

## Machado de Assis: nos interstícios da metaficção

*Machado de Assis: in the interstices of metafiction*

Paulo Henrique Rinaldi<sup>1</sup>

Fábio Roberto Lucas<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo explora diversos momentos do percurso da escrita e da obra de Machado de Assis, desde seus primeiros romances até sua célebre fase mais madura, pós Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), procurando avaliar a presença de práticas de metaficção e o papel que elas desempenham em cada narrativa e na poética machadiana como um todo. Para isso, partimos do conceito de metaficção de Linda Hutcheon (2006) e o colocamos em diálogo com a fortuna crítica do autor – como Teixeira (1987), Schwarz (2007), Oliveira (2008) e outros – e com reflexões de Maingueneau (2001) sobre a enunciação literária e de Maniglier (2020) a respeito da sobredeterminação e equivocidade constitutivas do signo literário. Assim, o artigo objetiva mostrar como essa dimensão metaficcional na obra de Machado de Assis – longe de isolá-la numa reflexão ensimesmada sobre a própria prática narrativa – faz dessa autorreflexão um caminho para abordar de modo mais intenso e complexo os dilemas do Brasil oitocentista, traumas largamente presentes, irresolvidos, que seguem instigando o interesse do leitor contemporâneo.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Metaficção. Sobredeterminação. Literatura brasileira.

**Abstract:** The article explores several moments of the path of Machado de Assis' writing and work, from his first novels to his celebrated mature phase, after Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881). We seek to evaluate the presence of metafiction practices and the role they play in each narrative and in Machado's poetics as a whole. To do so, we start from Linda Hutcheon's concept of metafiction (2006) and put it in dialogue with the author's critical fortune – such as Teixeira (1987), Schwarz (2007), Oliveira (2008) and others – and with Maingueneau's (2001) reflections on literary enunciation and Maniglier's (2020) reflections on the overdetermination and equivocality constitutive of the literary sign. Thus, the article aims to show how this metafictional dimension in Machado de Assis's work - far from isolating it in a secluded reflection on narrative practice itself - makes this self-reflection a way of addressing the dilemmas of 19th century Brazil in a more intense and complex way, traumas that are largely present, unresolved, and which thus continue to instigate the interest of contemporary readers.

**Keywords:** Machado de Assis. Metafiction. Overdetermination. Brazilian literature.

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: [paulohenriqueraldi@hotmail.com](mailto:paulohenriqueraldi@hotmail.com).

<sup>2</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: [frlucas@pucsp.br](mailto:frlucas@pucsp.br).

É difícil, quase impossível falar de Machado de Assis e sua obra. Difícil porque este, que é amplamente considerado um dos maiores romancistas e contistas brasileiro, possui uma obra que se revela maior e mais deslumbrante a cada leitura e a cada momento. Seus escritos mantêm-se sempre atuais, tanto na radiografia da sociedade brasileira, quanto na sua construção estética. Impossível porque, não importam os valores sociais ou as propostas estéticas, lá pode ser encontrado Machado de Assis e sua escritura múltipla e em movimento. Por maior ou melhor que seja a análise, vai restar sempre um gosto de incompletude, de faltar algo, de quero mais...

Nas suas obras da primeira fase, românticas, temos, em Machado de Assis, um escritor dedicado, onde se percebe um enorme esforço por dominar as técnicas e formas convencionais da literatura. Fazia, a exemplo de Joaquim Manuel de Macedo de *A Moreninha*, folhetins para divertir e moralizar. No entanto, eram romances sóbrios, tanto na forma quanto no texto, sem exageros sentimentais ou excesso de peripécias (Teixeira, 1987).

A tendência notada para a solução idealista e moralista das intrigas, notada por Roberto Schwarz nessa primeira fase machadiana (2007), não leva à conclusão de um Machado de Assis completamente romântico. Mesmo nesse início de formação e aprendizado como escritor, já se lhe vislumbram traços de seu segundo momento, pois embora sentimentais, nota-se a preocupação com a psicologia e a conduta das personagens. A ascensão social e o amor das moças pobres podem encontrar exceções em *Ressurreição* e *A Mão e a Luva* por exemplo. É um Machado que demonstra os primeiros traços de sua segunda fase. Como se lê na carta de Machado de Assis a José Veríssimo: “O que você chama a minha segunda maneira, naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar que se lembre desta, quem a penetra e desculpe e até chegue a acatar nela algumas raízes de meus arbustos de hoje” (Assis, 1994a, s/p).

Os dois exemplos são significativos. O primeiro, mais evidente, vem de *Ressurreição*. Trata-se da descrição de Lívia, um retrato muito vivo e sensual, com traços impressionistas, em que ela aparece, não pela apresentação do narrador, mas pelos olhos e pelo pensamento de Félix:

Félix contemplou-lhe longo tempo aquele rosto pensativo e grave, e involuntariamente foram-lhe os olhos descendo ao resto da figura. O corpinho apertado desenhava naturalmente os contornos delicados e graciosos do busto. Via-se ondular ligeiramente o seio túrgido, comprimido pelo cetim; o braço esquerdo, atirado molemente no regaço, destacava-se pela alvura sobre a cor sombria do vestido, como um fragmento de estátua sobre o musgo de uma ruína. Félix recompôs na imaginação a estátua toda, e estremeceu. Lívia acordou da espécie de letargo em que estava. Como também estremeceu, caiu-lhe o leque da mão. Félix apressou-se a apanhar-lho (Assis, 1994b, p. 15).

Podemos considerar os dois, Lívia e Félix, par romântico que terminará não se casando, como personagens esféricos, fugindo aos tipos românticos. Nesse romance, devemos, como traços de fuga à receita do romantismo, em primeiro lugar notar a quase ausência de um enredo e, em segundo, o fato de Machado ter se concentrado no contraste entre as psicologias dos dois personagens. É um Machado de Assis que parece estar

mergulhando nesse mundo interior, indo além das idealizações tipológicas românticas e à distância da exterioridade objetivista que seria favorecida pelos realismos e naturalismos mais ortodoxos.

Outra obra da primeira fase que, nesse sentido, merece destaque é *Iaiá Garcia*. Mais uma vez, o enredo propriamente dito é atenuado para dar atenção à análise moral: “Assim, entre um e outro lance exterior, o narrador dá um mergulho no íntimo das personagens em busca da justificativa moral das condutas” (Teixeira, 1987). Observe-se no fragmento a seguir como Machado de Assis faz da nuvem escura, que manchava o clarão do luar, uma metonímia que reproduz a cena que se desenrolava:

Uma noite, saindo Jorge da casa de Luís Garcia, este e a mulher ficaram no jardim algum tempo. Luís Garcia disse algumas palavras a respeito do filho de Valéria. — Pode ser que eu me engane, concluiu o céptico; mas persuado-me que é um bom rapaz. Estela não respondeu nada; cravou os olhos numa nuvem negra, que manchava a brancura do luar. Mas Iaiá, que chegara alguns momentos antes, ergueu os ombros com um movimento nervoso. — Pode ser, disse ela; mas eu acho-o insuportável (Assis, 1994c, p. 47).

É Machado de Assis, aproximando-se de sua fase madura, dando seus primeiros passos na “retórica da dissimulação”, pois a expressão das personagens se opõe ao que dizem. Tudo simbolizado pela presença do claro (luar) e escuro (nuvem). Pode-se dizer também que há aqui ironia, construída na ambiguidade trazida pela cena (Teixeira, 1987).

Por certo, apesar dessas afinidades entre a primeira e a segunda fase, as diferenças entre elas são muito marcantes e ganharam ampla repercussão na fortuna crítica do autor (por exemplo, Schwarz, 2007 e 2008). Em sua etapa inicial, os romances de Machado emanam da observação da família tradicional constituída aos moldes dos valores burgueses do Brasil do II Império. Já os de sua etapa posterior buscam uma análise cada vez mais sutil da psicologia das personagens, gesto aliado à construção de um retrato social de formidável mordacidade crítica da sociedade brasileira da época, em uma dialética entre interior e exterior delicadamente refinada no autor maduro. Não por outro motivo, as narrativas da primeira fase terminavam no casamento e os da segunda, aí começavam.

Machado de Assis publicou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1881. Essa obra marca, para a historiografia literária, uma inflexão importante não só na aclimação do Realismo no Brasil, mas no próprio tecido da experiência literária brasileira (Schwarz, 2008, p. 9-13). Vai nessa publicação muito mais que um marco na evolução das estéticas literárias. Em primeiro lugar, ele alcança sua maturidade enquanto escritor e, em segundo, talvez consequência do primeiro, não se pode empregar o adjetivo “realista” de forma simples à obra machadiana. Melhor, realismo machadiano, único e singular.

Machado de Assis não foi, em sua segunda fase, objetivo, buscando fotografar a sociedade para encontrar a verdade. Muito pelo contrário, tinha consciência de que não há uma verdade única, pois ela está em constante variação conforme interage com os olhos do observador. Mergulhou fundo no interior da alma humana, revelando, com pessimismo, ironia e humor a mesquinhez das pessoas no trato interesseiro com seus semelhantes, revelando, dessa forma, os melindres da sociedade capitalista do II Império

no Brasil. Como diz Maria Rosa Duarte de Oliveira, Machado se insurge contra o conceito tradicional de realismo no romance do século XIX, nele instaurando uma crise, um distanciamento em relação à sua proposta de “reprodução servil e fotográfica das coisas mínimas e ignóbeis”, como declarado no célebre texto crítico sobre o *Primo Basílio*, de Eça de Queirós (Oliveira, 2008, p. 23).

Dentre as características desse Machado, podemos listar, mais uma vez, o trato magistral e profundo da psicologia humana, o humor, a ironia e um pessimismo crítico, expondo o horror da alma dos homens. Muitos fragmentos poderiam ser citados para demonstrar as características acima. É impossível fazê-lo sem ter a sensação de perder algo essencial, mas veja-se o último parágrafo do capítulo 22 de *Memórias Póstumas*, quando Brás Cubas trata de sua viagem de volta ao Brasil:

Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo (Assis, 1994d, p. 34).

Na verdade, a escrita machadiana foi muito além disso. Observe-se como Brás Cubas traz a personagem Virgília à obra e à sua vida, no capítulo 26, intitulado justamente de “O autor hesita”.

[...] Bebeu o último gole de café; repotrou-se, e entrou a falar de tudo, do Senado, da Câmara, da Regência, da restauração, do Evaristo, de um coche que pretendia comprar, da nossa casa de Matacavalos... Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

Arma virumque Cano

A

Arma virumque cano

arma virumque cano

arma virumque

arma virumque cano

virumque

Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução; por exemplo, foi o virumque que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever virumque, -e sai-me Virgílio, então continuei:

Vir

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

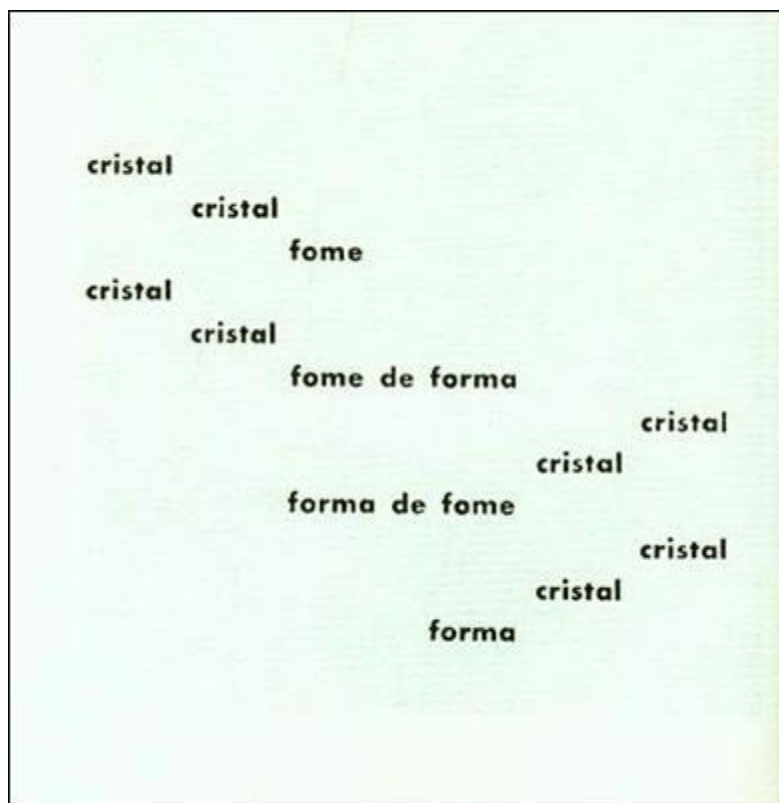
Virgílio

Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...

-Virgílio! exclamou. Es tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília (Assis, 1994d, p. 38-39).

Mais uma vez, Ivan Teixeira coloca, de maneira muito pertinente, em sua obra *Apresentação de Machado de Assis* (1987), que existe aqui uma forma peculiar de introduzir a

personagem Virgília no romance. Primeiro, ela surge como forma gráfica, para somente depois, no romance, ganhar corpo e alma ou “*no princípio era o verbo e o verbo fez-se carne*”. Ao mesmo tempo, esse experimento chega a antecipar ou a prever um poema concreto, como diz Teixeira: “Mas, de qualquer forma, por esse poema podem-se ver as semelhanças entre os experimentos machadianos e a vanguarda concretista, que cita, enfim, Machado de Assis como um dos precursores, na Teoria da Poesia Concreta, de 1956” (1987, p. 104).



Poema sem título, 1958: Haroldo de Campos

Longe de afirmar que Machado de Assis teria sido um precursor da poesia concreta, tais aproximações mostram que a dificuldade de classificar a obra do autor com os conceitos tradicionais da historiografia literária do século XIX – romantismo, realismo, naturalismo etc. – e sua afiada veia crítica e irônica no refinamento da composição dos personagens e tramas são inseparáveis de sua visada analítica sobre a própria ficção literária, prática que se vê encenada dentro dos próprios romances, inclusive – aqui – no que diz respeito à disposição da página. Esse trabalho com a visualidade gráfica, ainda que discreto e localizado, poria Machado em contato com um processo complexo e “difícil” – para usar o termo de Rodrigo Naves (1996) – da literatura brasileira, em sua lida com os dilemas da fala e da escrita em nosso país, dilemas que explodiriam com os modernismos e que aqui já apontam para o desdobramento de um *ritmo* próprio à experiência de leitura e à prática do escrever, *ritmo* que, como sugere Meschonnic (2012),

toca um nervo do signo anterior à dicotomia fala/escrita (cf. Zular, 2022). O resultado são construções metaficcionais que – longe de estabilizarem a narrativa dentro de uma estrutura metalinguística isomórfica de motivação e confirmação de um sentido (como, aliás, não deixou de ocorrer na dita fase heroica da poesia concreta, em poemas como REVER, de Augusto de Campos) – instauram uma fricção entre o mundo ficcional que o enunciado representa e o ato de enunciação que executa sua representação (Maingueneau, 2001, p. 157). Como notou Roberto Zular (2018), esse atrito se explicita num dos textos mais conhecidos e memoráveis de Machado, o “começo” das Memórias Póstumas de Brás-Cubas: “Algum tempo hesitei se devia abrir esta memória pelo princípio ou pelo fim...” (1994d, p. 2). Na defasagem entre tempo de escrita e fala, o romance com efeito já começou, nem pelo início, nem pelo fim, mas pela própria hesitação. Hesitando prolongadamente entre enunciado e enunciação, as possibilidades de sentido do texto se chocam e multiplicam, convocando a ação do leitor.

Não por acaso, uma das mais brilhantes criações de Machado em sua segunda fase foi a do Leitor Incluso. Trata-se de uma forma de personagem, ou seja, que participa da obra, segundo as oportunidades ou as conversas que o narrador provoca. Possui vida e papel próprios no desenrolar do enredo ficcional. Muitas vezes, apresenta características psicológicas, dialoga com o narrador e atua no enredo e na escritura (Teixeira, 1987). Ou, como diz a professora Maria Rosa Duarte de Oliveira:

Um dos procedimentos constantes de Memórias do defunto-autor Brás Cubas é aquele que faz de leitores e leitoras personagens do livro, por meio da representação dos efeitos prováveis da narração sobre a imaginação e capacidade intelectual. Os frívolos e os graves. Do primeiro grupo fazem parte principalmente a leitoras, público alvo dos folhetins do século XIX. Dos graves, temos o bibliômano e o crítico literário (Oliveira, 2008, p. 33).

Machado de Assis chama o leitor para dentro do livro, ou melhor, para dentro da narração e o faz participar da trama, para lidar com os dilemas da construção narrativa encenadas em suas dimensões metaficcionais. É o que vemos nesse fragmento do capítulo 4 de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. *Veja o leitor* a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. *Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem.* Pois lá iremos. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado (Assis, 1994d, p. 5, grifos nossos)

Podemos dizer que temos aqui a presença real do leitor incluso, que entre outras coisas, faz um contraponto com o narrador. Como se vê, nessas digressões que incluem o leitor no texto e o transformam em personagem de um diálogo com o narrador, abordam-se questões acerca da elaboração da escritura e do texto propriamente dito. Em

suma, vê-se que essa dimensão metaficcional tem uma presença constante em Machado de Assis, sendo um fator decisivo implicado nas mais celebradas características do autor: a análise crítica, as sutilezas irônicas, a dialética refinada entre sujeito e sociedade, que lhe permite abordar a interioridade dos personagens sem recair na idealização romântica, e apreender o complexo circuito social de afetos e interesses, sem recair no sociologismo positivista dos naturalismos. Esse compromisso com a elaboração com a consistência mais rigorosa da própria construção ficcional emerge no diálogo conflituoso entre leitor e narrador a respeito das demandas sociais em torno da linguagem literária. Ainda em *Memórias Póstumas*:

Ouçõ daqui uma objeção do leitor: - Como pode ser assim, diz ele, se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz?

Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro. Um chapeleiro passa por uma loja de chapéus; é a loja de um rival, que a abriu há dois anos; tinha então duas portas, hoje tem quatro; promete ter seis e oito. Nas vidraças ostentam-se os chapéus do rival; pelas portas entram os fregueses do rival; o chapeleiro compara aquela loja com a sua, que é mais antiga e tem só duas portas, e aqueles chapéus com os seus, menos buscados, ainda que de igual preço.

Mortifica-se naturalmente; mas vai andando, concentrado, com os olhos para baixo ou para a frente, a indagar as causas da prosperidade do outro e do seu próprio atraso, quando ele chapeleiro é muito melhor chapeleiro do que o outro chapeleiro... Nesse instante é que os olhos se fixam na ponta do nariz.

A conclusão, portanto, é que há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procriação, equilíbrio (Assis, 1994d, p. 57).

Segundo Ivan Teixeira, tais diálogos trazem à tona o contraste entre, de um lado, o leitor incluso que, mais próximo do leitor empírico e da vocalização das demandas do público da época, sustenta o discurso padronizado; e, de outro lado, “o narrador machadiano, espelho fiel do autor, que jamais transige em matéria de invenção, [e que assim] agride os limites do mesmo padrão” (1987, p. 82). Instigado pelo narrador a participar e criar contrapontos, o leitor incluso contribui muito para a construção do estilo machadiano, especialmente sua ambivalência, as frases maliciosas e cheias de camadas de sentido. Afinal, dentre as formas ambivalentes da escrita machadiana, a tão citada ironia, em suas várias modalidades, ganha destaque justamente por essa sua construção polifônica, intrinsecamente fendida pela presença de diferentes vozes que se friccionam e se entrelaçam. Se a ironia é o contraste entre aquilo que se diz e seu efeito de sentido subentendido, se ela permite revelar indiretamente os defeitos e pressupostos de uma fala, quando ela é falada, como diz Propp, é porque, como notou Eduardo Calbucci lendo a enunciação de Machado a partir de Bakhtin, toda fala irônica é necessariamente marcada pela atuação de duas vozes contrárias, uma explícita na dimensão do enunciado, daquilo que *se diz*, outra pressuposta, legível na percepção daquilo que o ato de enunciação *faz* ao dizê-lo. Trata-se, diz Calbucci, de uma “fenda, uma cisão, um descompasso programado entre enunciado e enunciação” (2010, p. 160). Em Machado, esse descompasso é magistralmente programado, como nesse pequeno fragmento de Dom Casmurro e no

eufemismo empregado por Bentinho: “Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos santos” (Assis, 1994e, p. 2).

Muitas vezes, a ironia adquire um tom sarcástico, que envolve certa postura de distanciamento – e, pela fricção entre enunciado e enunciação – de denúncia diante de determinados aspectos da existência: “A paisagem depende do ponto de vista; o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão” (Assis, 1994f, p. 14).

Mas o procedimento em que a ironia mais se revela entrelaçada a uma poética metaficcional é a digressão, meio pelo qual o narrador machadiano interrompe a narração da história para chamar o leitor para o texto, atraindo-o por meio de comentários e humores irônicos. Tais digressões não deixam de revelar um Machado sedutor, principalmente em sua segunda fase, quando tais digressões se tornam irrecusavelmente encantadoras, prendem o leitor em sua teia, abalando um tanto a imagem do escritor *aufklärer*, distanciado do mundo e do público que critica como se nada tivesse com ele. Raimundo Carrero descreve o “doce caminho das digressões”, analisando o trecho abaixo de Dom Casmurro:

Ia a entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da rua de Matacalvos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas da minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857 (Assis, 1994e, p. 3).

Ao núcleo do acontecimento narrado – entrar na sala de visitas, ouvir o nome proferido, esconder-se atrás da porta – soma-se, a partir da explicitação do lugar e tempo (rua de Matacalvos, mês de novembro, o ano...), um breve comentário sobre a pertinência das histórias velhas, da relação entre autor e público, toda uma encenação do conflito de gostos que atravessa a relação entre leitor e narrador e traz para dentro da moldura ficcional a própria ficção sendo gestada. É basicamente nas digressões que Machado de Assis chama o leitor ao texto e, então, mais do que fazê-lo participar do enredo, convida-o a construir a obra, a, enfim, incluir-se na obra em sua dimensão metaficcional.

Essa acentuada dimensão metaficcional em Machado se destaca quando se leva em mente que, no século XIX, o narrador era o senhor do texto e se fazia porta-voz de uma verdade profunda, às vezes indizível fora do âmbito da literatura, mas ainda assim única e partilhável. Ao leitor só restava identificar-se com a obra, num processo intersubjetivo de partilha do gosto, em que lhe cabia o papel de receptor das produções e verdades do grande escritor. Os textos, embora artisticamente literários e, portanto, dotados de qualidades estéticas, não se destacavam dessa função de exprimir algum tipo de saber ou verdade externa à literatura, como ocorria com o naturalismo de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. A modernidade, porém, foi vertiginosamente desfazendo – em seu processo de aceleração das relações sociais (Rosa, 2021) – as pretensões de um saber seguro, de uma única verdade, e fazendo do texto literário o *locus* de uma partilha da experiência dessa impossibilidade de impor um só significado ou interpretação ao texto, como insistiu Hutcheon (apud Reichmann, 2006).

Nesse sentido, a metaficção propõe transformações interessantes na fruição de um romance. Não se trata necessariamente de romper com a grande tradição da prosa realista, compreendida como lenta e longa conquista de um regime de visibilidade próprio às experiências cotidianas de pessoas comuns, o *prosaico* em amplo sentido do termo, constituído a partir de práticas textuais oriundas das matrizes greco-romanas e judaico-cristãs da cultura europeia até chegar aos expedientes romanescos do século XIX (cf. Auerbach, 2007, p. 15-95). Mais do que se opor à vigência desse modelo de ficção, o conceito de metaficção aborda-o de um modo diferente, que busca apreender a narrativa como uma hesitação – não entre som e sentido, como dizia Valéry a propósito da poesia – mas entre os acontecimentos narrados e a ação narradora, uma sobredeterminação entre o enredo significado e sua configuração sensível em uma narrativa singular, como aliás o mesmo poeta sugeriu no primeiro ano de seu curso de poética, dado no Collège de France (Valéry, 2023, p. 217).

É evidente que não se está aqui tratando de algo novo. Compreendidos pela noção de metaficção em Hutcheon ou pelo conceito de hesitação entre enredo narrado e experiência/modo de narrá-lo, nos termos de Valéry, esses procedimentos já podem ser encontrados desde *Dom Quixote* de Cervantes. Estaria aqui em jogo a inescapável *equivocidade* do signo linguístico, como diz Maniglier (2020), uma equivocidade que a literatura efetua conforme traz à tona o pertencimento necessário da palavra a múltiplas redes de signo, a mais de um sistema de oposição, de contrastes, complementaridades, etc. Mais do que associação entre duas coisas (um ente linguístico e outro não linguístico), o signo é uma coisa dupla, intrinsecamente sobredeterminada por múltiplas redes de correlações de experiências qualitativas heterogêneas, ao mesmo tempo implicadas e irreduzíveis entre si.

Se a sobredeterminação do signo é irrepresentável (pois para isso seria necessário utilizar outros signos, que também seriam equívocos e abririam outras vias de sobredeterminação), ela é, porém, efetuable, partilhável pela experiência literária. É isso que ela faz quando a ficção se dobra em si mesma, quando, na metaficção, a moldura criada pelo ato de imaginação ficcional se explicita, cria algum ruído e se faz de algum modo sentir dentro da cena ficcionalizada. Essa fenda nubla os limites entre o ato de leitura, o mundo do leitor, e o mundo da história narrada, o universo diegético ficcionalizado. Assim, o leitor se torna ele próprio parte da ficção, leitor fictício, que muitas vezes se confunde com as instâncias do narrador ou do autor, tornando a leitura uma experiência de re-criação.

A metaficção agora passa a exigir do leitor mais do que a simples fruição do texto. Exige que dele participe, que faça parte e construa a narrativa. Torne-se, enfim, co-autor, remetendo-o para a própria ficção que passa, então a estar no centro da reflexão.

A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa, assim, de sua produção (Hutcheon apud Reichmann, 2006, p. 333).

Trata-se da ficção sobre ficção, pois o papel do leitor, inserido no texto, passa a ser ativo. Paradoxalmente, ele é forçado a reconhecer as tramas e artifícios artísticos e literários do que está lendo e é compelido a participar dele como co-autor. Assim, cai por terra o narrador/autor que manipulava o texto para uma perspectiva única e fechada. A ficção moderna torna a obra ambígua, com um final – quando há final – suspenso, em aberto, que instiga não tanto múltiplas leituras, mas uma leitura múltipla, ela também em aberto, inacabada, em ressonância com as virtualidades de interpretação entrelaçadas pelo texto.

A grande contribuição da metaficção em termos sociais e políticos está na sua capacidade de apontar para a atuação do leitor. Ao abandonar aquela postura passiva e se tornar parte da história, o leitor traz para ela os valores e os acontecimentos sociais que o influenciam, as transformações da sociedade continuamente metamórfica em que vive, exercendo assim um papel ativo na construção da obra narrativa. Mais do que exigir uma reflexão acerca do que está sendo dito, a metaficção instiga o leitor a participar, entrar em ressonância com o processo de interação entre os acontecimentos representados e seu ato concreto de representá-los. A leitura deixa de ser uma tarefa realizada de modo imune, à distância do texto, para se tornar parte do ato de criação e recriação constante da narrativa. Não é o que se vê em Machado de Assis, que em plena vigência do empirismo realista já propunha o leitor incluso, a autorreflexão e a participação metaficcional em sua obra? Examinemos aqui o último capítulo Quincas Borba:

Capítulo CCI

QUERIA DIZER aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me pergunte se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro, - questão preme de questões, que nos levariam longe... Eia! chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso ri-te! E a mesma cousa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens (ASSIS, 1994f, p. 158).

Examinemos alguns elementos desse curto capítulo final:

“Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me pergunte se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro [...]”. O que se vê aqui é o chamamento do leitor ao livro, “*é provável que me pergunte*”; é provável que o leitor pergunte ao narrador quem dá título ao livro, o Quincas Borba, filósofo louco, inventor do humanitismo, que faleceu no início da obra ou o cachorro Quincas Borba, que acaba de falecer também? “[...] E por que antes um que outro, questão preme de questões, que nos levariam longe [...]”. A resposta à questão cabe ao leitor, pois ela está cheia de outras questões, amarradas a outras variações do texto, que não podem ser determinadas apenas a partir da instância de escrita ou de narração, pois envolvem o encontro com a experiência de leitura. É a partir desse encontro que as lacunas explicitadas nas reticências vão encontrar eco.

Mas como é possível que o texto não seja literatura senão no encontro com o leitor e que esse não seja leitor literário exceto na interação com o texto? Como é possível que

o estatuto mais ou menos ficcional, mais ou menos metafórico ou literal, de um acontecimento narrado – e narrado necessariamente no passado ficcional próprio ao tempo da narrativa (cf. Ricoeur, 1984, p. 92-149) – só se configure efetivamente no presente do encontro com a enunciação do leitor? Eis que a combinação dessas duas experiências heterogêneas, a ficcionalizada pelo enunciado do texto e a reencenada pela enunciação do leitor, acende alguma fagulha, aciona uma transformação imprevisível, que não pode ser deduzida da mera somatória ou articulação de suas partes distintas.

O conto machadiano “Academias de Sião” (1994g, p. 84-89) suscita, em diversos níveis de leitura e de interpretação, essa experiência de transformação provocada pelo encontro de heterogêneos: na dimensão do enunciado, da história contada, vê-se o cruzamento da história de Kalaphango e Kinnara com o plano de fundo da disputa homicida entre as quatro academias de Sião pela demonstração seja da tese de que as almas são sexuadas, seja da tese de que apenas os corpos são sexuados. Na dimensão da enunciação, do ato de narrar construído em diálogo com o leitor implícito, encontramos um narrador que ostenta ao público o caráter ficcional de sua narrativa (“Conhecem as academias de Sião? Bem sei que em Sião não havia academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me”), que ironiza um estilo afetado e pretensamente elevado (“Ventos que passais, se quisésseis levar convosco estas folhas de papel, para que eu não contasse a tragédia de Sião! Custa-me (ai de mim!), custa-me escrever...”) e que comenta seus procedimentos à luz da história da literatura, após narrar o acontecimento central do conto: a troca de corpos entre as almas de Kinnara (mulher masculina) e Kalaphango (homem feminino). Ambos eram amantes, rei e concubina, e seguiriam se amando agora que ela estava no corpo masculino do soberano e ele, no corpo feminino da amante. Daí o comentário do narrador:

Era a situação do Buoso e da cobra, segundo conta o velho Dante; mas vede aqui a minha audácia. O poeta manda calar Ovídio e Lucano, por achar que a sua metamorfose vale mais que a deles dois. Eu mando-os calar a todos três. Buoso e a cobra não se encontram mais, ao passo que os meus dois heróis, uma vez trocados, continuam a falar e a viver juntos — coisa evidentemente mais dantesca, em que me pese à modéstia (Assis, 1994g, p. 86).

Segundo o poeta da *Divina Comédia*, as metamorfoses de Ovídio e Lucano tocavam apenas a forma, não a substância dos entes transformados. Assim, o núcleo de identidade da alma permanecia sob diferentes manifestações que ela assumia. No episódio de Buoso e a cobra, no canto XXV do Inferno, ambos se convertem, “[...] dois seres frente a frente / tanto que permutasse formas duas / sua própria matéria de repente” (2017, p. 154sq). Homem e animal mutuamente se transubstanciam, a matéria de um se transforma na do outro, mas em seguida tomam rumos aparentemente distintos. No conto de Machado, reivindica seu narrador, as substâncias transformadas em interação continuam convivendo e se transformando, como atestam as ações seguintes de Kalaphango e Kinnara. Seja como for, imediatamente após o comentário citado acima em que o narrador se compara – “em que lhe pese a modéstia” – com Dante e Ovídio, o discurso direto é cedido a Kalaphango, agora em corpo feminino, como melhor lhe apraz, que diz diante de seu antigo corpo soberano e masculino: “- Realmente, disse Kalaphango, isto

de olhar para mim mesmo e dar-me majestade é esquisito. Vossa Majestade não sente a mesma coisa?” (Assis, 1994g, p. 86).

Na indeterminação dos corpos obliquamente ocupados pelas posições da enunciação e da leitura, em que o lugar do soberano, mais que vazio, varia em seus limites metamórficos e corporificações hesitantes, temos a impressão de que a frase também poderia ter sido pelo próprio narrador, ao refletir sobre sua própria reflexão e partilhá-la intersubjetivamente, endereçando-a à “majestade” do leitor. Você não sente a mesma coisa? Assim, a especulação sobre o conjunto de metamorfoses da alma e do corpo em interação recíproca ressoa sobre a própria forma do conto, no modo como ela constrói sua interação com o leitor. Ambas ao final parecem ressoar e convergir para aquela, autoirrisória, que fecha a narrativa sob forma de enigma: como é que quatorze sábios juntos são uma academia cheia de saber, mas separados são uma multidão de jumentos?

Por fim, em *Dom Casmurro*, as práticas de metaficção têm importância fundamental na constituição de sua dimensão intrinsecamente aberta, fundada em torno da impossibilidade de decidir se Capitu traiu ou não o protagonista. Chamado a entrar na narração, a cada capítulo, a cada frase, para desvendar as contradições que se desdobram ao longo do livro, o leitor se vê capturado pelas tramas que ele próprio vai desfiando, ao tentar decifrá-lo. Protagonista e narrador da história, Bento Santiago, o Dom Casmurro, revela, desde o ponto de vista das elites escravistas oitocentistas de que é um típico representante, um magnífico retrato da sociedade brasileira do Segundo Império, à medida mesma que ele *se revela* nas inconsistências e desvios marcados nas dobras da interlocução com o leitor:

Capítulo XL – Uma égua

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. Conteivos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; se não foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa crendice nos seus livros. Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua iberá; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos de metáforas atrevidas e impróprias dos meus quinze anos. Digamos o caso simplesmente (Assis, 1994e, p. 41, destaques nossos)

Dois aspectos chamam a atenção nesse capítulo. O primeiro está no chamamento do narrador para que o leitor venha e participe da obra: “Já conheceis as minhas fantasias [...]”. O segundo, está justamente na confissão de um homem cheio de fantasias: “A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta [...]”. Se tal confissão sugere o célebre paradoxo do mentiroso, é menos por um caráter paradoxal ou autocontraditório interno ao conteúdo do enunciado dito – tomado como mera reflexão sobre a história aqui contada – do que por perturbar a relação entre enunciado e enunciação, perturbação essa que se desdobra na interlocução com o leitor:

Capítulo XLV - Abane a cabeça, Leitor

Abane a cabeça leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho, como se fosse a primeira boneca. Quanto ao meu espanto, se também foi grande, veio de mistura com uma sensação esquisita (Assis, 1994e, p. 47, destaques nossos)

Neste capítulo, o narrador, mais uma vez, chama o leitor ao livro. Divide com ele a elaboração, as dúvidas na credulidade dos fatos e até as sensações pela leitura (abandar a cabeça, deitar fora o livro, gestos de incredulidade, tédio, retomada da obra etc.). Ao narrador *confessadamente* pouco confiável – e, que, portanto, sabe estar jogando com as expectativas de leitura – responde um leitor fictício possivelmente incrédulo, entediado, que se recusa a aceitar, que pode abandonar o livro, de todo modo, sempre em defasagem, sempre em movimento, um que não deixa de ser presumido ou mesmo planejado pelo narrador. Daí os fatos tal como estão narrados não terem uma consistência prévia anterior ao próprio jogo estabelecido pela interação narrativa, como fica ainda mais destacado no seguinte trecho:

Capítulo CXXIII - Olhos de ressaca

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas[...]. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos; como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (Assis, 1994e, p. 111, destaques nossos).

É neste capítulo que Bento Santiago, observando Capitu, tem a certeza da traição. Observemos, porém, que os fatos e, principalmente a interpretação deles, nos são dados pelos olhos de Bentinho. Pode ser verdade, mas pode ser também imaginação do narrador. Trata-se da cena do velório de Escobar, que morrera afogado. A cena é naturalmente muito triste e constrangedora, mas Bentinho vê, nas reações de Capitu, as evidências da traição. O índice mais destacado é seu olhar fixo, apaixonadamente fixo, segundo o narrador, a ponto de levá-lo a inverter a interpretação mais provável para outro sinal, as lágrimas poucas e caladas, que ele toma como uma dissimulação do “amor de viúva” brilhando nos olhos de sua esposa. Ao narrador fantasioso e ciumento, ao leitor indócil e entediado, somam-se o retrato intrinsecamente múltiplo de Capitu, cujo olhar fixo e reto nesta cena decisiva contrasta com a imagem que lhe ficou mais comumente atribuída:

Capítulo CXLVIII - E bem, e o resto?

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e

dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacalvos, ou se foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: «Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.» Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (Assis, 1994e, p. 127-128).

Bentinho não se esquece de Capitu por conta de seu olhar oblíquo e dissimulado, mas parece ter se convencido de sua traição flagrando um olhar fixo e direto que ela supostamente teria endereçado ao cadáver de Escobar no dia de seu enterro. Em que medida esse desencontro de expectativas em torno do reto e do oblíquo, do franco e do dissimulado, também não descreve essa relação com o leitor? E, inversamente, em que medida o conselho que lhe é dado pelo narrador – “*Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti*” – não entra em fricção com a própria experiência do romance, nada menos do que um verdadeiro compêndio de malícias para a educação de leitores e leitoras?

Em um tempo marcado pelo otimismo cientificista e liberal, ébrio de certezas sobre a possibilidade de saberes definitivos – ideologias com seu desdobramento em falso, “fora do lugar”, num país como o Brasil, marcado pela volubilidade indiferente das elites dominantes (Schwarz, 2008) – a escrita de Machado expõe pela força crítica da ficção os pressupostos impensados das verdades instituídas, instigando assim não a relatividade da verdade – emblema de relativismos paralisantes, que afinal colocam seus enunciadores naquela confortável e volúvel posição elitista de indiferença – mas a veracidade de relações singulares, estabelecidas pela experiência de leitura.

Contra o dogmatismo da narrativa emoldurada de modo unívoco, sem ruídos, de preferência com narrador onisciente e distanciado – uma distância a ser partilhada com o leitor – a narrativa machadiana multiplica e combina os traços da enunciação dentro do enunciado, da moldura dentro do quadro, em um jogo de equivocidades enunciativas que interpelam a experiência concreta e singular do leitor – de cada leitor – e suscitam as variações de leitura desdobradas no contato dessa experiência com o jogo ficcional. Como mostrou Roberto Zular (2018, p. 382-384), o espaço para essa interpelação ao leitor se abre na própria defasagem entre a temporalidade da escrita e a temporalidade da fala, da vida, das transformações sociais, defasagem particularmente aguda num país como o Brasil, e instigadora de uma série infinita de equívocos políticos e sociais, como o crítico localiza no episódio de “Pare no D.”, de Esaú e Jacó, entre Império e República (Assis, 1994h, p. 74).

Desse impasse tão acentuado na vida social brasileira, mas que também a excede e toca dimensões existenciais – e quiçá ontológicas da vida enigmática do signo literário e das relações entre linguagem e mundo (Maniglier, 2020) – a escrita machadiana retira sua enorme força crítica, em sua capacidade de jogar ficcionalmente com o próprio diferimento entre os tempos de escrita e da fala, da narrativa e do discurso, da interpelação ao leitor e da interação com os personagens, gestos que complexificam a historicidade da experiência literária e a inscrevem tanto nas condições históricas de seu momento de

produção escrita quanto em sua ressonância de sentido, reverberação que excede continuamente tais condições iniciais, transbordando o presente de cada leitura (cf. Meschonnic, 2012, p. 56). Com isso, a experiência literária deixa de ser a mera ilustração de um saber ou experiência já constituída previamente, sem se tornar uma singularidade irreduzível, fechada em uma metalinguagem ensimesmada, à distância dos mundos onde sua enunciação tem lugar. Trata-se, como afirma ainda Zular na esteira de sua leitura de “Pare no D.”, de sair dessa dicotomia em que o texto literário é ou uma forma excepcional, mas, ao fim, dissolúvel dentro de tempos históricos ou sociais específicos, ou é uma força singular soberana, capaz de instaurar seu próprio tempo e de se manter indiferente a toda experiência intramundana. Nem submetido a um contexto previamente dado, nem instaurador performativo de um contexto construído a partir de si, a experiência da narrativa hesita entre os contextos do enredo enunciado e do ato de enunciação narradora, põe em variação os contextos que mobiliza e que a mobilizam.

Assim, longe de simplesmente observar uma verdade já tida como definitiva, mas longe também da indiferença desde a qual se postula a relatividade da verdade, o leitor aqui se torna parte do jogo, cúmplice no desenvolvimento do enredo, no destino das personagens e no sentido das relações que a ficção vai desfiando. Longe de evocar o relativismo de uma multiplicidade de leituras indiferentes, cada uma fixa na sua própria identidade, os procedimentos metafictícios da escrita machadiana tornam cada leitura singular uma leitura múltipla, formada pela fricção de leituras heterogêneas, inacabadas, que se transformam em variação constante, à medida que o leitor se experimenta em variação e interação com o texto.

Se a experiência literária machadiana ainda se mantém viva, instigando o interesse dos leitores contemporâneos, é porque ainda somos atraídos pelas conversas que ali se propõem, ainda respondemos à interpelação dos seus narradores. Mais que oferecer uma imagem fixa e documental do século XIX, como se os traumas do Brasil escravocrata oitocentista houvessem ficado no passado, a obra de Machado conecta um partícipio pretérito a um partícipio presente (para evocar termos de Haroldo de Campos ditos em outro contexto), ou seja, toca os pontos nevrálgicos de uma história que ainda não passou, que ainda nos interpela e demanda agenciamentos desde o nosso presente, exige uma ação política e social em seu feição mais acabada, é verdade, mas que tem na literatura e suas práticas metafictícios uma contribuição fundamental para um mergulho mais profundo nos seus dilemas e possibilidades de transformação.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia. Volume I – Inferno*. Tradução: Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa, volume III. Correspondência*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=138204>. Acesso em 10/03/2023.

ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. Versão digitalizada acessível em <https://machado.mec.gov.br/>. Acesso em 10/03/2023.

ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c. Versão digitalizada acessível em <https://machado.mec.gov.br/>. Acesso em 10/03/2023.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d. Versão digitalizada acessível em <https://machado.mec.gov.br/>. Acesso em 10/03/2023.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994e. Versão digitalizada acessível em <https://machado.mec.gov.br/>. Acesso em 10/03/2023.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994f. Versão digitalizada acessível em <https://machado.mec.gov.br/>. Acesso em 10/03/2023.

ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994g. Versão digitalizada acessível em <https://machado.mec.gov.br/>. Acesso em 10/03/2023.

ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994h. Versão digitalizada acessível em <https://machado.mec.gov.br/>. Acesso em 10/03/2023.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

BASTAZIN, Vera. “Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis”. In: OLIVEIRA, Maria Rosa; MARIANO, Ana Salles (orgs). *Recortes Machadoianos*. São Paulo: Nankin / Edusp / Educ: 2008, p. 131-152.

CALBUCCI, Eduardo. *A enunciação em Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, Edusp, 2010.

CARRERO, Raimundo. “Com açúcar e com afeto, o doce caminho das digressões”. *Portal entretextos*. Publicado em 25/11/2009. Acessado em 21/02/2023. Link: <https://www.portalentextos.com.br/post/com-acucar-e-com-afeto-o-doce-caminho-das-digressoes>.

LEAL, Luciana Brandão. “Estudos sobre Ironia em Memórias Póstumas de Brás-Cubas: uma fenda na voz do narrador narcisista”. In: *Machado de Assis em Linha*, n. 15, 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANIGLIER, Patrice. “Sobredeterminação e duplicidade do signo: de Saussure a Freud”. In: *Crítica Cultural*, v. 15, n. 1, 2020, p. 107-119.

MESCHONNIC, Henri. *Langage, Histoire: une même théorie*. Paris : Verdier, 2012.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, Maria Rosa. “Memórias Póstumas entre o Ver e o Verme: uma poética da leitura”. In: OLIVEIRA, Maria Rosa; MARIANO, Ana Salles (orgs). *Recortes Machadianos*. São Paulo: Nankin / Edusp / Educ: 2008, p. 19-50.

REICHMANN, Brunilda T. “O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon”. In: *Scripta Uniandrade*, n. 04, p. 333-47, 2006.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, tome II. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as Batatas*, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do Capitalismo*, São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VALÉRY, Paul. *Cours de poétique I : Le corps et l'esprit. 1937-1940*. Edição de William Marx. Paris : Gallimard, 2023.

ZULAR, Roberto. “Ficção como variação de contexto”. In: GALLE, Hartmut P. E.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (orgs). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: USP/Fapesp, p. 377-398, 2018.

ZULAR, Roberto. “No cipó das falações: a forma difícil da poética modernista”. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Cia das Letras, 2022.