

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

TRADUÇÃO

REALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA¹

HANS ULRICH GUMBRECHT

Traduzido por: Nelson Shuchmacher Endebo²

Revisado por: Marcelo de Mello Rangel³

O realismo na literatura brasileira, com base em uma posição filosófica, pode ser tratado a partir de uma série de cinco romances publicados entre 1881 e 1908. Todos eles escritos em sequência a um punhado de poemas, contos e outros romances por um único autor, Joaquim Maria Machado de Assis, nascido em 21 de junho de 1839 no Rio de Janeiro, onde faleceria em 29 de setembro de 1908, passados somente alguns meses da publicação do derradeiro romance da série. Do ponto de vista estético, esses textos são considerados um primeiro momento de culminação no interior de um processo de emergência histórica de uma literatura brasileira compreendida como discurso nacional; se trata da “formação da literatura brasileira”, para usarmos um conceito-chave nos debates locais sobre historiografia literária, inaugurados, em 1975, por Antonio Candido, autoridade incontestada no assunto.

Muito do prestígio internacional da literatura brasileira se deve aos trabalhos “clássicos” de Machado, o único autor brasileiro que Harold Bloom incluiu em seu cânone dos “cem gênios literários de todos os tempos” (como o “maior artista literário negro surgido até hoje”), e que Susan Sontag não raro pronunciava como um de seus autores prediletos. Apesar dessa notável apreciação pública, entretanto, e apesar das traduções (muitas delas excelentes) para a maioria das línguas ocidentais de prestígio cultural, a obra de Machado de Assis jamais alcançou junto aos leitores estrangeiros a popularidade obtida por outros autores sul-americanos dos séculos XIX e XX, em sua maioria de língua espanhola.

¹ A tradução foi realizada a partir do texto original, “Realism in Brazilian Literature” (2013), o qual foi publicado posteriormente e com o mesmo título In.: Sangeeta Ray; Henry Schwarz; José Luis V. Berlanga; Alberto Moreiras e April Shemak (Orgs.). **The Encyclopedia of Postcolonial Studies**. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2016.

² Estuda as relações entre literatura, arte, filosofia e antropologia. Desde 2017, é doutorando no programa de Literatura Comparada da Stanford University (EUA). Endereço de email: nse@stanford.edu

³ Professor do Departamento de História e dos Programas de Pós-Graduação em História e em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Endereço de e-mail: mmellorangel@yahoo.com.br

Não é fácil apontar a razão para reunirmos, sob o conceito de “realismo”, os cinco romances mais frequentemente canonizados de Machado. O uso corriqueiro desse substantivo, por referir-se a uma suposta proximidade entre obras de arte e a “realidade” que lhes serve de ambiente, não sobrevive ao teste nem mesmo de uma crítica filosófica branda, pois já está provado que tanto aquilo que é tomado como “real”, quanto aquilo que se enxerga em uma obra de arte como “correspondente à” ou “próximo da Realidade”, varia no tempo. Ao invés, portanto, de o utilizarmos como um conceito meta-histórica e transculturalmente válido, parece mais adequado empregarmos a palavra “realismo” em referência a um conjunto específico de textos (e obras de arte) de culturas ocidentais distintas, a maior parte pertencente ao século XIX; mais precisamente, em referência a um conjunto de obras textuais e artísticas que documentam uma preocupação inédita com sua própria proximidade em relação à “Realidade”, tanto no que diz respeito às suas descrições exaustivas do cotidiano social, às vezes beirando a obsessão (Balzac, por exemplo, almejava se tornar “o secretário da sociedade francesa”), quanto no que tange à incerteza sobre a própria possibilidade prática da empreitada (a posição ocupada por Flaubert e sua obra dentro de um quadro histórico maior).

Mas o que essa preocupação literária com a “Realidade” tem a ver com uma “realidade” extratextual objetivamente existente? Em seu livro “Teoria do Romance”, escrito em 1914/15, o filósofo húngaro Georg Lukács ofereceu uma resposta que permanece atual. Seu ponto de partida foi a convicção de Hegel de que a antiga épica grega provera, por muitas gerações, uma imagem homogênea de seu mundo, provendo-lhes uma experiência do mundo como “lar” existencial. Em contraste, a partir do período pós-medieval, segue Lukács, a “produtividade do espírito humano”, mediante “trabalho e investigação”, tornara o mundo tão mais “vasto” e “complexo” (*reicher*, no original alemão), que eliminara a possibilidade de se encontrar uma forma literária adequada a esse mundo, e também, portanto, a sensação de “lar” provida pela épica. A impressão de uma tensão inevitável entre a “Realidade” e suas descrições, de acordo com Lukács, foi a condição para a emergência do romance como gênero dominante, um gênero que reagiu à complexidade do novo mundo com uma instabilidade geral e com experimentos específicos em suas formas textuais.

A despeito de seu brilhantismo e merecida influência, a abordagem de Lukács compartilha uma premissa hegeliana que muitos intelectuais hoje julgam epistemologicamente – e ontologicamente – problemática: a suposição de que a relação entre mundo e texto, entre complexidade do mundo e forma textual, possa existir em absoluto – e que assim possa ser julgada adequada ou inadequada. Desconfiados, somos confrontados com o desafio de fornecer uma explicação histórica alternativa para a (muitas vezes produtiva) instabilidade formal observada nos romances “realistas” ao longo do século XIX. Poder-se-ia afirmar que, durante esse período, o romance como gênero literário foi tomado por uma preocupação que, aproximadamente dois séculos antes, havia inicialmente se apresentado como um problema filosófico, e que dominaria gradualmente a vida cultural e até mesmo a rotina de várias profissões. Uma dupla preocupação: a mente humana é suficientemente equipada para produzir uma imagem apropriada do mundo à sua volta (e do qual ela também é parte)? Há alguma posição disponível a partir da qual o problema da representação possa ser resolvido (ou ao menos analisado)? Se Kant – e, em certo grau, também Hegel – havia se confrontado com essas questões e chegado a uma conclusão

em geral filosoficamente otimista, os primeiros autores (cronologicamente) do Realismo europeu assumiram posições literárias equivalentes. Os romances da imensa “Comédie Humaine” de Balzac, por exemplo, encenaram o problema de várias maneiras, muitas vezes aventando visões sociais que, por serem atribuídas pelo narrador, em 3ª pessoa, a protagonistas moralmente impecáveis, seriam supostamente verídicas. Stendhal produziu uma “impressão de Realidade” comparável, especialmente pela inserção de citações de autoridades filosóficas e literárias como comentários às suas descrições e construções de enredo, ao passo que, nos romances de Flaubert, as várias visões de mundo dos protagonistas pareciam centrífugas e, portanto, arruinavam a esperança de que uma representação adequada da vida social pudesse sequer ser possível.

Toda essa variedade de Realismos literários – incluindo a teoria de Lukács e a nossa explicação histórica do Realismo literário – convergem na simples observação de que o desafio epistemológico primário motivou uma impressionante gama de experimentos com a forma textual. Enquanto a capacidade humana de “capturar adequadamente a realidade extra-mental” continuar em nosso horizonte de preocupações, nós provavelmente seguiremos associando tais formas literárias a um senso de Realidade. Na literatura brasileira do século XIX, assim como no próprio conjunto de sua obra, os cinco romances canônicos de Machado de Assis se destacam por participarem ativamente dessa tendência específica à experimentação formal – embora não seja óbvio, de modo algum, com base nas fontes disponíveis, que o autor se interessasse pelos desafios epistemológicos que levaram à emergência do romance realista na Europa.

*

Para entendermos e apreciarmos o realismo de Machado como um momento de culminação marcadamente precoce na literatura brasileira é necessário um panorama da cultura “nacional” que o precedeu. Diferentemente de muitos outros países com passado colonial, especialmente na América do Sul, para os quais o início do século XIX marcou o período de conquista da independência política, e com isso a transição da literatura colonial para a nacional, no Brasil a independência só se deu após um prolongado processo de distanciamento de Portugal, então politicamente um “império” sob a monarquia portuguesa dos Bragança. Até a declaração da República em 1889, a qual finalmente abandonou o escravagismo como instituição legal (e até mesmo após esse momento de descontinuidade positiva), as mudanças econômicas, sociais e culturais vinham ocorrendo de modo demasiado lento e sem quaisquer eventos expressivos. Dentro do império, a sociedade brasileira seguiu dominada pela relação entre proprietários de terras abastados e seus escravos, inclusive sob seu segundo monarca, Dom Pedro II (desde 1841), que via a si mesmo como uma autoridade esclarecida e – ao menos de um ponto de vista intelectual – constitucional, enquanto a economia se baseava na exportação de produtos agrícolas (sobretudo o café), ouro e pedras preciosas. Entre os proprietários de terras e os escravos, desenvolveu-se hesitante uma classe média, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, cujos membros careciam de direitos políticos e de força econômica, e que continuaram, por isso, dependentes de “favores” de famílias mais privilegiadas, desenvolvendo um comportamento moldado por uma mentalidade tradicionalmente patriarcal. Até o fim do século XIX não havia nem base social, nem estrutura política,

para que as ideias e discursos originados no Iluminismo e nas revoluções burguesas, que já circulavam no Brasil imperial, pudessem obter quaisquer consequências transformadoras.

A literatura brasileira, por essas razões, emergiu lentamente como literatura nacional e tardiamente em seu contexto continental, e largamente sob a forma de diversas ondas e escolas de poesia romântica durante a quarta e quinta décadas do século XIX. Um dos poucos romancistas românticos foi José de Alencar (1829-1877), amigo de Machado de Assis e advogado por profissão (como vários outros autores literários pioneiros no Brasil), autor de obras como “O Guarani” (1857) e “Iracema” (1865), ainda incluídos no currículo obrigatório de cursos acadêmicos de introdução à literatura brasileira. Ambos os romances combinam três elementos: o gosto pelo melodramático e por histórias de amor, de legado histórico romântico; uma camada contínua de comentário e interpretação, que transformam os enredos em alegorias do passado pré-colonial e do futuro brasileiros (“Iracema” é o nome de uma protagonista feminina, anagrama de “América”); e um conjunto de ideais liberais que permeiam as camadas alegórica e mitológica. Roberto Schwarz, um dos historiadores da literatura brasileira mais lidos, enfatiza a qualidade das descrições de Alencar, das paisagens em especial. Ao mesmo tempo ele crê, seguindo a tradição crítica fundada por Georg Lukács, que o status impreciso do discurso liberal no Brasil em meados do século XIX foi a razão pela qual Alencar simplesmente reciclou seus conceitos e estruturas, sem jamais se empenhar em experimentações ou inovações formais. Em outras palavras, o nível alegórico dos romances de Alencar surgiu de modo demasiado suave e impecável para que eles pudessem ser associados com o Realismo literário da época.

Os quatro primeiros romances de Machado de Assis, “Ressurreição” (1872), “A mão e a luva” (1874), “Helena” (1876) e “Iaiá Garcia” (1878) compartilham esse distanciamento de qualquer inovação estilística e estrutural, conquanto diferem das obras de Alencar no espectro temático: tanto nas passagens descritivas quanto no desenvolvimento narrativo, eles se concentram na afluyente classe média do Rio de Janeiro. Não mencionam nada de “tropical”, nada de exótico ou político, nada de paisagens, culturas pré-coloniais, ou dos escandalosos efeitos da escravidão; no mais das vezes, a lógica das narrativas parece corresponder às restrições morais da mentalidade patriarcal então prevalecente. Machado havia sido exposto prematuramente a essa camada da sociedade brasileira de então. Filho de um pintor de paredes mulato com uma lavadeira portuguesa dos Açores, Machado nasceu na chácara de Dona Maria José Mendonça Barroso Pereira, viúva de um senador abastado, e que se tornou sua madrinha. Contudo, após o seu falecimento, nem a criação do menino enfermizo nem a carreira profissional do adolescente – primeiro como aprendiz de tipógrafo, jornalista e, finalmente, literato – ocorreram sob a tutela da madrinha; eventualmente, Machado reingressaria à classe média, de maneira independente. Assim sendo, parece-nos inteiramente plausível que, diferentemente de seu amigo Alencar, Machado tenha restringido seus compromissos com a causa abolicionista a seus escritos destinados à emergente esfera pública, enquanto seus textos literários permaneceram à margem tanto das peijas e das tensões políticas, quanto do conceito corrente de “Realismo”, um tanto ideológico, abraçado por tantos de seus contemporâneos. Machado sinceramente admirava o monarca esclarecido Dom Pedro II, o que talvez tenha contribuído para que ele tivesse atingido em vida a reputação de eminente autor nacional.

A única descontinuidade marcante na vida de Machado diz respeito à forma de seu trabalho literário, nomeadamente a que separa “Iaiá Garcia”, romance publicado em 1878, de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de 1881. Não há nenhum evento evidente ou razões claras capazes de explicar a brusca mudança em sua escrita. Ao fim de uma nota endereçada “ao leitor”, Brás Cubas, o protagonista do título, menciona, como que de passagem, que suas “Memórias” foram “trabalhadas cá no outro mundo”, isto é, o mundo após a morte; continua afirmando que poderia explicar facilmente como aprendera a se comunicar com seus leitores póstumos, para logo em seguida renunciar fazê-lo, uma vez que tal esclarecimento seria “demasiadamente extenso” e, entretanto, desnecessário “ao entendimento da obra”. No parágrafo anterior (o primeiro), Brás Cubas se refere à “forma livre” do romancista inglês do século XVIII Laurence Sterne como uma influência decisiva, embora ele afirme aí ter “metido” algumas nuances de “pessimismo”. Esses e outros elementos do prólogo intraficcional, todos heterogêneos sem, no entanto, estarem em tensão ou mesmo em contradição, produzem a impressão de instabilidade narrativa e até mesmo um nervosismo que não só acompanha o desenrolar da trama, como cativa gradualmente o fascínio do leitor, a tal ponto que o seguimento tortuoso dessa biografia torna-se secundário. O desfecho é de um pessimismo sem comoção. Se o romance abre com uma dedicatória “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver”, a sentença final expressa o alívio de Brás Cubas de ter permanecido sem filhos, de não ter transmitido “a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”, referindo-se aí a uma miséria humana essencial e geral e não ao destino individual do ficcional Brás Cubas.

Nos quatro romances subsequentes, Machado de Assis manteve e quiçá ampliou esta *Stimmung* afeita à volatilidade narrativa, sem jamais cultivar qualquer fórmula estável – que, em um plano mais abstrato, seria integrada à própria instabilidade. “Quincas Borba”, de 1889, diz uma nota introdutória (dessa vez assinada pelo próprio autor), é a história de Rubião, o protagonista “náufrago da existência” que já havia dado as caras em “Brás Cubas”, um “mendigo, herdeiro inopinado e inventor de uma filosofia”. O nome Quincas Borba batiza tanto um (a paródia de) filósofo que tenta combinar positivismo com valores éticos extravagantes, quanto o cão do filósofo. Sob a condição de cuidar do animal, Rubião se torna herdeiro da filosofia e fortuna de Quincas Borba, enquanto um cínico em terceira pessoa narra sua vida em seu lugar. Esse narrador conclui o romance relatando a morte do cão e “antecipando” a curiosidade quanto ao título do livro por parte do leitor, que não sabe se ele se refere ao cão ou ao filósofo. Sem conceder resposta, o narrador estimula o leitor a lastimar a perda de ambos, cão e mestre, e finalmente, a sorrir e a chorar, pois das estrelas é impossível “discernir o riso e o choro dos homens”.

Publicado em 1889, “Dom Casmurro” é outra autobiografia ficcional, dessa vez narrada pelo protagonista ainda vivo, e livre de quaisquer notas introdutórias atribuídas ao autor ou ao herói. Nesse caso, a impressão de instabilidade narrativa resulta da crescente obsessão do herói (e do autor ficcional) com a possível infidelidade da esposa. O estopim da desconfiança é um filho fisicamente parecido com o amigo do narrador, e gerações de críticos já gastaram infindáveis horas, em vão, especulando se a suspeita de Dom Casmurro é justificada – com essa estratégia narrativa, Machado obviamente quis inviabilizar qualquer chance de resposta clara. Outra pergunta nos parece mais oportuna, concernente à tendência machadiana de borrar as diferenças entre o mundo dos protagonistas e o seu próprio. Ainda em vida, um rumor circulava

de que um dos filhos de José Alencar era, de fato, Machado – cujo matrimônio com uma portuguesa da alta classe jamais rendeu um herdeiro. Contudo, essa questão permanecerá para sempre irrespondível, mais por conta da carência de informações biográficas do que da estratégia narrativa. Finalmente, em “Esaú e Jacó” (1904), história de dois irmãos gêmeos que se tornam impetuosos adversários políticos no período de transição entre o Império e a República, Machado nos apresenta o narrador em terceira pessoa, o Conselheiro Aires, diplomata aposentado, cujos escritos póstumos Machado promete publicar em duas partes, por assim dizer – já que o mesmo Aires surgirá como o narrador autobiográfico do último romance do autor, de 1908.

O título do romance derradeiro, publicado pouco antes de o autor falecer, é “Memorial de Aires”, em que Machado leva ao extremo os experimentos com a instabilidade narrativa, ao mesmo tempo em que os conduz a uma atmosfera de harmoniosa melancolia. As anotações que compõem o diário de Aires são irregulares em termos de conteúdo e extensão; volta e meia ele pede desculpas ao leitor por não abordar eventos ou situações que possam interessá-lo, sabidamente sem ter motivos para tanto. Aires parece gradualmente se concentrar na sorte dos Aguiares, um casal de amigos sem filhos, membros da abastada classe média do Rio de Janeiro da nova República. Aires também não tem filhos: “Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, completamente só.” Os Aguiares, por sua vez, têm a aparente sorte de desfrutar de “dois filhos postiços” que já passaram da adolescência: Tristão, filho de amigos que resolveram desfrutar boa parte da vida em Portugal, e Fidélia, uma jovem viúva de boa família, impedida de voltar para a casa dos pais após o falecimento do marido, dado que a família jamais aprovara a união. Ambos os nomes são evidentemente irônicos, uma vez que o loquaz Tristão jamais se entristece, ao passo que Fidélia esquece todas as promessas de fidelidade póstuma que fizera assim que ela o encontra. Fidélia e Tristão casam-se na casa de seus “pais adotivos”, ocasião de grande júbilo para os Aguiares. Entretanto, o casal logo os abandona sob o pretexto de encontrarem os verdadeiros pais de Tristão, que semanas depois revela por carta aos “pais adotivos” (os Aguiares) que permanecerá em Portugal para tentar uma carreira política.

O romance – e a trajetória da obra literária de Machado de Assis – termina com a cena na qual o Conselheiro Aires vai à casa dos Aguiares, mas ao encontrá-los na entrada do saguão, consolados “pela saudade de si mesmos” (“melancholic of their own melancholia”), decide se calar. Antes desse desfecho, contudo, Aires se mostrara incapaz, dias antes do casamento, de disfarçar a certeza de que ele, o velho viúvo, havia se apaixonado pela jovem e bela viúva: “Aires amigo, confessa que ouvindo ao moço Tristão a dor de não ser amado, sentiste tal ou qual prazer, que aliás não foi longo nem se repetiu. Tu não a queres para ti, mas terias algum desgosto em a saber apaixonada dele; explica-te se podes; não podes.” O que esse romance torna presente aos leitores, sobretudo pelo uso da forma narrativa, é uma atmosfera de distanciamento tanto da satisfação do desejo individual como também daquele mundo europeu que, ao fim do século XIX, ainda parecia constituir o autêntico centro da vida. Com sutileza superior àquela observada em outros romancistas brasileiros de sua época, como Lima Barreto e Aluísio Azevedo, a forma narrativa de Machado ostenta, para nós leitores do século XXI, valor de documentação histórica. Esse valor realista, entretanto, não é idêntico àquilo que eu vinha chamando de “realismo literário” em sua obra.

*

Uma vez que consideremos que a obsessão em capturar a realidade, em sua forma histórica originada na cultura ocidental no fim do século XVIII, jamais desapareceu, seria possível atribuir o conceito de “Realismo” a textos cronologicamente posteriores (em todas as literaturas nacionais) que tenham buscado soluções para esse problema duradouro distintas daquelas oferecidas pela experimentação formal do Realismo Oitocentista. No Brasil, enquanto Machado ainda vivia, Euclides da Cunha (1866-1909) lançou mão de técnicas discursivas e documentárias comuns às ciências naturais da época, a fim de descrever a insurreição de massas excluídas da sociedade brasileira e sua brutal repressão pelos militares. Resultado de uma série de artigos de jornal e periódicos cobrindo tais eventos, “Os Sertões: campanha de Canudos” (1902), uma tentativa de descrevê-los objetivamente, tornou-se um manifesto de compaixão e reivindicação por mudanças políticas. Nada poderia estar mais distante da instabilidade jocosa de Machado de Assis do que a pretensão à objetividade e a seriedade do *páthos* existencial dos escritos de Euclides. Por motivos diferentes, a mesma discrepância cabe em relação ao discurso “realista” verificado no “romance nordestino” dos anos 1930, de autores como Raquel de Queirós, Jorge Amado, José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos.

Com João Guimarães Rosa (1908-1967), o grande romancista brasileiro de meados do século XX, o gênero atravessa um processo de tremendo redimensionamento, de grande ambição formal. Seu “Grande Sertão: Veredas”, publicado em 1956, pôs em relevo as paisagens e a vida dura no interior do Brasil, longe das grandes cidades modernas do litoral atlântico. Os grandes críticos brasileiros do nosso tempo, Antonio Candido, Luiz Costa Lima e, a partir de uma perspectiva marxista, Roberto Schwarz, demonstraram com clareza que o texto de Guimarães Rosa pressupõe e enuncia uma mudança profunda na escrita literária Ocidental, uma mudança emblematicamente condensada nos romances “Ulysses” (1922) e “Finnegans Wake” (1939), de James Joyce, e que só pode ser descrita metonimicamente. O modo necessariamente metonímico de descrever essa transformação literária acentua a criação de uma linguagem sintática e lexicalmente diferente (repleta de neologismos, trocadilhos, de leitura realmente difícil, e possivelmente intraduzível), que emergiria, supostamente, de um confronto “direto” com a realidade, um confronto direto com o mundo material e físico ansioso por suspender ou isolar todos os mundos culturalmente construídos e historicamente específicos. No fim das contas, essa linguagem alcançaria um grau de convergência com a tradição literária inovadora do Realismo Oitocentista, uma vez que ambas compartilham a intuição de que nenhum dos discursos disponíveis fazem justiça à realidade. Diferentemente dos romances clássicos de Machado de Assis, porém, o discurso em “Grande Sertão: Veredas” não é irônico nem jocoso, e tampouco corresponde plenamente às estratégias do realismo mágico da América Latina hispânica, em que as descrições literárias incorporam, sem rupturas, elementos e efeitos heterogêneos às noções de realidade institucionalizadas.

Não obstante, a despeito da dupla descontinuidade discursiva em relação a Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa, os romances de Machado de Assis constituem, em certo plano, o legado fundante da literatura brasileira como literatura nacional, por terem alçado seus textos a um nível de qualidade estética superior, garantindo-lhes o

ingresso potencial na literatura mundial. Até o momento, entretanto, a plena realização desse potencial ainda aguarda um maior reconhecimento e ressonância internacionais.

REFERÊNCIAS

- BARBIERI, Ivo [ed.]. **Ler e reescrever Quincas Borba**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- BASTOS, Dau. **Machado de Assis: num recanto, um mundo inteiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 8ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.
- CASTRO ROCHA, João Cezar. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- COSTA LIMA, Luiz. “Sob a face de um bruxo”. In: **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981.
- COUTINHO, Afrânio. **A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- DUARTE, Eduardo de Assis [ed.]. **Machado de Assis afro-descendente**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- GLEDSON, John. **The deceptive realism of Machado de Assis: A dissenting interpretation of Dom Casmurro**. Liverpool: First, 1984.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Beautiful sadness in Joaquim Machado de Assis’s last novel”. In: **Atmosphere, Mood, Stimmung. On a hidden potential of literature**. Stanford: Stanford University Press, 2012, pp. 82-93.
- JOBIM, José Luís [ed.]. **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- MACHADO, Ubiratan [ed.]. **Machado de Assis – roteiro da consagração**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.