

Machado de Assis foi um escritor que ultrapassou o seu tempo ao adotar técnicas como a narrativa fragmentada, a confluência de gêneros e o fluxo de consciência. Ele retratou um Brasil em plena transformação pós-revolução industrial, que oscilava entre monarquia e a república na periferia do capitalismo, como salientou Roberto Schwarz (1997). Seus narradores denunciavam personagens egoístas, exploradores e mesquinhos, que valorizavam mais o dinheiro do que os relacionamentos afetivos e sociais.

Susan Sontag descreve os narradores de Machado como persuasivos, excêntricos e obcecados por teorias fantasiosas. Carlos Fuentes, por sua vez, fala de um mundo manchado, corrompido e barroco. Em uma de suas histórias, "Entre santos", o autor explora a indiferença dos personagens, que oscilam entre a fé sincera e a dissimulação: "tinham já contado casos de fé sincera e castiça, outros de indiferença, dissimulação e versatilidade" (2012, p. 21). Essa obra mescla bufonarias e santidades, caminhando por uma polifonia de vozes divinas e seculares. Um dos personagens afirma que os homens não são piores do que eram em séculos passados, transmitindo uma visão simultaneamente otimista e pessimista.

Ao longo da narrativa, é possível observar a avareza do protagonista, que extrai implacavelmente dinheiro dos outros, tornando-se um verdadeiro usurário. Essa característica nos remete a uma figura fáustica, especialmente no final do conto, quando o demônio da avareza sugere uma nova transação. Assim como Fausto, de Goethe, o protagonista de Machado de Assis também é tentado pelo Diabo e apresenta o caráter dionisíaco e musical em seu estilo tragicômico. As alusões bíblicas presentes em suas obras estabelecem conexões evidentes, paródicas como a própria Bíblia.

Desta forma, Machado de Assis mescla a pura espiritualidade da alma com o materialismo prático do corpo, de uma maneira em que a tragicomédia se mostra dionisíaca na forma como os opostos se comportam, ao invés de ser uma simples fusão entre tragédia e comédia. Isso representa a dualidade da natureza humana, especialmente do sujeito moderno em crise consigo mesmo, dividido entre as demandas simetricamente opostas do egoísmo individual e a indiferença em relação à sociedade. Goethe afirmava que cada pessoa possui duas almas antagônicas e complementares, enquanto Machado acreditava que existia uma

¹ Professor adjunto do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp UERJ).

alma interior e outra exterior, como se a primeira fosse Fausto e a segunda Mefisto, constantemente tentando o indivíduo.

No final das contas, os interesses particulares prevalecem sobre os públicos, sendo valorizados apenas quando celebrizam o indivíduo. É o sujeito solitário na multidão, como retratado por Edgar Allan Poe, de quem Machado foi o primeiro tradutor de "O Corvo" e citou diretamente na "Advertência" de "Várias histórias", considerando suas obras-primas entre as primeiras da América. O narrador machadiano não oscila apenas entre monarquia e república na periferia do capitalismo, mas também denuncia o drama universal do indivíduo solitário na multidão, podendo se passar em cidades como Londres, Nova York ou em um país provinciano como o Brasil da época. Seus personagens possuem duas personalidades distintas em conflito interno, como se houvesse um Mefisto constantemente tentando-os, resultando em uma divisão conflituosa do próprio ser, seguindo o princípio geral de reversibilidade dos opostos.

Helen Caldwell é perspicaz ao identificar os elementos fáusticos presentes nas obras de Machado de Assis: sede de celebridade e conhecimento, tensão entre Deus e Diabo, ciência e natureza, primitivo e civilizado. De fato, Fausto é mencionado de forma direta em "A igreja do Diabo" e em *Dom Casmurro*. Machado de Assis cita nominalmente Goethe em "Instinto de nacionalidade" (1873).

Haroldo de Campos (1981) sugeriu que a imagem do hipopótamo surgindo de forma surpreendente, em "Quarto de trabalho", do Fausto, pode ter influenciado o delírio de Brás Cubas no hipopótamo galopante, que no fim das contas, se revela apenas um simples gato caseiro. Isso reflete a jornada de Brás Cubas através dos séculos como observador da história humana, tal qual Mefisto proporciona a Fausto. Essa visão, apresentada de forma corrosiva, sarcástica e irônica, revela a ambição de Machado de Assis de sumarizar a história humana, assim como Goethe, porém de uma maneira mais crítica e satírica.

Assim como no "Prólogo no teatro" de Fausto I, onde o ator é representado como um bufão, o narrador machadiano também assume esse papel, zombando não só de todos ao seu redor, mas também de si mesmo. Essa bufonaria transcendental revela a capacidade de Machado de rir de si mesmo, uma habilidade essencial para refletir não só sobre o mundo, mas também sobre si próprio. Afinal, só podemos compreender o mundo através da nossa própria perspectiva. Como afirma Bakhtin, esse tipo de riso é libertador, rompendo com o medo da verdade e do poder oficial, subvertendo as hierarquias e gerando uma nova verdade não oficial.

No desenvolvimento de sua trama, Fausto busca uma ciência não explorada e invoca Mefistófeles, fazendo um pacto com o Diabo para servir como seu servo por vinte anos, após os quais, ele entregará a sua alma gloriosa. No entanto, Goethe inova ao Fausto recusar a primeira proposta de Mefisto, que espera até que o cientista esteja deprimido para finalmente firmar o acordo em forma de aposta, apresentando assim uma nova abordagem à tradição fáustica.

Em relação a Machado de Assis, em "A igreja do Diabo" (1884), Fausto é citado diretamente, abordando-se os pecados bíblicos, principalmente a avareza e a ira. A indiferença é mencionada duas vezes, e até mesmo o Diabo a defende, argumentando que essa regra de se preocupar com o próximo é uma invenção dos parasitas e comerciantes insolventes. Ele sustenta que devemos tratar os outros com indiferença e, em alguns casos, com ódio ou desprezo. Os homens modernos são retratados como dissimulados, cínicos, hipócritas, misteriosos e obcecados pelo avesso, passando a praticar tudo o que o Diabo condena e que eles mesmos não praticavam antes, como amor e solidariedade.

Dessa forma, o Diabo está ligado à ambição, ganância, exploração, comércio, dinheiro e toda forma de interesse financeiro, como retratado em Goethe e especialmente em Machado. O pacto machadiano é o dos personagens medíocres com esses interesses sórdidos. No segundo capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, "O emplasto", o personagem confessa ter nutrido ideia fixa de criar um medicamento sublime capaz de aliviar a melancólica humanidade, não por motivos nobres de cura e bem-estar social, mas sim por sede de fama, glória e celebridade - causas mesquinhas, egoístas com pretensão de eternidade, numa ambição fáustica. O medicamento é uma ciência que precisa progredir, assim como no drama de Fausto, cujo pai era um médico respeitado.

Esses traços fáusticos são responsáveis por moldar os personagens de Machado de Assis em devoradores sociais. Quando a lei natural da seleção do mais forte se torna lei social, as pessoas se devoram umas às outras, promovendo a exploração do homem pelo homem e a sociedade consumista. Nesse mundo de superficialidade e aparências, ser louco parece até uma qualidade. Quincas Borba é o personagem que mais representa a poética de Machado, pois une o poder de imaginação criativa e intuitiva - a loucura - com a rigidez formal e a observação filosófica, que se tornou crítica e reflexiva na modernidade. Essa devoração social é a encarnação do princípio do Humanitismo de Quincas Borba no próprio tecido narrativo.

Em *Dom Casmurro*, Bentinho "mata" seu amor, sua indiferença mata seu filho e incentiva coisas ruins, como a morte prematura de seu melhor amigo. Dom Casmurro usa linguagem jurídica para incriminar Capitu, conforme apontado por Antonio Carlos Secchin. A

situação narrativa fáustica é a chave interpretativa para resolver o suposto adultério de Capitu, já que o defunto-autor está enfrentando seu julgamento final e defendendo a si mesmo para salvar sua alma, mesmo que isso custe a de Capitu, Escobar e a do seu filho. Enquanto Fausto se salva pelo amor de Gretchen, Bentinho tenta se salvar trocando sua alma pelas das pessoas que supostamente ama. Assim, o narrador casmurro se transforma em defunto-autor.

Em *Memórias póstumas*, Lobo Neves devora socialmente Brás Cubas ao se casar com Virgília antes dele, que por sua vez a devora sexualmente, assim como também fez com Marcela, Eugênia, a ainda devora socialmente sua irmã Sabina e o marido Cotrim, Dona Plácida e o escravo Prudêncio. Assim como no final de Fausto II apenas o amor de Margarida pode salvar o protagonista, de maneira espetacular, apoteótica e transcendente, somente o amor de Virgília e a palavra poética podem salvar Brás Cubas em morte, quando ele muda radicalmente e se arrepende de sua vida medíocre e indiferente. Nesse ponto, há uma situação narrativa fáustica, em que Brás Cubas advoga por sua própria alma. Essas são provas inegáveis de que Machado assimila de forma original, por meio de paródia e estilização, o legado de Goethe.

De acordo com Carlos Fuentes, “el genio de Machado se basa [] en [que] su obra está permeada de una convicción: no hay creación sin tradición que la nutra, como no habrá tradición sin la creación que la renueve” (2001, p. 10). Yuri Tynianov entende a paródia como “destruction de l’ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments” (1969, p. 67). Ele faz uma distinção entre estilização, que concorda entre os dois níveis, e paródia, que discorda. Dessa forma, Tynianov removeu a paródia da esfera da imitação platônica, que era vista com desprezo. Mikhail Bakhtin define esses conceitos de maneira semelhante a Tynianov, mas os relaciona com polifonia, inversão de sentidos, abolição de hierarquias e riso libertador da visão de mundo carnavalesca. Fuentes percebe que “los elementos carnalescos, la risa jocular que Bajtin atribuye a las grandes prosas cómicas de Rabelais, Cervantes y Sterne, están presentes en Machado” (2001, p. 19).

Julia Kristeva se baseia no conceito de intertextualidade como absorção e transformação, interpretando que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (1974, p. 64). Haroldo de Campos (1983) se inspira no entendimento de Oswald de Andrade de literatura como absorção e transformação, utilizando termos como recriação, reelaboração, transculturação, transvalorização, entre outros.

Outro teórico moderno da paródia é Gérard Genette, que analisa a etimologia da palavra: “D’abord, l’étymologie: *ôdè*, c’est le chant; *para*: ‘le long de’, ‘à côté’; *parôdein*,

d'où *parôdia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepont” (1982, p. 20). Já Linda Hutcheon entende a paródia como uma forma privilegiada de autorreflexão, em um vínculo indissociável com a autorreflexão. Ela define paródia como “como um método de continuidade, permitindo embora a distância crítica” (1985, p. 32). Essa distância é o que permite a ironia machadiana. Assim, “ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido” (1985, p. 46).

Ela também liga a paródia à construção em abismo: “muitas vezes, o comentário narrativo ou um espelho autorrefletor (*mise en abyme*) assinalará este duplo status ontológico ao leitor” (1985, p. 46). Assim, “a paródia pode [...] apropriar-se do passado com o fim de efetuar uma crítica cultural”, afinal, “atua como um expediente de elevação da consciência, impedindo a aceitação de pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico” (1985, p. 136/131).

Sobre a centralidade da paródia na poética machadiana, podemos remeter à interpretação de Dirce Côrtes Riedel de que “o texto de Machado é quase sempre baseado na paródia. No entanto, o narrador, sempre ambíguo, parodia ao mesmo tempo que negaceia o conflito das duas vozes. Fica ambivalente, entre a paródia e a estilização, sem se pronunciar nem por uma nem por outra” (1979, p. 5). Quem define a especificidade da paródia machadiana é João Cezar de Castro Rocha ao pesquisar a poética da emulação, que consiste “na reverência à tradição e crítica desse mesmo legado”, pois “na apropriação simultânea de temporalidades opostas, o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* encontra seu domínio particular” (2013, p. 155).

Assim, “a prática da emulação implica uma ideia particular de sistema literário, privilegiando o ato de leitura como gesto eminentemente inventivo. Afinal, partindo-se da *imitação* de um modelo considerado *autoridade* num determinado gênero, busca-se *emular esse modelo*, produzindo-se uma diferença em relação a ele”. A *aemulatio*, “*repetir para inovar* era o eixo do procedimento clássico” (p. 204), havia sido a técnica de composição literária por excelência da Antiguidade até a postulação romântica do gênio individual e do reino da subjetividade que institui o conceito de originalidade como criação *ex nihilo*, do nada, a partir da inspiração súbita espontânea do talento individual e não da tradição em voga.

A poética da emulação se configura na estratégia adequada para desestabilizar a balança dos contextos não-hegemônicos das trocas simbólicas: “A técnica da emulação supõe partir da imitação consciente de um modelo prévio, com o objetivo de acrescentar-lhe dados novos.

Desse modo, o resgate deliberadamente anacrônico da técnica da *imitatio* e *aemulatio* transforma a secundidade da condição periférica em fator *potencialmente* produtivo” (p. 107).

Foi justamente quando Machado tornou o anacronismo um gesto deliberado e não involuntário, que pode desenvolver a poética da emulação, num contexto em que “um escritor brasileiro, latino-americano, precisava definir produtivamente sua relação com a cultura ocidental” (p. 184). Vale ressaltar que se trata de um anacronismo às avessas e de mão dupla pelo vaivém de temporalidades diversas, sendo produtivo, não se tratando de “projetar valores atuais à tradição, mas, pelo contrário, repensar esses mesmos valores com base naquela tradição” (p. 191). Desse modo, “a leitura se impõe como matriz de toda invenção” (p. 205).

A primazia da leitura sobre a escrita e a centralidade da tradução já institui *a priori* o diálogo com o leitor como fundamento dessa concepção poética, pois “a técnica da emulação envolve o domínio de um sólido repertório de leituras por parte do público leitor” (p. 142), uma vez que o “texto machadiano da segunda fase exige um leitor que seja capaz de acionar sua potência” (p. 177), cuja novidade veio da leitura ruminante de mestres como Goethe, uma vez que “o escritor consciente de seu ofício precisa ir *aos rudimentos das coisas*, realizando a imitação com o objetivo de proporcionar variações no gesto de combinar elementos preexistentes” (p. 169), num “vaivém tipicamente machadiano entre o erudito e o popular, o contemporâneo e o clássico” (p. 187).

As obras de Machado de Assis incorporam a poética da emulação também na sua recorrência de personagens, estilos diversos, metaficção, parábase, ironia, reflexão crítica corrosiva, especialmente na sua chamada segunda fase, pois “nada é mais apropriado para apresentar a prática da emulação do que o recurso ao alheio como primeiro passo na afirmação do próprio” (p. 31).

Há traços fáusticos goethianos na narrativa ficcional de Machado de Assis, demonstrando sua assimilação ativa de modo a formar uma visão de mundo própria e original por meio da crítica e autocrítica constante da parábase permanente, enquanto promotora de reflexão crítica, sentidos e conhecimentos fundamentais à humanidade. Essa influência contribui para a reflexão crítica sobre o sujeito moderno radicalmente racionalista a ponto de se tornar indiferente, egoísta, cínico, hipócrita e explorador dos outros como devoradores sociais, comprovando como Machado recria as concepções poéticas fáusticas de Goethe, as relacionando aos saberes humanos e à literatura universal. A narrativa ficcional do fundador de nossa literatura moderna busca sumariar a história humana de forma crítica e irônica.

Ele procura sintetizar a literatura desde o seu dionisíaco princípio tragicômico, antes da divisão racionalista entre tragédia e comédia promovida por Aristóteles, que, não por acaso é

ironizado no capítulo 42 de *Brás Cubas*, passando pela aristofânica parábase cômica conclamando o leitor a refletir criticamente junto com narrador que se autodesnuda, o saber por sofrer da tragédia de Ésquilo, encenando o impacto emocional dos fatos na percepção dos personagens por meio da situação narrativa *figural*, na denominação de Stanzel (1971), passando pelo mito fáustico da transição entre o medieval e o moderno recriado por Marlowe e modernamente por Goethe.

Não é por acaso que Machado de Assis se refere a imperadores romanos, remetendo à era clássica, e a Napoleão, aludindo à moderna, justamente para sumariar a história humana que dedica ironicamente ao vencedor as batatas, mas também denunciando que cada personagem seu assim age, como um imperador arbitrário e totalitário. Esse seria o modo comum de comportamento do sujeito moderno autocentrado, de modo a se converter em solitário na multidão, ou em um Raskólnikov.

Assim, se manifesta a ironia corrosiva ao sujeito moderno dominado por sua alma externa, pela tentação do Demônio ou aposta com Mefisto. Este ser cindido possui personalidade indiferente, egoísta e opressora, convertendo-se em devorador social numa zombaria às teses científicas da época. Por meio de estilização e paródia, Machado consegue inserir o homem moderno cientificista europeu de Fausto e norte-americano solitário na multidão de Poe na periferia do capitalismo, que ainda oscilava entre monarquia e república, colônia e independência, escravidão e abolição, consistindo em um país eminentemente agrário e subdesenvolvido.

O projeto literário de Machado de Assis consiste em ironizar o homem moderno autocentrado e vazio de sentimentos e de reflexões apuradas sobre o mundo. Essa reflexão só é alcançada na morte, constituindo seus narradores em defuntos-autores. Bufões transcendentais, com críticas e autocríticas constantes formando a parábase permanente, defendida por Schlegel no fragmento 668 de *Anos de aprendizagem filosófica*, e conformando a situação narrativa em autoral, na definição de Franz Stanzel. Sua parábase é corrosiva como a de Aristófanes, se dando no momento em que o narrador se dirige diretamente ao leitor promovendo a reflexão crítica sobre a narrativa que tece. Desse modo, a realidade não é encenada em si, mas refletida na percepção dos personagens, principalmente por meio do monólogo narrado, como delimitado por Dorrit Cohn (1978).

Esse sujeito moderno, cindido, mesquinho, individualista, liberal, egoísta terá de se defender perante o Juízo Final instaurado pela situação narrativa fáustica, que institui chave interpretativa para resolver a polêmica sobre o suposto adultério de Capitu, pois o narrador casmurro estaria advogando em causa própria perante o Juízo Final, o que remete ao Fausto, e

é por isso ele que utiliza de linguagem jurídica para acusar Capitu e para se defender. Isso se dá porque a narração se desenvolve em 1ª pessoa, na definição de Franz Stanzel, em que o narrador casmurro é o mesmo que o personagem Bentinho, entre eles existe uma distância temporal radical, já que Bentinho está vivo e o casmurro é ele, não só velho, mas já morto, o que indica uma metamorfose existencial radical.

Essa situação narrativa fáustica é decisiva para optarmos pela hipótese da construção em abismo que Dallenbach classifica como reduplicação ao infinito, sem prejudicar o uso concomitante da reduplicação simples e da paradoxal ou aporística. *Mise en abyme* como reflexão se liga à ironia machadiana como reflexão e autorreflexão constante sobre si mesmo, os outros e o mundo. A própria reflexão da obra sobre si mesma já um indicativo de uma estrutura em abismo.

Outro indicativo de *mise en abyme* na é sua composição como uma obra aberta no sentido Barroco, obra “desmontável” ou boneca Matrioska, em que os blocos narrativos, ou capítulos, podem ser lidos em ordens diversas da que estão dispostas no livro. Indicação clara sobre isso se encontra no capítulo clássico, não por acaso o sétimo, “O Delírio”: “se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração” (1995, p. 21). Ou no capítulo 130, quando sugere: “convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo 129” (1995, p. 120). Também em *Dom Casmurro* essa sugestão aparece várias vezes, como no capítulo 140: “hás de lembrar-te delas; se não, relê o capítulo, cujo número não ponho aqui, por não me lembrar já qual seja, mas não fica longe” (s/d, p. 239).

Outro indício de estrutura em reduplicação ao infinito é a própria citação direta a Scheherazade no capítulo 85 de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma vez que André Gide situa *As mil e uma noites* como provável origem da *mise en abyme* na literatura. O fato de poder reler a narrativa em diferentes ordens de leitura faz com que haja infinitas possibilidades de leituras em infinitas combinações de ordem de leitura dos capítulos.

Ao fim e ao cabo, isso significa que os defuntos autores advogam em seu favor perante o Juízo Final para induzir a decisão final sobre o resto de suas vidas, ou mortes, ao infinito, ter sua alma escravizada pelo Diabo ou ascender, por conta do amor de uma mulher, como Fausto. A reduplicação ao infinito implica em uma vida, ou morte, estendida ao infinito com sua consequente narrativa reduplicada ao infinito. Esse fato levará o leitor a crer que não houve o suposto adultério de Capitu, uma vez que Dom Casmurro advoga por si mesmo na situação mais grave possível, pois sentença final é eterna, infinita. É evidente que outras

chaves de leitura levarão a outras conclusões sobre o suposto adultério, mas uma leitura empreendida desta perspectiva levará à absolvição justa de Capitu.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, vol. 44, nº 1/4. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, janeiro-dezembro de 1983. pp. 107-127.

COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto I*. Tradução de Jenny Klabin Segall, apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2014.

_____. *Fausto II*. Tradução de Jenny Klabin Segall, apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril, s/d.

_____. A igreja do Diabo. In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

_____. *Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade*. Revista O novo mundo, New York, 1873.

_____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Click, 1997.

_____. *Várias histórias*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de machado de Assis*. São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. – 3ª ed. – São Paulo: 34, 1997.

SONTAG, Susan. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: _____. *Questão de ênfase*. São Paulo: Cia de bolso, 2020. pp. 41-53.

STANZEL, Franz. *Narrative situations in the novel*. Translated by James P. Puskas. Bloomington/London: Indiana University Press, 1971.

TYNIA NOV, Yuri. Destruction, parodie. In: *Change 2*. Paris: Editions du Seuil, 1969. pp. 67-76.