

A capoeira literária de Machado de Assis

Eduardo de Assis Duarte

Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva um outro vinho.

Machado de Assis

Prólogo a *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Inicialmente uma mistura de *dança* e *jogo*, a capoeira se desenvolveu no Brasil a partir da contribuição africana, sobretudo através dos fundamentos introduzidos por escravos da etnia banto. Sua principal característica é a *ginga*, movimento de corpo destinado a enganar o oponente, e que traduz toda a malícia inerente à prática de dissimular os golpes em esquivos passos de dança. O praticante da capoeira usa o *gingado* ou ato de *gingar*, que consiste em bambolear o corpo para a direita e a esquerda, a fim de confundir o adversário, escapar de seus golpes, e procurar o momento e o ângulo certos para atacar.

Durante a escravidão, a capoeira se difundiu praticamente por todo o Brasil, em especial nos centros urbanos. Na segunda metade do século XIX, ficaram famosas as "maltas" de capoeiristas, formadas por mulatos e negros livres, logo classificados como desordeiros pelas autoridades e famílias da elite, temerosas das revoltas quilombolas e da chamada "Onda Negra". Com o advento da República, a capoeira foi equiparada à vadiagem, sendo ambas criminalizadas pelo Código Penal baixado em 1890. Somente a partir de 1934, sua prática deixou de ser crime, o que não significou o fim das perseguições; e apenas em 2008, após ser elevada a arte marcial, marcar presença em mais de cento e cinquenta países, e integrar o circuito dos esportes e academias de ginástica, a capoeira foi considerada oficialmente patrimônio cultural brasileiro.

Segundo Edison Carneiro, "a luta é uma demonstração da prodigiosa agilidade do angola, que executa os movimentos corporais mais difíceis sem nenhum esforço, sorrindo."² Já para Luiz Edmundo, em seu trabalho sobre a cidade do Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis,

o capoeirista "encarna o espírito de aventura, da malandragem e da fraude." Lembrando ser este um sujeito muitas vezes "franzino" e "leve", acrescenta:

Nesse manejo inopinado e célere, a criatura é um ser que não se toca, ou não se pega, um fluido, o imponderável. Pensamento. Relâmpago. Surge e desaparece. Mostra-se de novo e logo se tresmalha. Toda a sua força reside nessa destreza elástica que assombra e diante da qual o tardo europeu vacila e, atônito, o africano se troca.³

Estudos mais recentes conferem à dança/luta afro-brasileira uma dimensão mais ampla, que a caracteriza sobretudo como performance. E performance que vai além da corporeidade para adquirir um sentido maior, de performatização identitária. Para Muniz Sodré, ela traduz em seus movimentos de negaceio e "mandinga" a síntese do que o autor define como "estratégia cultural dos negros no Brasil, num jogo de resistência e acomodação":

Luta com aparência de dança, dança que aparenta combate, fantasia de luta, vadiagem, mandinga, a capoeira sobreviveu por ser jogo cultural. Um jogo de destreza e malícia, em que se finge lutar, e se finge tão bem que o conceito de verdade da luta se dissolve aos olhos do espectador e – ai dele – do adversário desavisado."⁴

Assim, a constante necessidade de dissimulação que marca a capoeira ascende ao patamar de signo histórico da condição social dos membros da diáspora africana no Brasil, em suas relações com o segmento hegemônico. Sob a aparente acomodação/aculturação aos valores dominantes, a resistência e a subversão contínua desses valores.

A ideia que subjaz ao presente trabalho indica ser também a dissimulação o caminho escolhido por Machado de Assis, em especial no que diz respeito ao pendor crítico que perpassa seus textos, tanto na crônica como na ficção. Machado não foi autor de reptos ou libelos bombásticos. Descartava sempre a polêmica, o panfleto ou a "retórica tribunícia", para ficarmos nos termos de um outro antropófago, Oswald de Andrade. O recorrente ceticismo machadiano, acoplado ao conhecido "tédio à controvérsia", dissimula igualmente o olhar descrente e alerta frente aos rumos do processo histórico. E a mesma atitude pode ser constatada na distância crítica mantida pelo autor frente ao pensamento teleológico ocidental. Além de não encampar e, mesmo, parodiar e satirizar, as certezas de seu tempo – a começar pelo Cristianismo, e indo até ao racismo de Gobineau, ao evolucionismo de Darwin, ao determinismo de Taine e Spencer, ao positivismo de Comte –, refutou igualmente o romance de tese, tão caro aos seus contemporâneos naturalistas.

O projeto literário machadiano, exposto no "Instinto de nacionalidade" (1873) e materializado em tantos escritos, comporta a argúcia com que trata, na condição de sujeito periférico, o poder e o risco inerentes à palavra impressa, numa sociedade patriarcal e escravista como a do Brasil do século XIX. O escritor cumpre a

condição de "homem do seu tempo e do seu país", mesmo quando parece tratar de assuntos os mais longínquos. Nesse tenso jogo entre o dado local ou nacional e as muitas referências universalizantes, revela-se a *ginga* verbal do capoeirista, sempre pronto ao disfarce e ao engodo.

Exemplo nítido dessa postura está na utilização do foco narrativo em primeira pessoa, a criar a impressão de uma discursividade confessional, logo sincera, a ponto de ser confundida com a própria fala do autor. Dos estudos de Helen Caldwell à "retórica da verossimilhança" de Silviano Santiago, e ao "narrador enganoso" de John Gledson, a crítica vem demonstrando o quanto de disfarce existe na escrita machadiana. Mesmo assim, a imagem do autor, oriunda da vasta recepção crítica, tende a um perfil universalista, que termina às vezes por ocultar o escritor brasileiro e, mais ainda, o afrodescendente. Ao lado dessa universalização, persistem os reparos quanto a "exibicionismo", "diletantismo", "eurocentrismo" ou "omissão" frente a problemas sociais e políticos de seu tempo, como o do trabalho escravo.

A primeira caracterização do estilo machadiano como "capoeira verbal" pertence, salvo engano, a Luiz Costa Lima, no artigo em que aborda o volume de crônicas *A Semana*, organizado por Gledson em 1996. O crítico refere-se à luta brasileira como "princípio de individuação" da linguagem do cronista, que despreza a "lógica proposicional" implícita no cientificismo hegemônico à época e a substitui por um "encadeamento em forma de constelação", em que os assuntos se revezam na superfície da crônica, exigindo atenção redobrada do leitor. Costa Lima conclui afirmando que "Machado ginga e dribla, faz da capoeira um estilema."⁵

Em verdade, o próprio Machado já havia apontado nessa direção ao definir a atividade do cronista, por ele chamado folhetinista, como sendo o "consórcio do útil com o fútil". Conhecedor do terreno minado em que pisava e do "clima opressivo" existente no país, o escritor caramujo, como ele próprio se definiu certa vez, tratava sempre de se proteger sob a casca de um pseudônimo, e de emoldurar seu enfoque de problemas como a escravidão e outros com um jornalismo de amenidades ou de questões não controversas. Ainda quanto ao artigo de Luiz Costa Lima, o mesmo não toca em dois outros aspectos relevantes. Em primeiro lugar, a vinculação da capoeira à afro-brasilidade e às condições de existência de africanos e afro-descendentes, numa sociedade marcada pela escravidão e por um racismo disfarçado e até hoje não assumido, o que faz da *ginga*, tomada aqui em sentido amplo, em verdade um gesto de legítima defesa. E, em segundo lugar, a existência da capoeira literária, entendida como *poética da dissimulação*, não apenas nos escritos especificamente jornalísticos, mas também em contos, romances e outros textos.

As condições de produção da obra machadiana, especialmente no tocante à prosa, revelam uma estreita proximidade entre literatura e

imprensa. Não se pode relevar o fato de ser o jornal o veículo primeiro de muitos de seus escritos e isto contém em si implicações as mais diversas, inclusive no que se refere ao nível de liberdade de expressão existente no Segundo Reinado. Ao longo praticamente de toda a sua vida, Machado foi, senão um "homem de imprensa", no sentido que a expressão ganhou ao longo do século XX, alguém muito próximo disso. E, se observarmos os diversos órgãos pelos quais passou, especialmente na juventude, veremos que, dos 16 aos 34 anos, o escritor foi antes de tudo um trabalhador da palavra impressa: tipógrafo, revisor, redator, tradutor, crítico, censor teatral, atividades que compartilhavam o tempo do escritor com a poesia, a ficção, o drama e a crônica.

A trajetória machadiana aponta para um universo em que imprensa e literatura são não apenas mundos limítrofes. Mais que isto, formam universos profundamente imbricados um no outro, e um bom exemplo é dado pela radiografia das publicações de seus contos. De acordo com John Gledson,⁶ dos 25 aos 39 anos, ou seja, entre 1864 e 1878, o escritor publicou nada menos que setenta contos no *Jornal das Famílias*, número controverso, já que, de acordo com Raimundo Magalhães Jr., esse total pode chegar a 86 narrativas.⁷ Com o fim do *Jornal das Famílias*, o autor se vincula à revista feminina *A Estação* e, entre 1879 e 1898, nela publica outros 37 contos, entre eles "O alienista", além de poemas e dos romances *Casa velha* e *Quincas Borba*. Em paralelo, ingressa na *Gazeta de Notícias* em 1881 e lá publica mais 56 narrativas curtas, num período que vai até 1897. São, portanto, no mínimo 163 narrativas (mais de dois terços do total) publicadas em três órgãos de imprensa ao longo de 34 anos.⁸

Que conclusões podemos tirar desses números? A primeira, e talvez a mais importante, é de que permanência tão longa em periódicos voltados para o público feminino e na liberal e abolicionista *Gazeta de Notícias* vai exigir de nosso autor a habilidade do negaceio verbal, sobretudo quando sabemos que histórias voltadas para temas espinhosos apareceram no momento em que tais assuntos eram objeto de discussão no governo e no parlamento, como no caso do conto "Mariana", publicado no *Jornal das Famílias* em 1871, quando se debatia a "questão servil" e a Lei do Ventre Livre. Na narrativa, o autor se esconde atrás da fala de um membro da elite para, pela voz do branco, ressaltar a pureza de caráter de uma escrava apaixonada pelo sinhozinho.

Assim, a *capoeira verbal*, em sentido amplo, não se resume às crônicas do tempo de censura à imprensa, mas se faz presente nos escritos do autor desde a juventude. Isto porque, em função do público alvo e da própria estrutura dos periódicos mencionados, tinha o autor que conviver a todo o tempo com cerceamentos mais ou menos explícitos de sua expressão, o que leva automaticamente à busca de disfarces. Se, na crônica, assuntos banais ou aparentemente inocentes se revezam para encobrir reflexões mais

agudas sobre a realidade brasileira da época; e se, nas narrativas de ficção, muitas vezes a voz em primeira pessoa dissimula o verdadeiro lugar de onde fala o discurso do autor; no conto "A mulher pálida", que passaremos a examinar, Machado constrói um enredo de amor não correspondido como forma de tecer uma crítica sutil ao padrão feminino de beleza disseminado a partir da Europa e difundido mundo afora como conceito e critério de julgamento. E o faz com plena consciência do público que tinha para seus escritos: senhoras e donzelas da Corte, leitoras da revista fluminense *A Estação*, especializada em "assuntos de mulher".

Em seu *Caminhos do imaginário no Brasil*, Marlyse Meyer traça o perfil da revista. *A Estação*: jornal ilustrado para a família foi editado no Rio de Janeiro, em periodicidade quinzenal, entre janeiro de 1879 e fevereiro de 1904. E era "continuação brasileira da publicação francesa *La Saison* (da qual conservou igual a diagramação do cabeçalho), que circulou no Brasil entre 1872 e 1878."⁹ Mais adiante, a autora afirma tratar-se, em verdade, do braço brasileiro do *Die Modenwelt*, empreendimento multinacional sediado na Alemanha, traduzido em 14 idiomas e, segundo editorial de 31 de dezembro de 1885, com um vasto corpo de 740.000 assinantes, distribuídos por nada menos que vinte países. Além dos figurinos e moldes para corte e costura, entre outros, a edição brasileira trazia uma "Parte Literária", da qual Machado de Assis, segundo afirma o Catálogo da Exposição do Centenário de seu nascimento, citado por Meyer, "era uma espécie de diretor espiritual."¹⁰ A pesquisadora acrescenta preciosas informações dando conta do papel de Machado na mudança de *La Saison* para *A Estação*, bem como de sua presença na redação, com provável autoria de notas, comentários e até correspondências. E destaca nota publicada sem assinatura em março de 1884, saudando "A libertação dos escravos no Ceará":

Muito breve nos seja dado inscrever nessas páginas destinadas à família brasileira esta simples frase, que contém a primeira aspiração da pátria:

NÃO HÁ MAIS ESCRAVOS NO BRASIL¹¹

Como se vê, Machado trabalha por mais de três décadas em periódicos destinados à família e ao público feminino, sendo que em *A Estação*, são 19 anos num órgão que é parte de uma cadeia internacional destinada a divulgar o padrão europeu de moda, beleza e elegância. E nem por isso deixa escapar as oportunidades de inserções – anônimas ou não –, que expressam posicionamentos políticos sobre questões polêmicas à época. A nota abolicionista, escrita aos 45 anos, conserva o frescor do discurso liberal que o autor ostentava na juventude e é mais uma prova de que, sempre que possível, o capoeirista da palavra revelava sua oculta mandinga.

Passemos agora à leitura de "A mulher pálida". Publicado em quatro capítulos, entre agosto e setembro de 1881, o conto se estrutura a partir de bem-humorados contrastes, que conferem à conhecida ironia machadiana um tom próximo do cáustico, a começar pelos

personagens. A mulher pálida que dá título à história, em verdade existe apenas *in absentia*, como figuração das fantasias do protagonista. Desprovida de materialidade corpórea, encarna-se enquanto poderoso avatar em figuras femininas que desfilam pelo conto praticamente sem nada dizer, apenas para exibir uma palidez insuficiente para o gosto do protagonista.

Já este, apesar de ser uma espécie de zero à esquerda, ostenta o sugestivo nome de *Máximo*... e assim é descrito: "20 anos, magro, um pouco amarelo, não alto, nem elegante."¹² Como se vê, o corpo entra em contraste com o nome, fundando um paradoxo cômico que será a marca registrada do personagem. De início, não podemos esquecer a cadeia de sentidos pejorativos inerente à cor amarela, sobretudo quando relacionada à aparência física. Tais sentidos ganham força no Brasil, especialmente entre os afrodescendentes, e remetem à fraqueza, à doença, à morte. Amarela é também a febre que por tanto tempo ceifou vidas de brasileiros desde o período colonial. Acrescente-se a isto a magreza, a falta de elegância e o mínimo de altura e já teremos configurado um primeiro golpe da capoeira literária machadiana.

Páginas adiante, o narrador acrescenta que a família do rapaz era "pobre, sem influência, nem esperança".¹³ E aqui identificamos a mesma concisão demolidora que, em Brás Cubas, põe de pé a personagem Marcela: "amou-me durante quinze meses e onze contos de réis." No conto, vemos que o narrador, não satisfeito, acrescenta que Máximo residia na "rua da Misericórdia", num quarto de fundos, descrito como "triste lugar, triste aposento", onde vivia um "tristíssimo habitante". Estabelece-se, portanto, o engodo irônico em que a descrição do personagem e de seu *habitat* entra em choque com a semântica do nome, a ponto de configurar um sentido outro e distinto para o adjetivo elevado a nome próprio. A ironia machadiana faz-se presente e atinge outras figuras e situações, mas seu alvo principal é, aparentemente, o homem mínimo chamado Máximo.

E qual a razão da tristeza maiúscula que se abate sobre o personagem? É que ele nutre uma paixão não correspondida por uma bela morena de 18 anos – Eulália. Esta o despreza, não apenas devido à pobreza material, mas, também, pela fraqueza de espírito. E novamente o texto surpreende o leitor: um belo dia, o tio de Máximo, major Bento, que, aliás, de major nada tem, surpreende-o com a notícia de que o padrinho do rapaz, um velho avaro e misantropo, morrera e, para espanto geral, deixara-lhe toda a fortuna. Todavia, o dinheiro não o conduz à felicidade, uma vez que, ferido em seus brios pelo pouco caso da morena, o jovem, talvez como vingança, passa a procurar "a mulher mais pálida do universo".¹⁴

Como se vê, a narrativa se articula a partir de uma lógica paradoxal, que aproxima os contrários: o major não é major; o padrinho avarento torna-se generoso; Máximo não é o máximo e passa a preferir as peles claras; e até a morena começa a empalidecer depois da notícia da fortuna – por "doença, melancolia ou pó-de-

arroz",¹⁵ afirma o narrador –, mas então já é tarde. A partir da herança, muitas mulheres se insinuam, buscando o amor do rapaz, mas nenhuma preenche o requisito de máxima palidez requerida por seu novo e requintado olhar.

Assim, de surpresa em surpresa, cresce a ginga verbal machadiana, para disparar em seguida mais um rabo de arraia narrativo: a certa altura, Máximo é descrito como "romântico acabado, do grupo clorótico", que passa a amar as mulheres "pela falta de sangue e carnes."¹⁶ E aqui o texto abre mão da sutileza em favor do escárnio. Tudo se passa como se o jogo estivesse caminhando para o fim e o adversário, no caso o jovem herdeiro, já meio tonto de tantos golpes recebidos, visse a luta substituir a dança. A vinculação da moda do "mal do século" à anemia (ou clorose), que empresta, sobretudo às mulheres, uma coloração amarelo-esverdeada, faz de Máximo pretexto para a crítica à imitação tropical de modelos europeus.

O alvo das rasteiras desse capoeirista da palavra é tanto o jovem ensimesmado e infeliz quanto o paradigma ultraromântico mal-adaptado ao espaço periférico ao qual Machado se dirige. Trata-se não só de destacar que, também nesse caso, as ideias "estão fora do lugar". Mais que inadequação, na qual a história se repete como farsa, emerge a sátira mordaz dos padrões importados de beleza, poesia e comportamento. A certa altura, surge o Máximo verzejador, a declamar poemetos de sua lavra, bastante ruins, para desgosto da morena e prazer do leitor. E novamente, o texto chama a atenção para um detalhe aparentemente secundário:

Máximo não se fez de rogado; era poeta; supunha-se grande poeta; em todo caso recitava bem, com certas inflexões langorosas, umas quedas da voz e uns olhos cheios de morte e vida. Abotoou o paletó com uma intenção chateaubriânica mas o paletó recusou-se a intenções estrangeiras e literárias. Era um prosaico paletó nacional, da rua do Hospício n... a mão ao peito corrigiu um pouco a rebeldia do vestuário.¹⁷

A mão ao peito, gesto solene destinado a emoldurar a palavra circumspecta, corrige apenas "um pouco" a "não elegância" do anti-herói. Empenhado em reproduzir o modelo europeu, Máximo vê a realidade brasileira, da qual o paletó é metonímia, rebelar-se e não atender a seu desejo. A cena materializa um construto paródico/satírico que revela a distância entre o original e a cópia e desse contraste retira a graça e o humor.

As "inflexões langorosas" e os "olhos cheios de morte e vida" remetem ao persistente olhar crítico que, já no "Instinto de nacionalidade", criticava a última geração romântica pela "intrepidez da expressão" e "impropriedade das imagens", fruto de uma "imaginação que não raro desvaira e se perde". Além do abuso de hipérboles e antíteses, fruto da imitação de Victor Hugo e outros, o autor aponta o artificialismo expresso no rebuscamento afetado do estilo como exemplo dos principais defeitos dos jovens poetas de

então: "um amaneirado no dizer e no sentir, o que tudo mostra na poesia contemporânea grave doença que é força combater."¹⁸

Se a roupa do personagem não se adapta bem a um corpo tão inadaptado e, com isto, cresce em significação, o mesmo acontece com outro detalhe da gíngua machadiana aparentemente irrelevante: a nomenclatura escolhida pelo autor para inscrever o espaço do conto. De início, vimos que o Máximo pobre reside na "rua da Misericórdia", o que aponta para a precariedade de sua condição social e para o desprezo com que é tratado pela mulher amada. Já o Máximo tornado homem rico se veste com um paletó da "rua do Hospício", e nisto se materializa o alienado desequilíbrio de quem quer ser o Chateaubriand brasileiro, a procurar nos trópicos a brancura do hemisfério norte.

Ao lado dessa topografia irônica, novamente a capoeira literária se mostra em toda a sua maliciosa dissimulação. O texto não fala de raça, assunto em voga na ciência da época, nem menciona a questão racial, presente no Brasil nas discussões em torno da abolição da escravidão. Mas não nos esqueçamos de que Machado é homem de seu tempo e de seu país. Os signos "branco" e "negro" só aparentemente estão fora da narrativa. A brancura é substituída pela onipresente palidez, que o protagonista persegue até o fim. E nisso se revela a perspectiva que norteia o olhar machadiano, pela qual branco é sinônimo de pálido, "meio amarelo" e até anêmico ou "clorótico". E "negro" é também o humor autoral, ao fazer adoecer e, por fim, matar o personagem, momento em que este finalmente encara seu objeto de desejo. As últimas palavras de Máximo – "pálida... pálida..." – revelam ter ele encontrado "a noiva mais pálida, que ia, enfim, desposar." Nada menos que a "*palida mors*",¹⁹ sutilmente grafada em latim.

Apesar de admirador de Goethe, a quem equipara, no citado artigo de 1873, a Shakespeare, Dante e Camões, por romper e renovar as regras da arte literária, Machado faz de seu personagem um duplo destronante de Werther e de tantas outras vítimas fatais da paixão não correspondida na literatura de então. A partir de um humor corrosivo e nem sempre sutil, o texto satiriza o *topos* romântico que vincula amor e morte. Com isso, coloca o "mal do século" no âmbito daquelas "graves doenças" que a literatura brasileira devia evitar. Não satisfeito, volta-se também contra a figuração feminina da morte, que perpassa o período romântico e se instala na cultura europeia do fim do século. Sua *femme fatale* é outra, sem sangue, sem corpo. Logo, também esta *persona* tão viva na cultura ocidental, que, em tempos de sífilis como verdadeira epidemia, encarna a morte no feminino, é também ela recusada. O personagem morre não por alguém de carne e osso, mas por uma miragem, obsessivo fantasma. Segundo o crítico Ronald Augusto, para quem Máximo representa também a "poesia romântico-parnasiana", o conto traz uma "nota sibilina contra a ideologia do branqueamento", ao lado de uma "crítica (...) à recorrente reverência narcísica do branco no branco

como emblematização da pureza."²⁰ Nessa linha, pode-se concluir que a paródia do byronismo não esgota o potencial crítico do conto. Ao opor a "intenção chateaubriânica" à "prosaica" realidade nacional, sugere às leitoras o local de cultura de onde partem certos padrões literários e outros. Não nos esqueçamos de que estamos falando de um texto de ficção publicado numa revista de moda europeia, talvez a mais influente de seu tempo. Junto com a ridicularização da moda poética, Machado – *malgré lui même?* – termina por alvejar todo o empreendimento etnocêntrico que faz do Brasil e dos brasileiros *tabula rasa* no campo da civilização, um mundo excluído do "espírito universal" de Hegel, conforme lemos em suas *Lições de filosofia da história universal*. Assim, a sátira ao romantismo é mais um gesto dissimulador da ginga machadiana, espécie de ponta de *iceberg* da crítica à importação de padrões culturais, justamente numa revista criada e orientada para divulgar e manter esses padrões.

Tal gesto desconstrutor revela o escritor que, sem sair do Brasil, estabelece uma relação dialógica com a tradição literária tida na época como universal. Dialogismo de capoeirista, que não deve ser confundido com imitação ou epigonismo. Machado não é "Sterne dos trópicos", nem "proustiano antes de Proust". Se incorpora a Bíblia, cita e, mesmo, reverencia alguns mestres europeus, o faz com a convicção moderna de quem elege seus precursores e os acolhe em seu repertório, com eles dialogando em igualdade de condições. Antropófago moderno *avant la lettre*, faz de conta que imita e, como na capoeira, repete o movimento do antagonista para colocá-lo em xeque, num jogo que é dança, mas é também luta. Quanto ao leitor, este vê o discurso irônico gingar e ganhar tons explícitos de sátira e carnavalização. E, sendo ingênuo, pode até achar triste e sem graça essa historinha de amor e morte... Coisas da capoeira, e desse bruxo, que engana para insinuar a crítica a um engano maior, o etnocentrismo colonizador.²¹

Notas

1 Uma versão condensada deste trabalho foi apresentada no evento "Machado 21, a Centennial Celebration", no CUNY, Nova Iorque, em setembro de 2008.

2 CARNEIRO, Edison. Golpes de capoeira. In: _____ (Org.). *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: 1950. p. 245.

3 EDMUNDO, Luiz. O capoeira carioca. In: CARNEIRO, E. (Org.). *Antologia do negro brasileiro*, cit., p. 242.

4 SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988. p. 205 (grifos do autor).

5 LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: *Espelho: revista machadiana*. v. 3. Virginia, EUA: 1997. p. 37-43, 1997.

- 6 GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. V. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- 7 MAGALHÃES JR., Raymundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 vol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- 8 Dos 37 contos publicados em *A Estação*, apenas seis serão incluídos em volumes lançados em vida pelo escritor. Já dentre os 56 vindos a lume na liberal e abolicionista *Gazeta de Notícias*, só dez ficaram de fora de edições em livro organizadas por Machado.
- 9 MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 76.
- 10 Idem, p. 76.
- 11 Idem, p. 90.
- 12 ASSIS, Machado de. A mulher pálida. *Contos selecionados*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1962. p. 181.
- 13 Idem, p. 183.
- 14 Idem, p. 194.
- 15 Idem, p. 192.
- 16 Idem, p. 192.
- 17 Idem, p. 188.
- 18 ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. *Obra completa*, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 807.
- 19 ASSIS, Machado de. A mulher pálida, cit., p. 195.
- 20 AUGUSTO, Ronald. (Trans)negressão. In: AFOLABI, N.; BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. (Org.). *A mente afro-brasileira*. Trenton; Asmara: África World Press, 2007. p. 94.
- 21 In: *Machado de Assis em Linha*. Revista Eletrônica de estudos machadianos, n. 3, jun. 2009. Disponível em: <www.machadodeassis.net>.
- * Eduardo de Assis Duarte é Doutor em Letras e integrante do Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da UFMG e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade – NEIA, desta Instituição. Autor de *Literatura, política, identidades* (UFMG, 2005) e de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, (2. ed., Record, 1996). Organizou, entre outros, o volume *Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo*. (2. ed. Pallas/Crisálida, 2007), a coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (UFMG, 2011, 4 vol.) e os volumes didáticos *Literatura afro-brasileira, 100 autores do século XVIII ao XXI* (Pallas, 2014) e *Literatura afro-brasileira, abordagens na sala de aula* (Pallas, 2014). Coordena o Grupo Interinstitucional de Pesquisa “Afrodescendências na Literatura Brasileira” e o Portal **literafro**.