

DOSSIÊ: DUAS CRISES MACHADIANAS

John Gledson

University of Liverpool
Liverpool, Reino Unido

Resumo: Este texto e o que se segue a ele reproduzem, quase sem mudanças, duas conferências que proferi na Universidade de São Paulo, em 10 e 12 de maio de 2011, a convite de Hélio Guimarães e Vagner Camilo, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Agradeço de coração a oportunidade que me deram de expor minhas ideias diante de um auditório tão simpático e estimulante.

As mudanças são mínimas, e insignificantes – não tirei o tom de fala, que faz parte das duas exposições. Apenas acrescentei as referências necessárias e juntei um parágrafo final à segunda conferência, pois a rigor me pareceu que faltava uma conclusão. Será um pouco especulativa, mas como ambas as conferências fazem parte de processos de pesquisa em andamento, até convém que assim seja.

Finalmente, devo dizer que estou planejando juntar às edições excelentes dos textos dos romances e contos expostos no site <www.machadodeassis.net>, criado e organizado por Marta de Senna, da Fundação Casa de Rui Barbosa, o texto completo da versão em folhetins de *Quincas Borba*, junto com uma identificação das citações que só aparecem nessa versão, que são muitas. Isto, para facilitar o acesso a um texto tão interessante e central à evolução do romancista, já que as duas edições da edição da Comissão Machado de Assis são difíceis de achar (e a nossa será mais completa, incluindo o texto da entrega de 15 de abril de 1887, descoberta por Ana Cláudia Suriani da Silva). Devo terminar esse trabalho em maio de 2012, ao mais tardar.

Palavras-chave: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Quincas Borba*; folhetim; romance; crônica.

DOSSIER "TWO MACHADIAN CRISES"

Abstract: *This text and the following one reproduce, almost unchanged, two lectures I gave at the University of São Paulo, on the 10th and 12th of May 2011, at the invitation of Hélio Guimarães and Vagner Camilo, of the Department of Classical and Vernacular Literature and the Post-graduate Programme in Brazilian Literature. I am most grateful for the opportunity they gave me to expound my ideas in the presence of such a stimulating and generous audience.*

The changes made are minimal, and insignificant – I have not removed the spoken tone, which is an integral part of both texts. I have only added the necessary references, and added a final paragraph to the second lecture, since it seemed to me that it lacked a necessary conclusion. It may be a little speculative, but since both lectures are parts of an ongoing research project, that seems right enough.

Finally, I should say that I am planning to add the complete text of the first, serialised version of Quincas Borba to the excellent editions of the texts of the novels and stories published on the website <www.machadodeassis.net>, created and organised by Marta de Senna, of the Fundação Casa de Rui Barbosa, together with an identification of the quotations which only appear in this version, of which there are many. This is intended to facilitate access to a text which is so interesting and so central to the novelist's development: the two editions of the Comissão Machado de Assis are difficult to find (and ours will be more complete, including the text of the episode published on 15th April 1887, discovered by Ana Cláudia Suriani da Silva). The work for this should be completed by May 2012 at the latest.

Keywords: Memórias póstumas de Brás Cubas; Quincas Borba; serialised novel; novel; newspaper column.

1 – MACHADO DE ASSIS E A CRISE DOS QUARENTA ANOS

Machado de Assis and the forty-year crisis

Nos últimos anos, empreendi alguns projetos novos sobre a obra de Machado de Assis: quase todos eles focalizaram uma obra só, ou um conjunto delas – uma série de crônicas, ou um livro de contos. Incluem um ensaio longo sobre a gênese de um conto comprido publicado em 1872, "A parasita azul";¹ uma edição, que fiz de parceria com Lúcia Granja, das "Notas semanais", crônicas que Machado publicou em *O Cruzeiro* em 1878, quando acabara *Iaiá Garcia* e quando é bem provável que as

¹ GLEDSON, John. 1872: "A parasita azul": ficção, nacionalismo e paródia. *Cadernos de Literatura Brasileira*, números 23 e 24, Julho de 2008. São Paulo: Instituto Moreira Salles. p. 163-218.

Memórias póstumas de Brás Cubas estivessem sendo pensadas ou planejadas;² uma introdução a uma edição de *Papéis avulsos*, de 1882, feita para a Penguin-Companhia das Letras;³ há dois anos, também, decidi empreender um estudo detalhado de *Quincas Borba*, para tentar compreender o processo de composição do romance, para o qual temos o testemunho extraordinário da versão que Machado foi publicando, cinco anos a fio, entre 1886 e 1891, numa revista de senhoras, *A Estação*. Em parte, fui inspirado por um doutoramento que orientei, na Inglaterra, por Ana Cláudia Suriani, que ela publicou há pouco em forma de livro.⁴

São projetos diversos, alguns que escolhi, outros para os quais fui escolhido. Nestas duas conferências, vou tentar colocar essas histórias separadas num conjunto coerente e entender um pouco a "história" da criação literária machadiana entre 1872 e 1891, da publicação da "Parasita azul" à de *Quincas Borba*, para tentar ver quais foram algumas das constantes subjacentes a ela; o que conduziu Machado de uma obra a outra, e até o que fez com que às vezes entrasse em dificuldades consideráveis, quase-impasses, em que parece que mordera mais do que podia mastigar, para traduzir uma frase inglesa ("*he'd bitten off more than he could chew*"). Hoje quero visitar um velho problema, a mudança súbita que se dá com os romances e contos chamados "maduros" em 1880, quando publicou as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Como existem várias explicações, parciais ou totais, para esse evento singular, nesta conferência vou me deixar guiar em parte por elas, para demonstrar, espero, como a minha explicação é um pouco nova, um pouco original, e sobretudo útil, no sentido em que engloba outras teorias sem necessariamente negá-las, e aponta para novos rumos de pesquisa.

Na segunda conferência, vou passar para outra crise, esta bem menos famosa, a que envolveu a escrita de *Quincas Borba*, na segunda metade dos anos 1880. Aí, como há muito menos crítica sobre o assunto, que é enorme, nos seus detalhes sobretudo, vou passar algum tempo apresentando os fatos do caso, tentando chegar também a algumas conclusões mais gerais.

² ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

³ ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Prefácio de John Gledson, notas de Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010.

⁴ SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis's Philosopher or dog?: from serial to book form*. Londres: Legenda; Modern Humanities Research Association; Maney Publishing, 2010.

Para começar, pensei que fosse útil dar dois exemplos do meu "método", de como tenho trabalhado, na verdade por uma mistura de instinto e método. O primeiro é uma tentativa de criar uma "história" de uma série de trabalhos, de crônicas por exemplo, e assim compreender por que e como Machado a empreendeu, e por que, no fim, a abandonou. Assisti a esse drama numa escala menor, na série "Bons Dias!", publicada entre abril de 1888 e agosto de 1889, na *Gazeta de Notícias*. No capítulo sobre elas em *Machado de Assis: ficção e história*,⁵ tratei-as de uma maneira mais "sincrônica", como se fossem um todo coerente que acompanhou o processo histórico da Abolição e da chegada da República (ainda que terminassem antes de novembro de 1889): meu objetivo era sobretudo deduzir delas um mapa parcial dos pontos de vista de Machado sobre a história e a política brasileiras. Mas comecei a ver também que constituíam um processo de diálogo tenso com o leitor. O título da série, com a sua polidez ("Bons Dias!") encobre e justifica um sarcasmo e uma ironia, sobretudo em relação à Abolição, violentos o bastante para que Machado tomasse a precaução de cobrir-se com um pseudônimo, que lhe proporcionasse um certo grau de anonimato. Esse projeto começou com entusiasmo e verve, mas mais ou menos na nona crônica, duas semanas depois da Abolição, entrou a enfrentar dificuldades – sobretudo, uma relativa falta de assunto. Pouco a pouco, Machado começou a publicar espaçadamente, irregularmente (coisa não habitual no gênero), até que, no inverno de 1889, sente-se que o pacto tenso com o leitor não funciona mais. Vi que sem esse pacto a série não teria existido, e que ele dependia por sua vez de uma situação histórica; mas era frágil o bastante para terminar a série também. Tentei contar essa história numa introdução a uma nova edição de "Bons Dias!", e que também consta de *Por um novo Machado de Assis*.⁶ Talvez, pensei, esse tipo de "história" pudesse ou devesse ser aplicado a outros processos de maior duração. E, de fato, sem que eu conscientemente quisesse, a introdução a *Papéis avulsos* descobre um processo bem diferente, é claro, mas que também tem começo, meio e fim coerentes, e baseia-se em parte na história da publicação dos contos que o constituem.

⁵ GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 135-185.

⁶ ASSIS, Machado de. *Bons dias!* Introdução e notas de John Gledson. Campinas: Editora da Unicamp, 2008; GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 134-187.

Em segundo lugar, na minha obra anterior, sobretudo em *Ficção e história*, descobri um "modelo", "padrão", ou "molde" (em inglês, a palavra, sempre difícil de traduzir, é "*pattern*") que parece explicar ou estruturar todos os romances da "maturidade", de *Brás Cubas* a *Memorial de Aires*:

<i>Brás Cubas</i> (1880) 1805-69 (ênfase nas décadas de 1840-50)	<i>Quincas Borba</i> (1886-91) 1867-71	<i>Esaú e Jacó</i> (1904) 1871-94
<i>Casa Velha</i> (1885) 1839	<i>Dom Casmurro</i> (1899) (1857)-1871-(1899)	<i>Memorial de Aires</i> (1908) 1888-89

Este modelo explica o desenvolvimento dos romances historicamente: cada par deles focaliza um momento ou um período da história brasileira: uma das características que mais me convence da sua funcionalidade é que inclui *Casa velha*, um romance curto, publicado em 1885, que tem mais ou menos o tamanho de "O alienista", que entretanto é um conto longo.

Muito provavelmente, este diagrama não é só uma descrição do que aconteceu; é bem verossímil que teleguiasse o processo todo, e até "ditasse" a mudança entre dois romances tão diferentes como são *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*. Parece-me bem mais sólido que, por exemplo, encontrar uma ordem baseada nos tipos de narração, sejam de primeira ou terceira pessoa, confiável, semiconfiável, ou nada confiável. Uma das coisas em que quero insistir nestas duas conferências é que entrar nos romances por essa porta pode levar a confusão – na verdade, cada romance (nesse sentido, um pouco como "Bons Dias!") tem seus próprios parâmetros ou alicerces, que dependem de outros fatores, e é melhor ver a narração como resultado de, ou ajuste a, outros fatores anteriores a ela. Em verdade, a narração, o ponto de vista, a situação narrativa são "lugares" importantíssimos, muito sintomáticos, para ver e acompanhar os problemas com os quais Machado lidava e as soluções que encontrava. Só estou argumentando que *dependem* de outras situações logicamente, criativamente, anteriores a eles. Isto não só em Machado, evidentemente. Eis o que diz um modelo de sensatez, Wayne Booth, no livro clássico *The Rhetoric of Fiction*: "as questões de cada obra só podem ser

respondidas por referência às potencialidades e necessidades de cada obra, e não por referência à ficção em geral, ou ao romance, ou a regras acerca do ponto de vista".⁷ Presumir, como é comum presumir, e Harold Bloom o disse abertamente,⁸ que *Quincas Borba* é inferior, menos complexo que *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro* porque é contado por um narrador mais ou menos onisciente, na terceira pessoa, é simplesmente absurdo e distorce a nossa visão do autor.

* * *

Vamos, então, à "crise dos quarenta anos", o momento célebre em que Machado, então com quarenta anos, publicou seu primeiro grande romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e a primeira grande coletânea de contos, *Papéis avulsos* (publicado em novembro de 1882). Ambos os livros parecem pertencer ao mesmo surto criativo, que de fato foi relativamente curto. A publicação de ambos levou só três anos, e, mesmo se remontamos até setembro de 1877, quando acabou *Iaiá Garcia*, são só cinco anos. Entretanto, entre *Memórias póstumas* e *Quincas Borba* (o livro), e este último e *Dom Casmurro*, medeiam dez anos.

Há muitas explicações para esse fenômeno. Não quero dedicar-lhes um espaço excessivo, porque será território familiar, mas não quero simplesmente rejeitá-las, porque creio que contêm elementos parciais de uma verdade complexa. Considerando-as uma a uma, podemos elaborar um quadro mais completo do que realmente aconteceu, e sobretudo do *tipo* de verdade que buscamos, o que, de fato, constituiria uma explicação do fenômeno.

A primeira explicação, talvez a mais tradicional, é biográfica. Algo aconteceu na vida de Machado no fim da década de 1870, argumenta-se, que precipitou a mudança. Há boas evidências: o romancista, funcionário modelar, teve que pedir licença do trabalho e foi convalescer de um problema sério ocular, em Nova Friburgo, com a

⁷ BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. p. 165. "These questions can be answered only by reference to the potentialities and necessities of particular works, not by reference to fiction in general, or the novel, or rules about point of view."

⁸ No livro *Genius*. New York: Fourth Estate, 2002.

esposa; alguns, notadamente Jean-Michel Massa, argumentaram que a epilepsia que o afligiu pelo resto da vida pode ter-se manifestado nesse momento.⁹ Tudo bem: o único problema é como vamos ligar as duas coisas num nível mais detalhado. Dizem alguns que o pessimismo, óbvio no capítulo do "Delírio" de *Memórias póstumas*, mas que também é patente em certos poemas desse momento, um pessimismo literal, filosófico até, com raízes em Schopenhauer e outros, teria sido causado pelas doenças. O problema é que não é todo acesso pessimista que produz um grande romance. Mas, e se virássemos o argumento pelo avesso? Se a própria revolução literária a que se submeteu, ou que empreendeu, a sua ousadia necessária, ao desafiar convenções literárias e, ainda mais, sociais, tivesse causado a doença, ou pelo menos contribuído para a sua eclosão? Como sabemos, o século XIX literário e científico está cheio de doenças estranhas, metade físicas, metade psicológicas – a misteriosa de Darwin, que o forçou a levar uma vida afastada do mundo social, é talvez a mais famosa, mas há muitos casos. A atração deste argumento (totalmente indemonstrável, é claro) é que vê Machado como objeto, tanto quanto sujeito, de um projeto maior que ele, "vítima" entre muitas aspas, de um processo a longo prazo, o qual só podia controlar pela metade. Talvez tivesse medo do que *tinha que fazer* – porque a única alternativa seria deixar de escrever, de cercear as suas mais íntimas necessidades? Veremos mais tarde que ele foi até certo ponto mais mestre do seu destino do que às vezes se presume, mas também deve ter havido processos a que teve que obedecer; que eram, na frase francesa, "*plus forts que lui*", mais fortes que ele mesmo.

A segunda explicação é mais especificamente literária. Sempre se reconheceu, em parte porque o próprio Machado nunca escondeu o fato, que a composição das *Memórias póstumas* foi bastante influenciada pelo estilo digressivo, leve, humorístico de Laurence Sterne e de outros como Xavier de Maistre. Num artigo importante publicado em 1972,¹⁰ José Guilherme Merquior argumentou que Machado tinha

⁹ No seu excelente *Dicionário de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008), p. 220-221, Ubiratan Machado diz acreditar que os ataques começaram dois anos depois do casamento do autor, em 1871. As duas evidências que cita, muito posteriores à época, talvez não sejam definitivas, porém. A questão fica em aberto.

¹⁰ MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Colóquio/Letras*, n. 8, julho de 1972, p. 12-20. Ver também: REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

adotado, de propósito, um gênero de escritura bem definido, a sátira menipeia, chamada assim em homenagem ao escritor grego Menipo. O primeiro autor do gênero de que sobrevivem algumas obras é Luciano de Samosata, que Machado menciona mais de uma vez, e cujas obras tinha, numa tradução francesa, em sua biblioteca.

Há muita força e verdade neste argumento. Suas limitações e fraquezas ilustram-se melhor numa versão extrema dele, de fato um *reductio ad absurdum*. No livro *Genius*, do mesmo crítico americano que mencionei há pouco, onde Machado aparece como um dos cem autores mundiais escolhidos, Bloom diz que o espírito de Laurence Sterne foi reencarnado em 1880 no Rio de Janeiro; não se pergunta por que nesse lugar, e nesse momento; não se interessa pelo assunto. Machado, violento adversário do espiritismo, dos poucos assuntos que não sabia tratar com ironia, talvez não gostasse!

O problema desse argumento, um pouco semelhante nesse sentido com o argumento biográfico, pelo menos nas suas versões mais simplistas, é que, novamente, as causas e os efeitos não encaixam, não cabem dentro de uma psicologia minimamente convincente. Quem muda seu estilo porque decide escrever num dado gênero? Gêneros não são causas, são instrumentos – ferramentas de que os autores lançam mão para certos fins, porque lhes parecem úteis para dizer certas coisas, para falar, escrever de certa maneira; exatamente como os poetas usam o soneto, o verso branco, as redondilhas etc., para certos fins. Podem também solucionar problemas, dar ao autor os meios de falar de certas coisas que os gêneros antes adotados (no caso de Machado, o romance de intriga amorosa, por exemplo) tinham abafado, ou de não falar, ao menos abertamente, de outras. É o que aconteceria, num gênero menor, no caso de "Bons Dias!" Mas para entender a solução, temos que saber qual o problema. Notem que não estou dizendo que tal conteúdo pede tal forma, tal gênero – não é assim tão simples; estas escolhas envolvem a obra de arte como um todo. Veremos que a adoção do gênero menipeu faz parte de uma verdade maior e dá testemunho de uma liberdade e experimentação artísticas que o inclui, mas que não se limita a ele, longe disso. Temos que abandonar essa visão, apesar de todas as suas vantagens, bastante passiva, de um Machado que "recebe" a "solução" menipeia, e compreender o artista engenhoso e consciente das suas escolhas.

Veremos que o gênero menipeu faz parte de uma verdade maior. Uma das suas desvantagens é que explica muito pouco a carreira de Machado antes de 1880 – remonta, no máximo, às estranhas "fantasias" que publicou no começo de 1878, e a que voltarei a me referir. De fato, se estivermos preparados para alargar o campo da pesquisa para fora desse campo em particular, acharemos que encontra seu lugar – importante, sem dúvida – numa verdade maior, e que sobretudo inclui a ironia.

A terceira linha de força da crítica é a de Roberto Schwarz, e apareceu pela primeira vez em 1977, em *Ao vencedor as batatas*. Não será necessário repetir o argumento schwarziano aqui, mas tenho que resumi-lo para os meus fins. Nos seus primeiros romances, já o vimos, Machado explora uma situação tipicamente romântica – o amor entre pessoas de nível social desigual –, mas o que importa é que dá a essa situação convencional uma cor muito brasileira e pessoal para o próprio autor. Todas as mulheres no caso são agregadas – gente que vive do favor de famílias ricas, como Machado viveu os primeiros anos da sua vida. Schwarz argumenta que, no processo de escrever *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, o autor avançava lentamente para um beco sem saída. Na essência, ele tenta usar as convenções do enredo romântico para explorar essa situação – mas há um grande problema. Como acontece frequentemente, o amor romântico faz com que as barreiras sociais possam ser superadas; mas como, no mundo real, social, esse tipo de progresso social não estava em pauta, nessa medida os enredos desses romances mentem. De fato, em *Iaiá Garcia*, de 1877, o último dos quatro, o amor entra no reino do analisável, e no processo desfaz-se em pó, ou mais exatamente numa mistura de poder e desejo sexual. Posso resumir isto numa frase apenas desse romance. Jorge, o herói romântico, é também, na verdade, um sujeito bastante desagradável, que tenta – praticamente, nos termos castos da época vitoriana – estuprar o seu primeiro amor, e alista-se no exército na Guerra do Paraguai, por vergonha. Mas, quando volta da guerra, muda de afetos: "Um homem sacrifica o repouso, arrisca a vida, afronta a vontade de sua mãe, rebela-se, e pede a morte; e essa paixão violenta e extraordinária acaba às portas de um simples namoro, entre duas xícaras de chá..."¹¹

¹¹ *Iaiá Garcia*, cap. 16.

Em *Ao vencedor as batatas*, como assinaei há pouco, Machado avançava lentamente para um beco-sem-saída. Schwarz primeiro segue Machado para esse beco sem saída e logo faz como que pule por cima do muro desse mesmo beco. O que Machado fez, segundo Schwarz, foi pegar a arbitrariedade, a leviandade exemplificadas na frase que acabei de citar de *Iaiá Garcia*, e usá-las como princípio de composição – noutras palavras, o estilo digressivo, zombeteiro, inconsequente das *Memórias*, de assunto vira forma (e assunto). Notem que o argumento explica *não só* o conteúdo social das *Memórias póstumas, como também* a sua forma artística. Dá uma explicação, um contexto, uma razão para a mudança, na realidade brasileira, na própria vida e situação social de Machado, para a "escolha", a apropriação, do gênero menipeu; e para os vaivéns da sua carreira antes da crise de 1878-1880.

A meu ver, o argumento de Schwarz é de longe o mais poderoso a ser aduzido para explicar a mudança súbita de qualidade na crise dos quarenta anos. Uma prova disso é que oferece um contexto dentro do qual os dois outros argumentos, o biográfico e o literário, podem encaixar-se sem dificuldade. O próprio *status* de Machado – isto é, as suas origens na "classe" ou estrato da sociedade, tão central ao pensamento schwarziano, faz com que a força e consistência do seu pensamento ao longo de *A mãe e a luva*, *Helena*, e *Iaiá Garcia* sejam mais convincentes. E, o que talvez seja mais importante, oferece uma *motivação*, algo que falta nas explicações anteriores e rivais, para a inegável influência menipeia – o tom frívolo, volúvel e cínico de um membro das classes superiores não podia ter melhor veículo de expressão. Era, se podemos dizer, uma escolha genial, mas uma escolha que tinha razões não puramente literárias, mas também biográficas, sociais e históricas. Aqui, causas e efeitos se entrelaçam, conteúdo e forma não se separam, e o processo todo, sem ser propriamente inevitável, tem uma lógica, uma coerência que convencem.

* * *

Pode parecer que não haveria nada de novo a dizer. Pelo contrário, há muito, creio, e do maior interesse. Se fosse resumir a relação do que digo com *Ao vencedor as batatas*, diria, usando uma imagem tirada não sei de onde – creio que de uma discussão

da constituição britânica! – que, se Roberto dá as horas do processo, quero ver se, com a ajuda das obras menores, podemos ver um pouco mais de perto, os minutos, desta história. Outra diferença é que quero focalizar Machado, o artista consciente, que sabia aonde queria ir, e com teimosia (e errando às vezes) perseguia esses fins, até dando alguns palpites sobre o que pensava, e o que ambicionava, mais abstratamente. Vou falar só de contos e crônicas, mas a poesia, por exemplo – as *Americanas*, de 1875, os poemas "pessimistas", já mencionados, de 1880, e até um poema cômico-satírico, *O Almada*, publicado em 1879 –, também certamente faz parte desse processo insólito e fascinante. Nisto tudo, sigo um velho desejo instintivo de compreender Machado, o artista consciente e deliberado, com um conhecimento das limitações e das possibilidades próprias e do seu meio. Ele experimentava continuamente, às vezes com sucesso apenas parcial, mas em certo sentido o que importa mais, mais até que cada obra em particular, sobretudo nos anos 1870, os mais fascinantes, é o processo total. O principal alívio de trabalhar nesse nível é que convivo, espero, com um Machado ativo, sem vê-lo como vítima, joguete, da sua classe, da sua cor, das suas doenças, ou do seu *status* de autor da periferia econômica ou cultural do mundo do século XIX, mas como artista consciente que sabia o que fazia, e que sem negar esses condicionamentos – muito antes, pelo contrário – criou uma literatura, um estilo, seus, usando-os, aproveitando-se deles. Em suma, da sua necessidade fez uma virtude. Vou destacar apenas três "temas" ou constantes nesse processo. Quem quiser entender o processo em detalhe, e com certa intimidade, não há melhor lugar para começar do que *Ao vencedor as batatas* para afiar as suas ferramentas analíticas, onde há análises excelentes, inclusive da narração, vista justamente nessa perspectiva "boothiana", como enraizada no contexto do romance, uma parte do seu todo, e fascinante, mesmo nesses romances supostamente simples, na "terceira pessoa".

Vou começar então pelo que denomino, pedindo perdão, como o "argumento ABBA": e estou falando mesmo no grupo sueco. Há alguns anos, em conversa com um musicólogo inglês, Philip Tagg, ele me sugeriu que uma das razões do fabuloso sucesso da banda, da sua originalidade e apelo universais, vem justamente das suas origens suecas, do fato de virem de um país pequeno e "periférico". Na Suécia, dizia Tagg, para ter uma carreira musical num mercado tão pequeno, um músico tem que ser versátil, e praticar vários gêneros, a canção folclórica, o rock, o jazz, o chamado europop, blues

etc. etc. Se você tiver a energia – e a inteligência – pode tirar vantagem desta versatilidade necessária.

Machado fez algo semelhante, se estou certo, com muita determinação e uma noção cada vez mais clara do que queria – isto, num mundo muito diferente, num país em que, entre outras coisas, mais de 80% da população eram analfabetos. Já mencionei o fato de que publicou em praticamente todos os gêneros disponíveis nesse mundo literário afinal bastante restrito: além dos romances, há contos, peças de teatro, poesia (três volumes ao todo, antes de 1880) e crônicas, muitas crônicas. É um processo fascinante de se seguir, porque uma ideia que aparece primeiro num poema, ou num par de poemas, será desenvolvida num conto longo ("A parasita azul"), que parece ser, e de fato é, um esboço de um romance (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) que o autor ainda não tinha os recursos para escrever. Outro exemplo: uma frase de um conto aparentemente insignificante ("O machete", de 1878), onde o personagem central, dividido entre a música séria, clássica e a popular, diz que queria compor "uma coisa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete", justamente a mistura paradoxal do leve e do sério que ensaia em *Memórias póstumas*, subitamente nos mostra o que Machado *queria fazer* com a sua prosa, mas que *não faz*, na história em questão. Numa crônica (a primeira da série "Notas semanais", de 1878), isto é, num gênero supostamente efêmero e limitado ao seu contexto imediato, topamos com uma alegoria na superfície meio ridícula, mas na realidade, complexa, detalhadíssima, difícil de entender, e mais radical do que qualquer das exposições explícitas dos mesmos assuntos (o "Instinto de nacionalidade", por exemplo, ou "A nova geração"), tomando como base a falsificação de águas "minerais" no Rio, e que, quando é desentrecada, revela-se tratar da situação cultural brasileira e da sua relação com a cultura estrangeira, importada.¹²

Esta observação, argumento, ou teoria acerca do uso ágil e hábil de gêneros diferentes tem a vantagem de pôr à mostra um Machado que foi ao mesmo tempo objeto e sujeito da sua situação cultural – achou um lugar, um espaço para experimentar, e de fato esse processo transbordou das crônicas para outros gêneros. Os contos, por exemplo – só para dar um caso entre muitos, diferentes entre si: em 1872, publicou "Rui

¹² Ver a introdução à nossa edição, p. 33-44.

de Leão", um conto longo e burlesco sobre um sujeito que fica imortal e atravessa a maior parte do período colonial, conseguindo morrer (porque farta-se da vida) na Guerra do Paraguai. Não foi republicado; mas em 1882, pouco antes de publicar *Papéis avulsos*, apareceu "O imortal", confessadamente uma nova versão, reescrita, da mesma história. Ele diz no texto: "Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos".¹³ Também esta versão não chegou a formar parte de um livro, mas é claro que houve uma tentativa, no caso repetida, de escrever uma história que não se plasmou. Na segunda conferência vamos ver o auge, e talvez o fim, dessa "experimentação pública", nas duas versões de *Quincas Borba*. Mas nos anos 1870, praticamente não tinha limites: no começo de 1878, já publicada *Iaiá Garcia*, ele publicou uma série de itens em *O Cruzeiro* (no espaço onde o leitor esperaria uma crônica, ou o tradicional capítulo de um romance em folhetins, de Dumas, Xavier de Montépin, e outros, franceses ou brasileiros) uma série inteiramente aleatória de itens sem gênero fixo, incluindo "*La sonnambula*: ópera em sete colunas", uma "Filosofia de um par de botas", "O cão de lata ao rabo" (três variações estilísticas e pomposas sobre este tema "sublime"), "O califa de Platina", um "conto árabe" que não é nada disso (parece ser uma sátira política sobre as relações entre Argentina [Platina] e Brasil [Brasilina]), um "Elogio da vaidade" baseado no *Elogio da loucura* de Erasmo etc.

A segunda veia desse período de formação, maturação, experimentação, é um recurso à (e, já desde cedo, um domínio da) paródia, da qual faz um uso criativo e consciente. Um dos primeiros exemplos é o conto longo que já mencionei, e que abre *Histórias de meia-noite*, de 1872, "A parasita azul". Há neste conto três paródias dos seus três predecessores *brasileiros*, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar. O que é mais: como tentei demonstrar num ensaio sobre o conto, estas paródias são mais do que zombaria fácil e superficial.¹⁴ Cada uma delas é também um comentário sobre a forma, o sentido, e a popularidade de *A moreninha*, *Memórias de um sargento de milícias* e *O guarani*, que de alguma maneira incorpora, ou apropria o significado dessas obras dentro do conto machadiano. De fato, é sintomático que *A moreninha*, certamente a obra, das três, que Machado menos

¹³ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 78.

¹⁴ Ver "'A parasita azul': ficção, nacionalismo e paródia", p. 194-208.

respeitava, é a mais intrínseca à sua história, ao ponto de metade do seu enredo ser baseado nela. Não é difícil imaginar por quê: a sua enorme popularidade, suas muitas edições fizeram com que Machado lhe achasse uma importância "nacional" – não esqueçamos que o conto é da mesma época de "Instinto de nacionalidade" e compartilha, noutra gênero, suas preocupações.

Como o uso criativo e não convencional dos gêneros, esse uso da paródia cresceu ao longo dos anos 1870, e chegou a um clímax nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos*. Roberto Schwarz já mostrou que o romance contém uma segunda paródia de Alencar, dessa vez, de *Lucíola*. Novamente, isso mostra uma mistura curiosa e original de respeito e zombaria; Alencar tinha uma importância enorme para Machado, e a sua morte, no fim de 1877, na idade de 48 anos, levou Machado à posição de chefe da literatura nacional. Curiosamente, essa transformação não o acanhou: parece até que declanchou um surto de ousadia, na forma das "fantasias" meio loucas de *O Cruzeiro*. Cada paródia tem uma certa individualidade, uma espécie de necessidade, também, no seu contexto machadiano e da carreira do autor. Já tratei do próximo caso em *Por um novo Machado de Assis*,¹⁵ mas vale a pena repeti-lo aqui: na sua crítica famosa a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, que é de 1878 (e, de fato, foi publicada também em *O Cruzeiro*) e que foi motivada em boa medida pelo ódio que Machado nutria ao naturalismo, e a Zola, começa também a reimaginá-lo (ao romance) do seu ponto de vista, dele, Machado. O enredo do romance, diz Machado, depende de um acidente, a descoberta das cartas amorosas de Luísa pela empregada vingativa, Juliana. A consequência é que a moral do romance resulta ser que, se quisermos um adultério tranquilo, temos que ter cuidado ao escolher os empregados, ou, nas palavras sucintas da resenha – "a boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério"! Mas, eis que, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos uma velha agregada, forçada a manter uma casa nos subúrbios onde Brás e sua amada, Virgília, se encontram – ou seja, a cumprir o papel de alcoviteira, contra os seus próprios princípios morais; esta, sim, a perfeita "fâmula", cuidadosamente escolhida segundo regras sociais conhecidas e fortes.

¹⁵ Ver a nota 35 ao cap. 4 do livro, à p. 399.

Já disse que este recurso variado à paródia, e a agilidade genérica, não é um exercício puramente literário, não são, nas próprias palavras do autor, numa das notas de *Papéis avulsos*, "um simples *pastiche*".¹⁶ Isto se vê melhor neste livro de contos onde Machado lança mão da linguagem bíblica (em "Na arca"), da linguagem setecentista da *Peregrinação*, do português viajante Fernão Mendes Pinto, em "O segredo do bonzo"; e (uma descoberta recente), de um livro científico do naturalista e filósofo alemão Ludwig Büchner (irmão de Georg Büchner, dramaturgo famoso, autor de *A morte de Danton*), intitulado em francês *La vie psychique des bêtes*, que Machado tinha em sua biblioteca, numa edição de 1881. Entre outras coisas, este livro interessante (sem ironia) dá muitos detalhes sobre os hábitos e as capacidades das aranhas, e evidentemente sugeriu a situação básica de "A sereníssima república", uma sátira às variadas propostas de reforma eleitoral discutidas naquele momento (1881-82).

Reparei, numa resenha da nossa edição de *Papéis avulsos*, que o resenhista diz que o livro "se nutre do exercício estilístico, da imitação de formas e gêneros diversos, de preferência antigos".¹⁷ Porque pensaríamos assim? Claro que dizer que Machado era muito bem lido é um *understatement* – temos, felizmente, uma lista do conteúdo de boa parte da sua biblioteca –, mas a literatura, como ele bem sabia, faz parte do mundo exterior. Nas "fantasias" e nas crônicas de *O Cruzeiro*, vez por outra, Machado parodia estilos pomposos que têm funções sociais perversas, e integram o arsenal dessa figura brasileira, o medalhão, ou como é chamado em "O segredo do bonzo", o "pomadista". Podia citar outros casos, estes posteriores a *Papéis avulsos* – o do romance de terceira categoria, de uma católica francesa, que usa no conto "Capítulo dos chapéus",¹⁸ ou o romance de segunda, de Alphonse Daudet, *Le nabab*, que verossimilmente usou durante a composição de *Quincas Borba*: veremos uma das evidências deste segundo caso na segunda conferência. Essa é uma das razões para enquadrar a incontestável influência menipeia num contexto maior, e sobretudo menos "passivo", em que Machado se limitaria, na verdade, a "receber" essa influência. Muito pelo contrário, tudo indica que

¹⁶ Ver a nota C, a "O segredo do bonzo", à p. 248 da edição Penguin-Companhia das Letras.

¹⁷ A resenha é da autoria de Alcir Pécora, e saiu na *Folha de São Paulo*, não sei em que data. Consulte em <<http://sergyovitro.blogspot.com/2011/02/fina-ironia-de-machado-une-historias-de.html>>.

¹⁸ Ver capítulo 4 de *Por um novo Machado de Assis*.

as suas especulações em matéria literária não tinham limites visíveis: nem tinha preconceitos a respeito.

É por isso mesmo que vou entrar agora numa área obviamente central à ficção, e creio que, de um modo específico, à ficção machadiana – o enredo. Note-se que o experimentalismo de Machado também neste particular pode ir longe: há o caso do conto "Dona Benedita", também de *Papéis avulsos*, centrado numa personagem sem coerência ou vontade alguma; e há um momento em *Esau e Jacó* em que o narrador se farta do enredo-paródia quase, de dois gêmeos que pleiteiam a mesma mulher, e acha que talvez fosse melhor que ambos caíssem na baía de Guanabara. Mas em todos os outros romances da maturidade, há um enredo, uma estrutura, uma situação, implícitos, e completamente necessários à sua ficção. E não são enredos quaisquer – têm uma importância básica para cada romance, são a sua espinha dorsal. O que é mais surpreendente é que há, na base, *um* enredo, ou melhor, *uma* situação básica, ensaiada em cada romance. Esta situação única – um triângulo, o que talvez não nos deva surpreender – é, como todos os triângulos, geométricos ou emocionais, naturalmente instável, e portanto pode receber diferentes ênfases sem perder a sua identidade fundamental.

Este triângulo está intimamente, e tenho certeza que conscientemente, ligado ao mesmo problema que Machado aborda nas paródias e na sua "liberdade genérica" – a identidade, ou, o que vem a ser a mesma coisa, a independência brasileira. Mas apressome a dizer que não é nada nacionalista: muito antes pelo contrário, dramatiza a falta de independência do país, ou pelo menos os conflitos e complexos, as incertezas profundas, a que conduz. Nas palavras de Roberto Schwarz, é "nacional e negativo".

Vou expor o mais brevemente possível este triângulo, e terminar com alguns comentários. Na segunda conferência, veremos a sua utilidade para explicar a segunda crise, a que envolve a escrita de *Quincas Borba*. Ensaia-se primeiro, se não me engano, no mesmo conto já mencionado, "A parasita azul". Resumo rapidamente o seu enredo: um fazendeiro de Goiás, no interior, interior do Brasil, inspirado por um viajante francês, manda seu filho, Camilo Seabra, para Paris, para completar a sua educação, isto mais ou menos em 1850; Camilo licencia-se sem estudar demais, apaixona-se por uma senhora de reputação duvidosa, e finalmente tem que voltar para o Brasil à força; no Rio

de Janeiro, encontra um conterrâneo, Leandro Soares, caipira que tem três paixões, a política local, a caça, e Isabel Matos, que, porém, não retribui os seus sentimentos; não há prêmios por adivinhar o resultado: Camilo volta para sua cidade natal, apaixona-se por Isabel Matos, e ela, por ele; são felizes para sempre, ou assim supõe-se; Leandro contenta-se com seu prato de lentilhas, isto é, um posto de deputado no parlamento provinciano.

Embora extremamente interessante, "A parasita azul" não é nenhuma obra-mestra – quer ser idílio romântico e sátira ao mesmo tempo (e nesse sentido combina algumas contradições dos romances da década de 1870, mas está longe de resolvê-las). Seu tom, sobretudo, dá a impressão de que quer ser engraçado, mas não sabe como sê-lo convincentemente. De qualquer modo, o triângulo básico está exposto aqui, com a maior clareza. Baseia-se em três personagens centrais, que reaparecerão, sob vários disfarces, em cinco romances. *Primeiro*, temos o "estrangeiro", o homem (brasileiro) que viajou para fora do Brasil e volta para impressionar os seus compatriotas; *segundo*, a mulher fascinante, brasileira, claro, que olha para ambos os lados (isto é, tem uma grande capacidade de ser ambígua), mas que acaba traindo o caipira, o "autêntico" brasileiro; *terceiro*, o caipira propriamente dito, o brasileiro que existe, parece, para ser traído e menosprezado. Não há espaço para seguir este percurso em detalhe, mas se olharmos para qualquer dos romances posteriores, da "maturidade" (com as exceções de *Casa velha* e, já referida, de *Esau e Jacó*) veremos que todos aderem a este padrão, com ajustes mais ou menos importantes (o "estrangeiro", por exemplo, pode não ter viajado, mas ter ligações com o comércio de exportação, e ter ambições de viajar à Europa). A traição também muda de natureza; pode até ser imaginada, como no caso famoso de *Dom Casmurro*, mas seus efeitos não são por isso menos devastadores. Este triângulo, diria eu, tem o poder que tem, a capacidade de variar sem perder a sua identidade básica, por uma razão sobretudo: porque encarna uma verdade básica e onipresente, o *status* semi-colonial, ou periférico, do Brasil, o que significa que olhar para o país "sozinho", independente de qualquer influência estrangeira – o ideal romântico – é, em última instância, irreal.

Este modelo me ocorreu pela primeira vez quando vi as ligações muito óbvias entre "A parasita azul" e *Memórias póstumas de Brás Cubas*: as duas obras (um pouco como *Casa velha* e *Dom Casmurro*) coincidem em detalhes aparentemente secundários.

Contam ambos a história de um jovem educado no estrangeiro, que tem um caso com uma prostituta estrangeira (um em Paris, o outro no Rio), volta e pega a mulher de outro. As variações também são muitas, é claro; são muito importantes, e mostram o poder versátil do triângulo. Mas aqui vão eles, todos, dispostos num diagrama ultra-simples:

"A parasita azul"	Camilo – Isabel – Leandro Soares
<i>Iaiá Garcia</i> (2ª parte)	Procópio Dias – Iaiá Garcia – Jorge
<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	Brás Cubas – Virgília – Lobo Neves
<i>Quincas Borba</i>	Palha – Sofia – Rubião
<i>Dom Casmurro</i>	Escobar – Capitu – Bento
<i>Memorial de Aires</i>	Tristão – Fidélia – Aires/Osório

A maior vantagem deste esquema, como já insinuei, é que põe o foco sobre os enredos machadianos. Uma tendência curiosa de muita crítica moderna é subestimar o enredo, como se fosse quase um acessório: o exemplo mais óbvio, pelo menos no mundo anglófono, é o livrinho do romancista E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, que todo mundo lia, ainda lê, em que ele diz estas famosas palavras, "Sim, é verdade, sim, que pena, o romance conta uma história" ("*Yes – oh dear yes – the novel tells a story*").¹⁹ Prefiro as palavras de um mestre, bastante tradicional, mas mestre, do século XIX, Anthony Trollope. Na sua autobiografia, diz: "Desde cedo, tinha certeza que o escritor, quando senta para começar um romance, devia fazê-lo, não porque tem que contar uma história, mas porque tem uma história para contar" ("*I have from the first felt sure that the writer, when he sits down to commence his novel, should do so, not because he has to tell a story, but because he has a story to tell*").²⁰ Não é a mesma coisa que ter uma mensagem, mas a história deve ter uma importância, uma ressonância qualquer.

¹⁹ FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1979. p. 40.

²⁰ TROLLOPE, Anthony. *Autobiography* [1883]. Cap. XII. Citado no livro muito útil de Miriam Allott, *Novelists on the Novel* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1965), à p. 241.

Na verdade, estou exagerando: Machado tinha, nos romances (e falo só deles, e de algumas obras meio híbridas, experimentais e/ou falhas, como "A parasita azul" e *Casa velha*), mais um enredo, para o qual *Ao vencedor as batatas* é o nosso guia principal, o da agregada que, por uma ou outra razão, quer subir no mundo – normalmente porque se apaixona pelo filho de família rica, e, de uma maneira ou outra, ele por ela. É a base de *A mão e a luva*, de *Helena*, da primeira parte de *Iaiá Garcia*: mas reaparece depois de 1880 também, em *Casa velha* e *Dom Casmurro*. Machado provavelmente tinha consciência desta dependência de um número muito restrito de situações: aqui está o que diz, já para o fim de *Quincas Borba*: quando Quincas Borba, o cachorro, tenta seguir Rubião quando este é mandado para a casa de saúde: "Era a mesma situação de Barbacena; mas a vida, meu rico senhor, compõe-se rigorosamente de quatro ou cinco situações, que as circunstâncias variam e multiplicam aos olhos".²¹ É isso mesmo: podemos chamar estes dois enredos centrais o *brasileiro* e o *internacional*, e eles dramatizam, têm para contar, as duas situações, a local e a internacional, com que Machado e os seus conterrâneos lidavam cada dia. A sua importância não tem nada de milagroso, o que é um dos melhores argumentos a favor desta hipótese.

Para terminar, queria resumir um pouco o que disse sobre a crise dos quarenta anos ela mesma, e apontar para um traço meio genial de Machado ao aventurar-se por mares realmente nunca dantes navegados. Vimos que a crise ela mesma tem uma lógica, essa revelada por Roberto Schwarz – em *Iaiá Garcia* chegara a um ponto em que a forma do romance como ele o praticara nos anos 1870 caía aos pedaços, não se sustentava. A lógica o empurrava para outra solução formal. Essa lógica, nós, com a ajuda de Roberto, podemos percebê-la agora, e ver a sua força, mas vivê-la é, foi, sem dúvida, outra coisa. Minha sugestão (não sei se séria ou não, em todo caso impossível de provar) de que a doença de 1879 fosse a consequência, mais do que a causa, da crise, tem a vantagem de apreciar a seriedade da crise artística e social pela qual Machado passava nos fins da década de 1870, pois *Memórias póstumas* é um livro que, uma vez bem entendido, realmente incomoda, e mais naquela época.

Dada a seriedade da crise, Machado mostrou um grau de coragem e inteligência realmente impressionante. Herda a coroa de chefe da literatura local com a

²¹ *Quincas Borba*, cap. 187.

morte de Alencar, e logo publica as obrinhas mais extravagantes que se podem imaginar, as "fantasias" de *O Cruzeiro* – com pseudônimo, mas enfim... Já sabia, como nos mostra a crítica a *O primo Basílio*, que estava numa encruzilhada, e que não cabia ficar no mesmo lugar: tinha que recusar as soluções naturalistas, que para ele não eram soluções.

Nesse momento, o experimentalismo mais ou menos contínuo que mostrara desde cedo, e sobretudo desde o começo da década de 1870, o uso sagaz de gêneros variados, a falta de respeito a alguns desses mesmos gêneros, a hibridez que praticara quase como hábito, e que o ambiente local favorecia, devem ter-lhe proporcionado uma base mais ou menos sólida sobre a qual construir uma nova obra, mais ousada e mais ambiciosa do que quaisquer desses experimentos. Ao mesmo tempo, a paródia, que praticava como se fosse com método, sempre aproveitando-se de certos aspectos das obras parodiadas, dava-lhe a certeza que podia digerir e até superar seus predecessores e contemporâneos, brasileiros e estrangeiros.

Mesmo assim, o passo foi grande, e aqui quero voltar para o triângulo, e o uso que Machado fez dele. O seu uso começa com "A parasita azul", que se não me engano tem suas origens em obras (dois poemas de *Falenas*, entre elas) que não o realizam.²² Quando lança mão dele pela primeira vez, notem que o faz num ambiente real, mas ultra-simples, esquemático, podemos dizer – o Rio de Janeiro é apenas lugar de passagem entre Paris e Goiás, e a época, 1850, é de um Brasil mais simples. Também a traição ela mesma é muito pouco dramática, e o "caipira" é um basbaque sem complicações.

Em *Iaiá Garcia*, Machado aventura-se por um Brasil mais moderno, da época da Guerra do Paraguai, e até ensaia um Palha em botão, o especulador Procópio Dias, que ameaça ter um caso com Iaiá, e no fim do livro olha de soslaio para o seu tornozelo, deixando-nos, no mínimo, um pouco desconfortáveis.

O que acontece em *Memórias póstumas*, se o consideramos por ora do ponto de vista do triângulo? Aqui, temos uma ousadia-mor, o retrato, com detalhes, da traição. Estamos, também, num Rio de Janeiro capital do império, com as suas complexidades

²² Ver "'A parasita azul': ficção, nacionalismo e paródia" (citado na nota 1), p. 188-194. Os dois poemas são "Uma ode de Anacreonte", e "Pálida Elvira".

sociais, escravos, agregados e agregadas, uma prostituta, um negociante de escravos etc. Mas, dadas essas ousadias, Machado se poupa outros desafios, e *volta atrás* no tempo, mais ou menos para a época de "A parasita azul", para o Brasil menos complicado, mais estável dos anos 1830 e 1840, de antes do fim do tráfico transatlântico. Além disso, um ponto do triângulo continua mal explorado – Lobo Neves tem mais substância do que Leandro Soares, mas é um simples chifrudo meio complacente, no mínimo estúpido, o último a saber do caso de Brás e Virgília. Pelo contrário, explora muito detalhadamente o ponto de vista "internacional", concedendo-lhe a narração.

Veremos na segunda conferência que esta história "continua", para lançar mão da palavra que usavam os romances em folhetim para manter seus leitores e leitoras pendentes do próximo episódio. Machado era, diria que *tinha que ser* – que *não tinha alternativa* –, um experimentador incansável, que não podia se repetir. O que espero ter mostrado aqui é, sobretudo, as razões e algo da estrutura dessa experimentação, cujo conhecimento pode nos ajudar a compreender a sua carreira em todos os seus aspectos.

Referências:

- ALLOTT, Miriam. *Novelists on the novel*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1965.
- ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Bons dias!* Introdução e notas de John Gledson. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3.
- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Prefácio de John Gledson, notas de Hélio de Seixas Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010.
- BLOOM, Harold. *Genius*. New York: Fourth Estate, 2002.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- FORSTER, E.M. *Aspects of the novel*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GLEDSON, John. "A parasita azul": ficção, nacionalismo e paródia. *Cadernos de Literatura Brasileira*, números 23 e 24, Julho de 2008. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Colóquio/Letras*, n. 8, julho de 1972, p. 12-20.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis's Philosopher or dog?: from serial to book form*. Londres: Legenda; Modern Humanities Research Association; Maney Publishing, 2010.

John Gledson é professor emérito da Universidade de Liverpool, na Inglaterra. Publicou *Machado de Assis: ficção e história* (1986, 2. ed. em 2003), *Machado de Assis: impostura e realismo* (1991) e *Por um novo Machado de Assis* (2006). Editou três volumes de crônicas de Machado de Assis (*Bons Dias!* [1989, 3. ed. em 2008], *A Semana 1892-1893* [1996] e, em parceria com Lúcia Granja, *Notas Semanais* [2008]), e preparou duas antologias dos contos do mesmo escritor (*Contos: uma antologia* [1999] e *50 Contos de Machado de Assis* [2007]). Recentemente, publicou uma edição de *Papéis avulsos* pela Companhia das Letras/Penguin, com notas de Hélio Guimarães. Traduziu vários livros do português para o inglês, entre eles *Dom Casmurro* e *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz. E-mail: <jgledson@liv.ac.uk>