

MACHADO E A BIBLIOTECA MUNDIAL: CITAÇÃO E REFERÊNCIA NO PERÍODO FORMATIVO

Kenneth David Jackson
Yale University

Resumo: Os quatro primeiros romances de Machado de Assis, escritos durante seu período formativo na década de 1870, introduzem os temas, as configurações psicológicas e as estruturas narrativas que ele refinaria ao longo de sua produção ficcional nas três décadas seguintes. Essas obras revelam uma intensa interação entre textos, citações e referências literárias, procedimento que constitui uma de suas realizações estéticas mais significativas e uma importante contribuição para a modernidade literária. Seu estilo híbrido engendrou qualidades formais e criativas que seriam posteriormente incorporadas e desenvolvidas pelo romance modernista do século XX.

Palavras-chave: período formativo, citação, psicologia, modernidade literária

Abstract: The first four novels of Machado, written during a formative period during the 1870s, introduce the themes, psychology and narrative structures that he would refine throughout his fiction in the next three decades. These works reveal an intense interaction between texts, citations and literary references, a practice that constitutes one of his most significant esthetic accomplishments and an important contribution of literary modernity. His hybrid style produced creative qualities that the modernist novel of the twentieth century would adopt and continue to develop.

Keywords: formative period, citation, reference, psychology, literary modernity

O Mundo Literário Machadiano

Será que o Machado que escreveu antes de 1880 é o mesmo que escreveu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o romance revolucionário que exhibe intensa interação entre textos e suas citações e referentes literários — prática que foi certamente uma das características e realizações literárias mais significativas de Machado e uma contribuição maior para a modernidade literária? Qual é a gênese da citação e da referência por parte do “irônico desencantado”,¹ na caracterização de Patrícia Galvão, que sustenta um estilo autorreferencial, liberto da estrutura linear, em que a narrativa se dissolve no marginal ou no digressivo, apoiada por uma biblioteca universal de referências? Poderia o uso intensivo de citação e referência que ele mobilizaria em 1878-1880 — mais de 100 referências em *Memórias Póstumas* — ser suficientemente explicado se essa interação já não estivesse incorporada aos quatro primeiros romances?

A minha tese é que os quatro primeiros romances de Machado, escritos durante um período formativo na década de 1870, introduzem os temas, a psicologia e as estruturas narrativas que o autor refinaria ao longo de sua ficção nas três décadas seguintes. Seu estilo híbrido produziu qualidades criativas que o romance modernista do século XX adotaria e continuaria a desenvolver.

A presença de inovações estilísticas em seus estágios iniciais sustenta a ideia de um “período formativo”, termo que Horácio Costa aplicou a José Saramago² e que é igualmente aplicável a Machado, já que este também construiu seu mundo literário sobre um aprendizado de vinte e cinco anos, tema do estudo fundamental de Jean-Michel Massa, *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*.³ Entre os quinze e os trinta anos de idade, como se sabe, Machado concentrou-se no teatro, na ópera e na poesia, publicando cerca de 6.000 versos, seis peças teatrais, libretos de ópera, traduções do francês, vinte e quatro contos, 182 crônicas e artigos em periódicos, além de aproximadamente vinte ensaios críticos. João Roberto Faria descreve suas primeiras atividades como as de panfletário, crítico teatral, crítico literário, autor de comédias, poeta, tradutor e censor. É possível identificar uma evolução constante em sua trajetória literária inicial, que vai das formas breves publicadas em periódicos — contos e esboços em prosa — ao crescente recurso a cenas e diálogos que sugerem modelos teatrais.

¹ Patrícia Galvão. “Semana com o diabo no corpo a que *findou* e quando Machado de Assis era cronista.” *Fanfulla* (14 de janeiro de 1951).

² Horácio Costa. *José Saramago, o período formativo*. Lisboa, Caminho, 1997.

³ Jean-Michel Massa. *La jeunesse de Machado de Assis (1839-1870): essai de biographie intellectuelle*. Poitiers, 1969.

Nas colunas jornalísticas e nos contos das décadas de 1860 e 1870, Machado começou a dissimular sua autoria mediante o uso de mais de vinte e cinco pseudônimos, iniciais e abreviações. Entre os mais intrigantes, “Dr. Semana,” a letra “Y” e uma marca de interrogação. Esses e outros disfarces prefiguram a invenção de personalidades semiautônomas que assumirão a autoria e substituirão Machado como principal personagem, narrador e autor de seus grandes romances. Nesses primeiros expedientes de mascaramento e multiplicação da autoria, Machado antecipa procedimentos que mais tarde seriam aplicados intensamente por Fernando Pessoa. Jean-Michel Massa caracteriza ainda a trajetória do escritor como um longo aprendizado, fundamentado em extensas leituras das literaturas portuguesa e francesa, bem como de temas da literatura e da civilização clássicas, que prenunciam o vasto universo literário refletido em sua ficção. Seu método de criação incluía a absorção criativa — ou, para retomar o conceito de Silviano Santiago, a prática do pastiche, quando não da demolição — de modelos literários europeus que já constituíam uma fonte cultural disseminada no contexto e na realidade americanos. Teria a emulação praticada por Machado durante seu período formativo, em obras distribuídas por diversos gêneros literários, representado o exercício de um jovem aprendiz empenhado em dominar os instrumentos fundamentais do ofício literário?

Após esse longo período formativo, escrevendo em muitos gêneros, Machado criou um estilo de prosa, coerente do primeiro ao último romance, caracterizado por uma relação interativa entre técnica e substância. Sua ficção inicial é parte inerente desse desenvolvimento; quase todas as principais ideias literárias de Machado são introduzidas nos primeiros romances, senão no jornalismo. O tema da “lanterna de Diógenes,” por exemplo, aparece numa coluna recentemente descoberta, assinada apenas com marca de interrogação em negrito, e identificado como obra de Machado publicada no *Correio da Tarde* em outubro de 1858 com o título “A Lanterna de Diógenes. (Folhetins noturnos: um livro por publicar).” Reaparecerá seguidamente na ficção. Em *Iaiá Garvia* (III), ao descrever a beleza de Estela, o narrador comenta, “Ao primeiro aspecto, dissera-se um Diógenes feminino cuja capa, através das roturas, deixava entrever a vaidade da beleza que quer afirmar-se tal qual é, sem nenhum outro artifício.” Em *A Mão e a Luva* (XIII), Guiomar comunica o tédio que lhe causava Jorge: “era um Diógenes de espécie nova, através da capa rota da sua importância.” O tema se repete também nos romances da última fase. Em *Quinca Borba* (CLX), Sofia está inquieta e espera que o sol afaste o tédio: “mas o grande astro percebeu que a intenção dela era constituir-lo lanterna de Diógenes....” Os quatro romances da década de 1870 tanto impulsionam o desenvolvimento estilístico do jovem autor quanto apresentam ideias, temas e técnicas centrais que atravessariam a divisão de 1878-1880.

Sustentando a ideia de uma longa preparação e de um potencial para reestruturação estilística está a presença, nos romances da década de 1870, de temas característicos que Machado continuaria e intensificaria nos cinco grandes romances posteriores a 1880, particularmente na dramatização de estados psicológicos centrais, presentes em todos os primeiros quatro romances, incluindo delírio, loucura, ciúme, ressentimento, dúvida, suspeita, ilusão, remorso, crueldade, ódio, vaidade, terror, malícia, desespero e angústia. Todos contribuem para cenários que conduzem as personagens — muito além de enredos românticos — a um abismo existencial de temor e tremor, como no romance *Iaiá Garcia*:

Iaiá sentia-se arrojada outra vez ao vasto e escuro espaço de suas antigas cogitações; — erma, desamparada de toda proteção humana, não lhe restava mais que duvidar e gemer. (2004, I, 494)

Machado prepara suas “notas do subterrâneo” sobre dúvida, engano e crueldade mais de duas décadas antes de encená-las teatralmente na memória retrospectiva de Bento Santiago em *Dom Casmurro*. Embora as tramas desses romances envolvam situações românticas, os elementos de composição refletem modos psicológicos, filosóficos e referenciais que progressivamente dominam, subvertem e substituem os cenários românticos, muitos descritos no contexto de citações eurocêtricas. A aplicação criativa de modelos literários europeus e alguns norte-americanos ao contexto brasileiro tornou-se o método de Machado, refinado por meio de leituras e discussões literárias com alguns dos mais destacados intelectuais e autores do seu tempo.

Ao longo dos primeiros romances, Machado atinge as profundezas do que viria a ser conhecido como seu niilismo e como a percepção, por suas personagens, de um abismo disruptivo. A análise psicológica e a dramatização de estados psíquicos são temas críticos e centrais: a sociedade é invariavelmente avarenta e mesquinha, e as profundezas da alma são inacessíveis e insondáveis. Vingança e compensação são sentimentos comuns a todos os primeiros romances como motivações para uma crueldade inexplicável, “a voluptuosidade da dor, em falta de melhor denominação”. Em *Ressurreição*, Félix fundamenta um tipo de personagem que reaparecerá ao longo dos romances e contos, alguém consciente de que é falho, senão condenado, por um traço obsessivo e inerente determinado pelo instinto, pela psicologia, pela religião ou pela formação social.

Poderia o catalisador de sua revolução narrativa ter se originado em seu fascínio precoce por Shakespeare? Shakespeare é citado três vezes mais do que qualquer um dos centenas de outros autores mencionados nas obras em prosa de Machado. Todos os nove romances têm referentes literários,

muitos baseados em citações de Shakespeare, Dante e outros. *Ressurreição*, seu primeiro romance e o último a ser traduzido para o inglês, é uma dramatização extraída de uma estrofe de *Measure for Measure*, de Shakespeare (Ato I, Cena V), como o próprio Machado explica no prefácio: “Our doubts are traitors, / And make us lose the good we oft might win, / By fearing to attempt.” No romance, Félix perde o amor da boa Lívia por causa de uma dúvida existencial, recorrente e incontornável, mas sem fundamento, quanto à sua lealdade e fidelidade. Em outro empréstimo tomado a Shakespeare, a obsessão de Machado com Otelo se manifesta em *A Mão e a Luva*. Estêvão assiste a uma récita da peça e logo em seguida flerta com uma mulher casada que encontra. Luís Alves bate-lhe no ombro e sussura “Larga o pinto, que é das almas”, ao que Estêvão retruca que Luís Alves tinha ido assistir à peça para “lavar a alma da poeira do caminho.” Otelo volta a aparecer no romance *Helena*, na cena em que Salvador, que descobrimos ser o verdadeiro pai de Helena, explica como foi enganado por Ângela, a mãe dela, que o abandonou e partiu com a filha mais moça para viver com o rico Conselheiro Vale. Salvador teve “ímpeto de ir ter com ela e esganá-la” quando um amigo lhe emprestou um volume já bem gasto de Shakespeare; e sentiu um estremecimento ao ler com dificuldade, no original, um verso de Otelo: “‘She has deceived her father’, diz Brabantio a Otelo, ‘and may do thee’.”

O hábito machadiano de invocar diferentes literaturas, sobrepondo a circunstância literária e filosófica da Europa clássica à realidade americana da cidade do Rio de Janeiro, tem início nos primeiros romances, paralelamente às evocações de Shakespeare. Haroldo de Campos detecta nessa característica um legado da expansividade do mundo barroco. Em *Ressurreição* e *A Mão e a Luva*, encontramos referências à Bíblia, a Homero, Esopo, Plutarco, Platão, Virgílio, Dante, François Villon, Milton, Camões, Sá de Miranda, Antônio Ferreira, Torquato Tasso, Antônio José da Silva, Malthus, La Fontaine, Molière, Pascal, Defoe, Byron, Friedrich Klopstock, Vincenzo Bellini, Émile Augier e ao *Werther* de Johann Wolfgang von Goethe. *Helena* contém referências a Moisés, Homero, Dante, à ópera *Manon Lescaut*, de Giacomo Puccini — estreada em 1884 e baseada no romance *L’histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), do Abbé Prévost — e ao romance de entrecho colonial romântico do Ile de France, *Paul et Virginie* (1787), de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre.

Particularmente marcantes, nessa prática de sobrepor o repertório europeu e clássico ao Rio de Janeiro, são os aforismos e as fábulas, aplicados a temas como hipocrisia, hábito, retórica, natureza, amor e o coração humano. A manipulação das referências literárias reforça o procedimento de dirigir-se e desafiar diretamente o leitor, ou de pôr em questão a própria natureza do gênero em causa. Comentários sobre a natureza do romance e sobre a própria escrita compõem um fluxo constante de consciência exterior e de reflexão filosófica. O gosto crescente de Machado pelo engenho aforístico

dos autores iluministas aparece em *Helena*: Estácio repreende sua noiva Eugênia por se deixar influenciar pelas aparências, por suas “frivolidades superficiais”, e ela reage, amuada e inacessível. Carlos Barreto surge inesperadamente e inventa a perspectiva de um baile; o efeito sobre Eugênia é expresso por meio de uma citação elucidativa da comédia *La Métromanie* (1738), de Alexis Piron: “J’ai ri; me voilà désarmée.” Talvez essa cena sirva de protótipo para uma cena paralela em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando Brás e Virgília discutem a possibilidade de fugir. Lobo Neves entra no quarto e oferece ingressos para a ópera: “Nada menos que um camarote. — Para a Candiani? — Para a Candiani.” Virgília bate palmas com ar infantil e pergunta a localização do camarote no teatro.

Nos primeiros romances, Machado apropria-se ou adota, com fins de sarcasmo, sátira, engenho superior, ironia ou paradoxo, máximas colhidas em La Rochefoucauld e outros moralistas. Ele emprega o aforismo para tratar de temas como a hipocrisia (“as aparências de um sacrifício valem mais, muita vez, do que o próprio sacrifício”); o otimismo (“e mais vale sonhar com a felicidade que poderíamos ter do que chorar aquela que havésssemos perdido”); o hábito (“A regularidade era o estatuto comum. E se o homem amoldara as cousas a seu jeito, não admira que amoldasse também o homem”); a retórica (“Proclamações são loterias; a fortuna as faz sublimes ou vãs”); a fragilidade (“Nem todas as almas podem encarar as grandes crises”); a natureza (“A natureza tem suas leis imperiosas; e o homem, ser complexo, vive não só do que ama, mas também (força é dizê-lo) do que come”); a misantropia (“Luís Garcia amava a espécie e aborrecia o indivíduo”); o destino (“Intolerável é a dor que não deixa sequer o direito de arguir a fortuna”); o amor (“O amor é uma carta, mais ou menos longa, escrita em papel velhinho, corte dourado, muito cheiroso e catita; carta de parabéns quando se lê, carta de pêsames quando se acabou de ler [...]”); e o coração humano (“O coração humano é a região do inesperado”). O motivo da devoração, metonímia da passagem do tempo e da marcha do mundo que terá papel destacado na escola de Humanitas e nos vermes roedores de Brás Cubas, é introduzido por meio de um axioma de Lord Macaulay, poeta e político britânico: “este axioma de *lord Macaulay* — que mais aproveita digerir uma lauda que devorar um volume”.

Em Machado, o crescente hábito de se dirigir diretamente ao leitor e desafiá-lo, ou questionar a natureza do próprio gênero do texto, vai de par com suas referências literárias. Em *Helena*, o narrador, contando uma história dentro da história, declara: “Não escrevo um romance” (*H*, XXV), artifício retórico repetido no último romance, *Memorial de Aires*. Os narradores afirmam seu “dever de contador de histórias” (*ML*, III), ao mesmo tempo lembrando ao leitor o que sucedeu antes (“narrados no capítulo anterior) recriminando a impaciência (em *Ressurreição*, “leitor impaciente”, XII) ou exortando a dar prosseguimento à leitura (em *A Mão e a luva*, “Esperemos pelo próximo capítulo”; em *Iaiá Garcia*,

“Não sei aonde nos lançará a onda do destino amanhã” (IG, V). Brás Cubas dialoga intensa e jocosamente com os leitores desde o início das suas memórias póstumas: “Se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (“Ao leitor”). Em todos os romances se manifesta a altivez do narrador distanciado (em *A Mão e a luva*, “Não falo eu, leitor; transcrevo apenas fielmente as imaginações do namorado”, XVI), levando a uma presunção de onisciência ou controle narrativo (em *Ressurreição*, “Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista”, XXII).

Comentários sobre a natureza do romance ou da própria escrita, assim como sobre o ofício de escrever, compõem um fluxo constante de consciência exterior e de reflexão filosófica nos primeiros romances, apartados dos acontecimentos e das personagens. A sagacidade de Iaiá Garcia, por exemplo, ensinara-lhe “[...] a sintaxe da vida, quando outras ainda não passam do abecedário”. Cartas e papéis são um inventário, “[...] inventariava e liquidava o passado”, e um romance destina-se a durar séculos. O leitor toma conhecimento dos “punhais que se lhe cravavam no peito ao nosso Estêvão”, em reação à indiferença de sua amada Guiomar ao saber de sua ausência iminente (*A Mão e a Luva*, IX). Guiomar contempla serenamente a lua sobre as águas, mundo eterno que permanece passivo e mudo diante dos desejos e dores dos sentimentos humanos, “no meio das nossas agitações, lutas, ânsias, paixões insaciáveis, dores de um dia, gozos de um instante, que se acabam e passam conosco [...]”. Em *Helena*, Salvador olha além dos doze palmos de seu quintal para enxergar “o infinito da indiferença humana”. O eterno é a “desconsoladora lição” que une as dissimulações da retórica à filosofia e a escrita às lições intransigentes da existência, que ensinam “o irremediável conflito das cousas humanas”. Esboços de personagens são os embriões de dramas cíclicos de psicologia e de destino.

Transcrição e o Espelho Mágico

As citações e referências literárias extraídas da literatura universal, incorporadas aos textos de Machado antes e depois de 1878-80, passam a adaptar, alterar e aplicar seus contextos e significados à realidade brasileira de modo mais radical, como se vistas em um espelho mágico, cuja superfície separa o interno do externo, o profundo do superficial e o original de sua aplicação brasileira. Talvez seja o mesmo velho espelho herdado de uma das mulheres nobres que acompanhavam D. João VI ao Brasil em 1808, o mesmo do conto “O Espelho,” publicado na *Gazeta de Notícias* em 1882, logo depois das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*?

Em estudo comparativo recente entre Machado e Proust, Silviano Santiago propõe abordagem mais radical ao considerar as importações de textos de uma biblioteca eurocêntrica como pastiche, por isso fonte de originalidade no espaço autoral brasileiro.⁴ O pastiche continuaria a desconstrução das técnicas mais aceitas de análise literária comparada – no caso, influência, cópia e originalidade – desde que alteram a perspectiva europeia, reformulada em uma periferia literária. É nesta hierarquia que, na leitura do Silviano, Machado desconstrói, ou “dinamita”, por alterar e subverter textos da sua biblioteca mundial. Quem não podia reconhecer o pastiche em *Quincas Borba*, quando Dr. Falcão, que nunca leu Shakespeare, inventa Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *filantropia*.” Ou quando D. Fernanda, sem entender nada, propõe uma sequência: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *dialética*.”

Com *Otelo*, Shakespeare pode ter oferecido a Machado ideias narrativas que ele desenvolveria em sua prosa tardia: indeterminação e má leitura. O professor Stephen Greenblatt, falando de *Othello*, comenta que “Shakespeare não concede ao vilão [Othello] uma razão clara e convincente pelo seu comportamento [...] embora amplamente articulado na fonte da peça.”⁵ A virada para um teatro de interioridade, reparada por Greenblatt, vai ao par com a indeterminação, para intensificar a ação dramática:

Mas a passagem de um personagem a outro [...] sinaliza o crescente interesse de Shakespeare pelos processos ocultos da interioridade [...] O que ele forja é uma espécie de teatro interior [...] mas com uma complexidade, uma sutileza e, acima de tudo, uma autoconsciência imensamente ampliadas. Agora o próprio personagem está plenamente consciente de que construiu tal teatro e extrai as implicações sombrias do mundo imaginário que lutou para criar.⁶

Em suas mãos, *Otelo* é simultaneamente a peça de Shakespeare e uma projeção interior criada por personagens que participam dela por fantasia ou por erro interpretativo.

A apropriação radical, alteração, desconstrução e tradução do pano de fundo literário e filosófico europeu e clássico é visível desde os primeiros romances. A oscilação entre aqui e lá, Brasil

⁴ Silviano Santiago, *O grande relógio. A que hora o mundo recomeça. Caderno em andamento 1*. São Paulo: Editora Nós, 2024, 14-15.

⁵ Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York, W. W. Norton & Company, 2004, 325.

⁶ Stephen Greenblatt. “But the turn from one character to the other [...] signals Shakespeare’s growing interest in the hidden processes of interiority [...] What he hammers out is a kind of inner theater [...] but with a vastly increased complexity, subtlety, and, above all, self-consciousness. Now the character himself is fully aware that he has constructed such a theater, and he teases out the bleak implications of the imaginary world he has struggled to create” (2004, 300).

e Europa — conceito fundamental desde o barroco colonial ao modernismo — chega a ser ritmo insustentável, ou ao menos indesejável, malgrado a sua onipresença. A resolução original adotada por Machado frente a esse impasse é o ato radical de assumir a autoria de todos os livros que leu. Machado é o leitor que altera “postumamente” os originais, à maneira de Brás Cubas, autor morto, ou do Conselheiro Aires, cujos cadernos são encontrados, editados e publicados póstuma e apenas parcialmente. A chave dessa transformação criativa talvez esteja na confissão de Brás Cubas, desculpando “uns fumos de pacholice” no comportamento do pai no capítulo III das Memórias, “Genealogia:” “Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação [...]”

Talvez o catalisador da revolução estilística de Machado se encontre no pastiche de uma biblioteca universal, visível nos primeiros romances, uma coleção sincrônica de textos e uma biblioteca pessoal composta por todos os livros que leu, conceito que somente viria a ser teorizado por André Malraux em seu *Musée imaginaire* (“museu sem paredes”), designando um espaço puramente conceitual tornado físico e aplicável à biblioteca machadiana consistindo em centenas de referências literárias. A ideia reaparece na coleção de ensaios, *Biblioteca imaginária* (1996), de João Alexandre Barbosa, bem como na seleção sincrônica de textos criativos proposta por Haroldo de Campos.

Ao transformar a leitura em um ato autoconsciente que atravessa múltiplos gêneros e ao deslocar sua autoria para uma biblioteca universal “sem paredes”, Machado prepara o terreno literário para a obra de arte aberta: um Machado leitor antropófago se torna autor de todas as obras que referencia. Nisso, tal presunção de autoria complete o papel de transcriador, como definido por Haroldo de Campos,⁷ um re-escritor e re-criador dos textos-fonte, que os passa diante do seu espelho mágico, num diálogo entre textos e mestre. A ideia caprichosa de coautoria universal aparece em *Quincas Borba* (CXIII), quando Rubião “[...] satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera” (2004, I, 738). Repete na abertura sutil e sugestivo de *Dom Casmurro*, quando Bento, irritado pela alcunha atribuída pelos amigos depois que cochilou enquanto um jovem poeta recitava versos no trem a Engenho Novo, resolve que será bom título para a narração que pretende começar. Como a alcunha é do jovem poeta, Bento acha que vai querer assumir a autoria: “E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto” (2004, I, 809).

⁷ Haroldo de Campos. *Transcrição*. Marcelo Tápia and Thelma Médici Nóbrega, orgs. São Paulo, Perspectiva, 2020.

Com esses exemplos de autoria universal assumida, Machado nacionaliza uma biblioteca mundial, o seu museu imaginário, sem paredes, revelando-se, desde os primeiros romances, um transcriador amplamente erudito e de agudíssimo engenho.

Kenneth David Jackson is professor of Luso-Brazilian literatures at Yale University. His recent books include *Machado de Assis: Uma vida na literatura*, *Cannibal Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde*, and *Palavras em Rebeldia: uma antologia do jornalismo de Patrícia Galvão (Pagu)*. Email: k.jackson@yale.edu

Works Cited

- Assis, Machado de. *Counselor Ayres' Memorial*. Trans. Helen Caldwell, Berkeley, University of California Press, 1982.
- Assis, Machado de. *Dom Casmurro*. Trans. Helen Caldwell, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1991.
- Assis, Machado de. *The Hand and the Glove*. Trans. Albert Bagbey, Jr. Lexington, University Press of Kentucky, 1970.
- Assis, Machado de. *Helena*. Trans. Helen Caldwell, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Assis, Machado de. *Iaiá Garcia*. Trans. Albert Bagbey, Jr. Lexington: University Press of Kentucky, 1977.
- Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Trans. Flora Thompson-Deveaux, New York, Penguin Classics, 2020.
- Assis, Machado de. *Obra Completa*. 3 vols. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- Assis, Machado de. *Quincas Borba*. Trans. Gregory Rabassa. New York, Oxford, 1988.
- Assis, Machado de. *Resurrection*. Trans. Karen Sherwood Sotelino. Dallas, Dalkey Archive, 2023.
- Campos, Haroldo de. *Transcrição*. Marcelo Tápia; Thelma Médici Nóbrega, orgs., São Paulo, Perspectiva, 2020.
- Costa, Horácio. *José Saramago, o período formativo*. Lisboa, Caminho, 1997.
- Galvão, Patrícia. “Semana com o diabo no corpo a que findou e quando Machado de Assis era cronista.” *Fanfulla* (14 de janeiro de 1951); In *O Jornalismo de Patrícia Galvão 2: Arte e Literatura (1948-1963)*. Kenneth David Jackson, org. São Paulo, edusp, 2024.
- Greenblatt, Stephen. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York, W. W. Norton & Company, 2004.
- Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971; *La jeunesse de Machado de Assis (1839-1870): essai de biographie intellectuelle*. Poitier, 1969.
- Santiago, Silviano. *O grande relógio. A que hora o mundo recomeça? Caderno em andamento 1*. São Paulo, Editor Nós, 2024.