposta nunca endereçada, ela “viu parar à porta de Félix um carro, descer uma mulher, entrar, sair depois com um homem e partirem ambos. O golpe foi terrível e mais profundo que nunca. A viúva não temia decerto uma rival triunfante; mas via e sentia o desprezo do homem por quem tantas lágrimas chorara.” (p. 134).

Depois de quase aceitarem a reconciliação, Livia sente esfriar o amor do noivo e, temendo que ele se interesse por Raquel, dirige a essa uma pergunta: “Criança inconsciente que te supões alar às regiões do sol, que sabes tu dos precipícios da viagem, que conheces tu das voragens do coração?” (p. 144). Já de regresso à casa dos pais, a jovem insere propositadamente, em livro a ser aberto pelo doutor, uma pequena carta cujo “conteúdo era uma súplica a favor da rival. Não sorria o médico; estava atônito. A verdade, tão inverossímil desta vez, metia-se-lhe pelos olhos, singela, eloqüente, espontânea. Espontânea seria?” (p. 147). Removidos praticamente todos os entraves, a mão da noiva é pedida ao irmão Viana: “– Isto devia acabar assim mesmo, disse ele; há muito que eu previa e desejava o casamento [...] Pela minha parte, desistirei até, se for preciso, da viagem que o senhor me prometeu. Lembra-se?” (p. 151).

O mesmo trajeto entre a onomástica das correspondências e dos deslocamentos ou viagens faz-se notar quando, depois de agradecer a Raquel pela carta que lhe teria aberto novamente “as portas da fortuna”, Livia entra “no carro, com o irmão, a viúva ia desconsolada e triste. Seu coração sabia amar, e a ideia de que a sua felicidade custaria lágrimas a alguém fundamentalmente lhe doía.” (p. 153). Félix tenta realizar outra trajetória, agora não por espaços, mas através de tempos diferentes, do passado volúvel a um futuro capaz de lhe ressuscitar o sentimento amoroso: “fez o inventário da sua vida de solteiro, rasgando com indiferença uma imensidade de cartas que lhe lembravam afeições extintas ou simples relações passageiras. Varria o templo em que devia entrar a escolhida de seu coração.” (p. 156).

No entanto, ao se impressionar por uma carta anônima, num tempo em as cartas não mais são trazidas por algum portador, mas pelo correio, o médico sobrescreta uma epístola para sua amada. “Vestiu-se depois. Não tardou que lhe parasse um carro à porta. Meteu-se nele e mandou tocar para a cidade.” (p. 161). No instante em que a viúva recebe a missiva, tem um sobressalto: “a letra do sobrescrito revelava o estado febril da mão que o escrevera. Abriu rapidamente a carta e leu-a.” (p. 161). Eis o seu conteúdo: “O que vou fazer é indigno, bem o sei; mas é ainda mais cruel do que indigno.

O nosso casamento é fatalmente impossível. Não tens nenhuma culpa direta nem indireta na minha resolução. Esta carta, que me condena, será a tua cabal defesa. Adeus.” (p. 163).

Lívia passa a indagar-se qual a causa da intempestiva decisão ao mesmo tempo em que o ex-noivo se ocupa em ler e reler tão misteriosa correspondência. Meneses visita o amigo e quer saber o motivo que o levou à atual situação. “Félix aludiu à carta que recebera, mas recusou mostrá-la.” (p. 170). Até que enfim, “foi buscar a carteira, tirou dela a carta e entregou-a” (p. 171). O jovem advogado lê o que segue: “Mísero moço! És amado como era o *outro*; serás humilhado como *ele*. No fim de alguns meses terás um Cireneu para te ajudar a carregar a cruz, como teve o *outro*, por cuja razão se foi desta para a melhor. Se ainda é tempo, recua!” (p. 171).

Resolvido o mistério após breve intervenção do narrador – “Entendamo-nos, leitor; eu que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista” (p. 173) –, Félix e Meneses apressam a viagem. O último se mostra “alegre com o resultado da missão; lamentou com o médico a fatalidade do caso, mas estava certo de que tudo ia acabar como devia. Mil ideias cor-de-rosa enchiam o cérebro de Félix, e ambos desceram rapidamente na direção da cidade.” (p. 174).

A partir do momento em que passa das alusões às cartas para a inserção de duas epístolas em sua tessitura, a narrativa na qual a dúvida se impõe como resistente duplica em seu final a hesitação de Machado quanto ao tipo romanesco que deveria encaminhar ao público leitor. A oscilação parece metaforizada quando a instância narrativa de *Ressurreição* define sua principal personagem masculina como um ser de duas faces “e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas, porém, se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava.” (p. 58). O narrador ainda informa que um jornalista do tempo “costumava compará-lo ao escudo de Aquiles, – mescla de estanho e ouro, – ‘muito menos sólido’, acrescentava ele.” (p. 58).

Ainda seduzidos pela estética romântica, os leitores brasileiros poderiam até receber de modo satisfatório a estilização

do gênero epistolográfico, sob a forma de um “romance epistolar”,⁷ opção da qual restam pequenos indícios. Para que a desconfiança se confirme, outros sinais deverão ser investigados (o que vale não só para este caso) também fora do texto a estudar e do conjunto da produção de quem o escreveu. A correspondência ativa e passiva dos escritores, por exemplo, pode ajudar a “reconstruir a gênese e a recepção dessa obra, vale dizer, sua pré e pós-história.” (ROUANET, 2009, p. 15).

É em busca de pequenos rastros, não apenas na correspondência de Machado, também no sistema referencial da ficção narrativa em estudo, que desvendamos intertextos, paratextos, subtextos, textos críticos, esclarecedores de seu projeto romanesco. Os primeiros passos trilhados nessa direção deixavam os planos do pressuposto romance epistolar apenas no esboço, visível ao fim do trabalho ficcional em questão, e nas alusões às cartas, distribuídas em toda a extensão de seu texto. É o que também ocorre com a outra carta guardada na manga: estilização da literatura de viagens. Coincidência ou não, ao final do século XIX, três fatores responsáveis pelo sucesso das narrativas de viagem já estariam a se desativar: “a longa distância, a novidade encontrada, o reduzidíssimo número de testemunhas.” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 29).

A opção do escritor fluminense pela tragédia biográfica era carta fora do baralho, mas apenas como subgênero dramático no qual incorrer estritamente sua produção criativa. Os elementos trágico-cômicos permaneceriam como subtexto machadiano, nem tão somente em *Ressurreição* cujo texto, não é à toa, se desenvolve após o paratexto que traz à baila uma citação da comédia shakesperiana *Medida por medida*, mais identificada com o

⁷ Embora remonte à Antiguidade e se incrementasse durante o Renascimento, o romance epistolar se popularizaria a partir do Pré-Romantismo, tendo seus moldes básicos em *Julie ou La nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), e n’*As ligações perigosas* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803). Entre suas marcas fundamentais, encontra-se o decurso da narração das cartas inseridas na tessitura romanesca “num tempo intercalado entre os episódios vividos por cada personagem-narrador. Por outro lado, o discurso epistolar favorece a instituição de perspectivas narrativas individuais [...] e a expressão de uma subjetividade [...] quase sempre intensa, fomentada sobretudo em certos contextos e atmosferas epistolográficas (de confiança, de confessionalidade, de interpelação emocionada etc) (REIS, LOPES, 2002, p. 367).

desencanto do que propriamente com o riso. Os titubeios do herói machadiano perante o reino dos sentimentos vinculam-se ao engano amoroso, tratado por Shakespeare e destacado na alusão a *Otelo* que, nada gratuitamente, seria retomada em *Helena*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmuro*. É por meandros tais como o recurso alusivo que conseguimos atentar às maneiras por intermédio das quais “Machado abre um mundo onde todo contentamento engendra sua própria desilusão, uma percepção válida para o seu cânone em geral. A leitura do romance confirma essa hipótese, já que a possibilidade de ‘ressurreição’ vem a ser de fato abortada.” (PASSOS, 2007, p. 28-29).

A escolha pela estilização de outros gêneros (auto)biográficos nas ficções a produzir e a futura repetição, tanto de intertextos e subtextos quanto de temas do romance inaugural, por exemplo, o autoengano e a dissimulação que seriam instaurados em *Dom Casmuro* (1899),⁸ demonstram quão bem o eterno presidente da Academia Brasileira de Letras se desempenhava como “mestre de palimpsestos.” (LIMA, 2002, p. 328). Sua ginga pode ser visualizada na reciclagem que a ficção vivida por Capitu e Bento Santiago faria do diálogo entre Luís Batista e Félix, no qual a primeira personagem expressa uma concepção da vida como “ópera bufa com intervalos de música séria. O senhor está num intervalo; delicie-se com o seu Weber até que se levante o pano para recomeçar o seu Offenbach. Estou certo de que virá cancanear comigo, e afirmo-lhe que achará bom parceiro.” (p. 158).

No último caso, trata-se de Jacques Offenbach (1819-1880), compositor notabilizado por operetas biográficas ou de tematização biográfica, dentre as quais, ressaltam *Christopher Columbus*, *Daphnis et Chloé* e *La belle Hélène*, sendo essa, uma apologia ao *ménage à trois*. Entre suas óperas de igual modelação, destacamos em virtude das menções diretas ou indiretas no romance machadiano em apreço, *Robinson Crusóe* e *Orfeu nos infernos* cujo final se converteria em famoso canção. O segundo músico destacado na citação anterior, Carl Maria Von Weber (1786-1826), conta em seus trabalhos com a ópera *Euryanthe*, composta a partir do libreto de Helmine Von Chézi

⁸ As vinculações entre *Ressurreição* e *Dom Casmuro* são apontadas por: CALDWELL, 2002; PASSOS, 2007; SANTIAGO, 1978.

(1783-1856). A autora baseou-se no conto medieval francês *L'histoire de très noble et chevalereux prince Gerard, comte de Nevers, et de la très vertueuse et très chaste princesse Euriant de Savoye, sa mye*, sobre história ocorrida na Provença cerca do ano 1100, e baseada nas seguintes personalidades históricas: rei Luís VI de França; Adolar, conde de Nevers, e sua mulher, a “casta e virtuosa” princesa Euryanthe de Sabóia.

Se as composições operísticas de Offenbach, encenadas na Paris oitocentista, granjeavam tanto sucesso de público quanto o romance popular de Eschrich, Murger, Paul de Koch e Ponson du Terrail, dentre outros, Weber tentava acrescentar à música romântica algo de seu próprio estilo. Outro não seria o pensamento de Machado ao considerar: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 1973, p. 809).

Tal sentimento não contradita o “instinto de nacionalidade”, mas se apresenta como o veículo por meio do qual esse pode vir a se realizar. Para que se oponham, um a outro, seria preciso desfazer “a ligação entre ‘instinto de nacionalidade’ e um elemento externo, isto é, as ‘cores do país’.” (LIMA, 2008, p. 61). As representações do espaço, do tempo e das classes sociais encontrariam justificativas somente caso firmassem aspectos próprios à interioridade do escritor, “tão inerente quanto se fosse um instinto.” (LIMA, loc. cit.). O “sentimento íntimo” não bastaria a si mesmo, “pois é o efeito provocado no [escritor] pela circunstância sócio-histórica que o torna um homem de seu tempo.” (Id. Ibid. p. 62).

O romancista fluminense não destoaria totalmente da época vivida porque embora se opusesse à ascendente tradição literária realista e ao romantismo que, no Brasil, já estava a passar, vinha dialogando, como demonstramos, com outra espécie de literatura vigente ao tempo da escrita de *Ressurreição*: o romance popular europeu, sobretudo, de figurino francês. Quem está contrário, não só ao mundo, como também a si mesmo, é o protagonista desse livro. Sombras pretéritas que atormentam Félix não pareciam assombrar o ficcionista, haja vista a utilização por ele feita, no texto em análise, de intertextos medievais, renascentistas, elisabetanos, augustinos, iluministas, neoclássicos, pré-românticos e mesmo

românticos de um passado próximo.

O desconforto do escritor com a produção brasileira que lhe era contemporânea, observado em sua produção crítica e na “Advertência da primeira edição” (p. 55-56) do romance de estréia, se corporificava em seu protagonista: “Demais, continuou o doutor, animado pelo entusiasmo da viúva, a quadrilha francesa é a negação da dança, como o vestuário moderno é a negação da graça, e ambos são filhos deste século, que é a negação de tudo” (p. 78). Muito embora o autor negasse a estética romântica e longe estivesse de seus exageros, a narrativa estudada não se afastava completamente da temática romântica. Ao focar, todavia,

o tema do desengano amoroso arraigado no coração incrédulo do misantropo, sua consecução era alentada por um espírito novo, pela tentativa de infundir verossimilhança moral pela introspecção, afastando-se da norma corrente, cuja ênfase recaía sobre as descrições do ambiente nacional e enredos de efabulação fantasiosa. O doutor Félix, em *Ressurreição*, resiste à possibilidade de superar o seu perene estado de desconfiança do humano (e, portanto, resiste ao amor) porque toma a *possibilidade* da malícia da sua noiva, a jovem viúva Lívia, como *prova* cabal da sua conduta. Já no seu romance de estréia, Machado faz a verossimilhança e veracidade confluírem enganosamente, anunciando um tema que marcaria praticamente toda a sua produção romanesca. (PASSOS, 2007, p. 26).

Ainda que esse livro contenha os artificios do melodrama, a figura romântica do vilão, e certa imobilização das personagens, em seu tecido, a “‘contemplação interior’ é na verdade um ponto de vista para o escrutínio do outro.” (PASSOS, 2007, p. 29). Valendo-se da forma que aprimoraria em seus futuros escritos, Machado conduzia a insegurança de um dos sujeitos envolvidos em relacionamento afetivo à geração das desconfianças recaídas sobre o outro, como transparece no caso amoroso de Félix e Lívia. Mesmo sabendo que a carta motivadora do rompimento entre o par de amantes pudesse ser uma armadilha montada por Luís Batista, o médico nada faz para reverter tal situação. Dessa maneira, o *debut* do autor no gênero romanesco deixava de apresentar um “fecho róseo ou pelo menos edificante” que era costumeiro ao “romance

de conciliação social, de Feuillet e Dumas Filho por exemplo.” (SCHWARZ, 2000, p. 75).

Se viessem a unir-se pelo matrimônio e constituíssem família, os heróis se tornariam produtivos à sociedade, conforme o molde do romantismo cristão, entretanto, acabam separados. Daí que eles desloquem as ações descritivas, típicas no romance de costumes, e também uma tendência verificada nesse subgênero de estampar selos moralizantes à cartografia local. *Ressurreição* ainda decorria sobre as mesmas linhas da dissimulação com que o criador sobrescreveu as criaturas ficcionais, citando versos de uma comédia em seu paratexto, sem que realizasse, na finalização do texto, a intenção cômica verificada em *happy-ends* melodramáticos e/ou românticos.

O desenlace tampouco se revela trágico, porque o herói nada faz para vencer as atrocidades a ele destinadas; “não comete nenhum engano cujas conseqüências funestas tornariam a sua vida moral e socialmente impossível, de onde brotasse o terror e a piedade necessários à expurgação dos seus sentimentos e culpas pela retrospectiva ou pelo desejo de reparo (PASSOS, 2007, p. 37). Os desvios advertidos no romance protagonizado por Félix, o infeliz, constituem malabarismos característicos a Machado, “mestre de capoeira” (LIMA, 2002 p. 330) que então buscava o “próprio caminho literário, garantindo para si uma fisionomia e para a literatura brasileira o dissimilar.” (JUNQUEIRA, p. 159).

O intelectual tentou intercambiar a cor local, as “cores da pátria”, em seu dizer, por um ensaio a trocas culturais, efetivado através da literatura de viagens, em si, um discurso intercultural. Esse meio de intercomunicação e outros diálogos, mantidos com a tragédia biográfica e a epistolografia, aproximam linguagens distintas, a exemplo da literatura, da história, do espaço biográfico. Os intertextos configurados nessas intersecções seriam percebidos pela teoria literária apenas quando já avançado o século XX. Baseando-nos em seus aportes, vemos o processo intertextual, do qual o ficcionista lançava mão, antes resultar em leitura da vida e dos livros – a ressuscitar, na escrita autoral, os íntimos sentimentos de quem escreveu – do que em mais um sintoma das nossas “idéias fora do lugar”.

Un ensayo al proyecto novelesco de Machado de Assis en los intertextos de *Ressurreição*

Resumen: En el presente abordaje a la obra literaria *Ressurreição*, ubicamos tres procesos que demarcan la intertextualidad en ella firmada: alusión; cita; estilización. En la medida en que estudiamos las incidencias de tales recursos en esa ficción narrativa editada por Machado de Assis en 1872, buscaremos identificarlas a su proyecto de escritura romanesca. La resistencia del escritor a las configuraciones brasileñas del género en ese periodo llevó su propuesta a un constante diálogo con el discurso literario mismo y el “espacio biográfico”. La probable inclinación del escritor a la modalidad de la novela popular europea no ha impedido que recurriera, en la ficción narrativa bajo análisis, a lenguajes y a un tema de la novela romántica. Sin embargo, las alusiones y citas a la “tragedia biográfica”, a la “literatura de viajes” y a la “epistolografía” permiten entrever, de cierta forma, un ensayo a la estilización de esos géneros (auto)biográficos en ese texto, incidencia que contribuye para asociar la novela machadiana de estreno a los textos editados a partir de 1880, los cuales lo consagrarían en cuanto novelista.

Palabras-clave: Ficción Brasileña. Intertextualidad. Machado de Assis. *Ressurreição*.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Carta a José Carlos Rodrigues. In: ROUANET, 2009, p. 82-83.

_____. Carta a Salvador de Mendonça. In: ROUANET, 2009, p. 25-34.

_____. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: ASSIS, J. M. M. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. p. 801-809. v. 3.

_____. *Ressurreição*. In: ASSIS, J. M. M. *Romances/1*. Rio de Janeiro: Garnier, 1993. p. 10-180. Estabelecimento do texto por José Galante de Sousa. (Edição Comemorativa ao Sesquicentário da Fundação da Casa de Livros Garnier).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.

CALDWELL, Hellen. *O Othello Brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002. (1. ed. 1961).

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 13-32.

CASELLAS, Jesús López Peláez. Othello y los moriscos: hacia una nueva lectura de *Othello*, de William Shakespeare. Disponível em: <www.webislam.com/?idt=13950>. Acesso em: 18 jul. 2010.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias*. Coimbra: Almedina; CLEPUL, 2002.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX. São Paulo: EdUSP; Nankin, 2004.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. O projeto estético-literário machadiano: uma visão preliminar. In: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Rosa Maria Duarte de. *Recortes machadianos*. 5. ed. São Paulo: EdUSP; Nankin, EdUC, 2008, p. 153-182.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1977.

LIMA, Luiz Costa. Machado e o critério de nacionalidade. *Ciência Hoje*, São Paulo, v. 42, n. 251, p. 60-62, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: LIMA, L. C. *Intervenções*. São Paulo: EdUSP, 2002, p. 327-340.

MITIDIERI, André Luis. *Como e porque (des)ler os clássicos da biografia*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL, 2010.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: EDUSP; Nankin, 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RODRIGUES, José Carlos. Carta a Machado de Assis. In: ROUANET, 2009, p. 78-79.

ROUANET, Sergio Paulo; MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia (Org.). *Correspondência de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. 2t. t. 2 (1870-1889).

SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança. In: SILVIANO, Santiago. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27-46. (Primeira ed. 1978).

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SENNA, Marta de. Machado de Assis: “Certo instinto de nacionalidade”. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre; Providence, 2009, p. 5-20.