



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**

LARISSA CAROLINE WANDERLEY CARVALHO

***DOM CASMURRO: ENTRE A FORMA LIVRE E A ESTÉTICA BARROCA***

Recife  
2023

LARISSA CAROLINE WANDERLEY CARVALHO

***DOM CASMURRO: ENTRE A FORMA LIVRE E A ESTÉTICA BARROCA***

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Letras Português – Licenciatura, como requisito parcial para obtenção de título de Licenciado em Letras/Português

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Melo França

Recife  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Carvalho, Larissa Caroline Wanderley.

Dom Casmurro: entre a forma livre e a estética barroca / Larissa Caroline Wanderley Carvalho. - Recife, 2023.

61 p.

Orientador(a): Eduardo Melo França

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura, 2023.

1. Machado de Assis. 2. Dom Casmurro. 3. Barroco. 4. forma livre. 5. tradição shandiana. I. França, Eduardo Melo. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

LARISSA CAROLINE WANDERLEY CARVALHO

***DOM CASMURRO: ENTRE A FORMA LIVRE E A ESTÉTICA BARROCA***

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras Português da Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras/Português.

Data: 04/10/2023

---

Orientador

Prof.(a) Dr.(a) Eduardo Melo França  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Examinador

Prof.(a) Dr.(a) Anco Márcio Tenório Vieira  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

*À minha tia-avó, Flávia Cordeiro: com você eu aprendi a crer nos meus sonhos e ter coragem para realizá-los com os pés ao chão. Sua aptidão para se encantar com a arte, mesmo depois de tudo, sempre foi, para mim, o maior incentivo de acolher minha sensibilidade como parte de quem eu sou.*

## AGRADECIMENTOS

À minha tia-avó, **Flávia Cordeiro**, por todo seu sacrifício e amor por minha caminhada. Com você, aprendi a graça da benevolência, da mágica das histórias infantis e o poder transformador da arte (e) de amar.

À minha querida avó, **Elizabete**, e à minha amada irmã, **Cecília**, pelo amor e cuidado que me têm sido dado. Sem conviver com esse jeito de rir da vida, de misturar lágrimas e sorrisos, não teria tido forças para seguir em frente.

Ao meu pai, **José Antonio**, que sempre me acolhe e me dá os melhores conselhos. Obrigada por ter sido, sempre, minha fonte de inspiração e meu melhor amigo.

À minha amada mãe, **Flávia Carolina**, a quem eu devo o meu amor pelos livros. Por acreditar em mim e nas minhas escolhas feitas até aqui.

À **Capitu** e sua companhia animal, que por quinze anos nunca usou palavras para me fazer sentir amada.

Ao meu amado **Orlando**, os olhos oblíquos que me atravessaram e que vêm me ensinado a transformar o amor em prática. Por acreditar em mim em momentos que nem eu mesma pude fazê-lo. Sempre serei grata por nosso encontro.

À minha sogra e amiga, **Maria Sônia**, espero me tornar, um dia, parte da profissional e pessoa que você é. Por ter me acolhido e ensinado tantas coisas sobre persistir e confiar.

Agradeço ao meu orientador, **Prof. Dr. Eduardo Melo França**, por ter ressignificado meu encontro com a literatura, com a ciência e com a Universidade. Agradeço pelo suporte constante durante esses anos. Por abraçar minhas ideias e por compartilhar as suas. Sou grata a todas as oportunidades que só foram possíveis devido a sua parceria.

Aos meus colegas de classe, por toda ética propositiva e contribuições na jornada acadêmica. À **Beatriz** e **Bárbara**, por terem me apoiado e tornado esse final do curso um período mais leve. Em especial, agradeço à **Andreza** e **Yasmim**: com vocês eu experienciei a dádiva dos superlativos, da ironia e da amizade. Por sermos nós, por cada apoio e por cada auxílio em momentos de angústia. Não teria chegado até aqui sem vocês.

A todos os meus **amigos e familiares** que, ainda que longe, nunca deixaram de me incentivar.

Aos meus **professores**, da Universidade e da Educação Básica, em especial à **Natasha, Will, Mariana e Aline**, por terem me ensinado grande parte do que sei e por todos os incentivos que recebi durante esses anos.

Por fim, gostaria de expressar minha gratidão à **Pró-reitoria de Pesquisa e Inovação (Propesqi) da UFPE**, que contribuiu para que eu pudesse me dedicar a todo esse ambiente acadêmico de pesquisa e produção de conhecimento.

*“Não faço só livros, leio-os, como tu, e sou eu próprio  
um livro, como tu, um livro que lê outros livros e que lê  
a alma dos homens.*

— Machado de Assis, em *Memórias Póstumas*

## RESUMO

A recepção das obras machadianas percorreu diferentes etapas conceituais ao passar dos anos. Importantes teóricos compreendem que, após a publicação de *Memórias Póstumas*, a obra de Machado sofre uma guinada estética, identificada pela adoção da “forma livre”. Neste sentido, cada crítico investiu esforços em apreender como as características dessa nova formalização podem ser índices do projeto literário machadiano. Dialogando com os trabalhos de Sá Rego (1989) e Rouanet (2007), acreditamos que a forma da segunda fase dos romances de Machado pode ser entendida como uma adesão consciente a uma tradição literária, nomeada por Rouanet (2007, p. 227) como “forma shandiana”, que por sua vez apresenta-se como uma atualização moderna da Tradição Luciânica e da Sátira Menipeia, estudadas por Sá Rego (1989). Rouanet (2007) também sugere que a tradição shandiana pode ser lida como uma apropriação irônica do Barroco, aplicando sua hipótese na análise de fragmentos do romance de *Brás Cubas*. Levando adiante tal suposição, o presente trabalho propõe uma abordagem de *Dom Casmurro* que supõe a possibilidade de reconhecer, na forma do romance e na construção dos personagens, uma apropriação irônica da forma barroca. Concebemos aqui que o termo “Barroco”, apesar das suas circunscrições históricas, figura enquanto designador de uma estrutura psicológica, estética e subjetiva, podendo ser reconhecido por diversas alegorias ao longo do tempo e em diferentes cenários. Para endossar nossa hipótese, dividimos nosso trabalho em quatro principais etapas: I. Leitura da fortuna crítica machadiana; II. Leitura da bibliografia sobre o Barroco; III. Análise de *Dom Casmurro*. A especificidade da nossa leitura apontou para a atestação de traços barrocos em todo o romance, a exemplo do sujeito melancólico que Bento comprova ser, bem como a sua narrativa fragmentária, que pode ser lida enquanto uma apropriação estética do Barroco. Por sua vez, isso confirma o paradigma crítico com que começamos nosso trabalho: o cultivo da verticalidade psicológica, dos abismos interiores e o ceticismo possuem, na “forma livre” e fragmentada, seu lugar privilegiado de experiência ficcional.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Barroco. *Dom Casmurro*. forma livre. tradição shandiana.

## ABSTRACT

The reception of Machado's works went through different conceptual stages over the years. Important theorists understand that, after the publication of *The Posthumous Memoirs*, Machado's work underwent an aesthetic shift transformation characterized by the adoption of 'free form'. In this sense, each critic has endeavored to comprehend how the characteristics of this new formalization could serve as indicators of Machado's literary project. Dialoguing with the works of Sá Rego (1989) and Rouanet (2007), we believe that the form of the second phase of Machado's novels can be interpreted as a conscious adherence to a literary tradition, named by Rouanet (2007, p. 227) as the "shandian form", which presents itself as a modern update of the Lucianic Tradition and Menippean Satire, explored by Sá Rego (1989). Rouanet (2007) further suggests that the Shandian tradition can be read as an ironic appropriation of the Baroque, a hypothesis applied here to the analysis of excerpts from *Brás Cuba's* novel. Building on this assumption, this paper proposes examination of *Dom Casmurro* that posits the potential for identifying an ironic appropriation of the Baroque form in the novel's structure and the development of its characters. We conceive here that the term "Baroque," despite its historical confines, serves as a descriptor of a psychological, aesthetic, and subjective structure that can be recognized through various allegorical interpretations across time and contexts. To support our hypothesis, we divide our work into three main stages: I. Reading of the critical reception of Machado's work; II. Reading of the bibliography on the Baroque; III. Analysis of *Dom Casmurro*. Our particular reading reveals the presence of Baroque elements throughout the novel, including the melancholic nature of Bento's character and his fragmented narrative, which can be interpreted as an aesthetic incorporation of the Baroque. This confirms the critical paradigm that underpins our study: the cultivation of psychological depth, inner abysses, and skepticism finds its privileged place of fictional experience in the "free form" and fragmented narrative.

**Key-words:** Machado de Assis. Baroque. *Dom Casmurro*. free form. shandian tradition.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. DESENVOLVIMENTO.....</b>	<b>15</b>
2.1 Um passeio pela fortuna crítica de Machado de Assis.....	15
2.2 A forma livre e a estética barroca.....	33
2.3. Atando as duas pontas: <i>Dom Casmurro</i> e a forma barroca.....	45
<b>3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>57</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>58</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A guinada estética estabelecida a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) engendrou naquilo que podemos chamar de “segunda fase” das obras de Machado de Assis, reconhecida pela adoção da “forma livre”, que é definida no prólogo do romance como um diálogo com “um Sterne ou um Xavier de Maistre” (Assis, 1998, p. 12). Essa nova composição formal machadiana contou com traços digressivos, fragmentados e melancólicos, características que descrevem suas obras maduras, ao passo que também se afastaram do, até então consolidado, paradigma realista-naturalista da literatura que vigorava à época no Brasil. À vista disso, importantes críticos buscaram compreender de que forma os índices formais dessa nova estética relacionavam-se com um projeto literário maior de Machado de Assis, bem como poderiam representar a condição histórica e/ou a filiação do escritor com tradições literárias ocidentais.

Roberto Schwarz (1997), por exemplo, propõe compreender a emergência da “forma livre” como resultado da formalização literária das paradoxais relações sociais do Brasil oitocentista, ou melhor, enquanto uma *mimesis* das dinâmicas sociais brasileiras – propriamente antagônicas –, que Schwarz (1997, p. 45) denomina de “ideias fora do lugar”. Assim, a típica fragmentação dos romances machadianos seria resultado da percepção crítica do escritor em reconhecer a adoção de um discurso, proveniente da elite escravocrata brasileira, que propagava uma ideologia iluminista centralizada na liberdade individual, ainda que preservasse hábitos estruturais de uma sociedade escravista e patriarcal, cenário no qual as personagens machadianas estão inseridas. Para Schwarz (1997), esse hiato entre a sociedade escravista do Brasil e as ideologias do liberalismo europeu manifestou-se, formalmente, enquanto um dispositivo cômico machadiano, responsável pelo narrador volúvel e pela ironia mordaz de suas produções.

Assim, o método dialético de Roberto Schwarz (1977) apreendeu a fragmentação machadiana como resultado de transformações das relações sociais em forma literária, vislumbradas especialmente em *Memórias Póstumas*, livro considerado pelo crítico como paradigma de toda produção madura de Machado. É fato que Roberto Schwarz foi o responsável por redimensionar a complexidade da forma de Machado de Assis, colocando em evidência o alto grau de consciência formal do romancista que, para ele, foi capaz abarcar a realidade oitocentista por meio de uma técnica “anti realista”, mas sem deixar de representar o contexto histórico do Brasil (Rouanet, 1993, p. 315).

Entretanto, tendemos a acreditar que considerar a forma machadiana como resultado, antes de tudo, de uma dinâmica nacional, seria tornar ou reduzir seu escrito a um contexto e âmbito literário condicionado e limitado às fronteiras cívicas. Antes disso, preferimos compreender sua obra e composição formal com base nos estudos de uma tradição de críticos que giram em torno do reconhecimento da filiação machadiana a tradições mais universais e abrangentes. Este é o caso do inaugural trabalho de José Guilherme Merquior (1972), que na obra *Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas* (1972), constatou, pela primeira vez, a apropriação e filiação de Machado com diversos elementos estéticos e formais de obras literárias do território latino. Seguindo essa mesma trilha, escritores como Enylton Sá Rego (1989) e Sérgio Paulo Rouanet (2007) defendem que o problema da “forma livre” de Machado não se explicaria como resultado de uma *mimesis* da realidade brasileira, mas sim por meio da adesão a uma tradição literária ocidental. Neste caso, esses críticos inserem Machado de Assis naquilo que denominaram por Tradição Luciânica, a partir da Sátira Menipeia, ou o que Rouanet (2007) irá chamar de “tradição shandiana”, que seria uma atualização romanesca da primeira tradição, iniciada pelo sírio helenizado, Luciano de Samósata, e atentamente analisada por Sá Rego, em *O Calandu e a Panacéia* (1989).

Em seus estudos, Sá Rego (1989) descreve a Sátira Menipeia pela: ausência de distanciamento com relação aos personagens e à ação; por meio da compreensão do riso sem propósito moralizante; da liberdade formal do texto com relação aos modelos de verossimilhança; da mescla de gêneros e, por fim, pela carnavalização da linguagem. Por sua vez, em *Riso e Melancolia* (2007), Rouanet defende a ideia de que Machado faria parte de uma tradição literária por ele intitulada de “tradição shandiana”, que seria, como mencionado, uma modernização da Tradição Luciânica. Segundo Rouanet (2007, p. 28), as quatro principais características dessa tradição romanesca, instituída pelo romance *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, seriam: (1) a hipertrofia subjetiva do narrador; (2) a digressão e a fragmentação; (3) a subjetivação do tempo e do espaço e (4) a interpenetração entre o riso e a melancolia. Entre os autores inscritos em tal filiação, estariam os próprios citados por Machado, no prefácio das *Memórias Póstumas*: Sterne, Diderot, Xavier de Maître, Almeida Garrett e, inevitavelmente, Machado de Assis.

Todavia, ainda que possamos estabelecer ligações entre os atributos de ambas as tradições citadas, Rouanet (2007, p. 227) sugere que certos traços essenciais do “shandismo” não cabem de modo muito confortável nas diferentes articulações do gênero luciânico. Assim sendo, cogita que a forma shandiana e, portanto, a “forma livre” de Machado, podem ser lidas como uma apropriação irônica de outra tradição literária, cujas características correspondem

pontualmente à tradição shandiana: o Barroco. É interessante notar que tal constatação, por sua vez, reafirma o que dissemos acima: a forma shandiana é uma modernização da Sátira Menipeia, haja vista que a tradição shandiana nasce a partir da assimilação das características da anterior Tradição Luciânica, mas agora em um contexto subjetivo, cultural e estético de emergência da modernidade e também de gêneros literários modernos – como o romance –, tendo como seu lance inicial o surgimento do próprio movimento Barroco.

Posto este breve paralelo entre os trabalhos críticos, já é possível observar a complexidade interpretativa que a “forma livre” conjectura. Partindo desta constatação, propomos entender a “forma livre-shandiana” como manifestação da “apropriação irônica da estética e visão de mundo barrocas” (Rouanet, 2007, p. 277). Tal relação já foi mencionada pelo próprio Rouanet em *Riso e Melancolia* (2007), entretanto foi aplicada apenas na análise de fragmentos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nesse sentido, se a forma livre está em *Brás Cubas* e o Barroco, segundo Rouanet (2007), pode ser a chave para entendermos a “forma livre-shandiana”, pretendemos demonstrar que é possível também ler relações de continuidade da “forma livre” em *Dom Casmurro*, associando-o a uma estética e visão de mundo barrocas, principalmente mediante a formalização decorrente do sujeito melancólico, fragmentado e dilemático que caracteriza a condição literária e subjetiva moderna.

Vinculando a noção do sujeito hipertrofiado e de sua literatura digressiva, fragmentada e melancólica ao romance de Bento Santiago, é possível abrir novas perspectivas, no que diz respeito às relações abundantes que Machado mantém com a tradição clássica, principalmente aquela que inaugura nossa modernidade literária: o próprio Barroco. Em seguida, sem negar as outras compreensões da fortuna crítica, visamos atribuir um significado mais abrangente à forma de Machado de Assis, a começar pela sua relação com a modernidade, partindo de justificativas ficcionais do romance, cujo expressa uma modernidade “trans-histórica” e “trans-geográfica” (Carpentier, 1984, p. 53). Além disso, podemos supor que, ao escolher deliberadamente o Barroco enquanto elemento expressivo para sua literatura, Machado revela também sua própria compreensão de um sujeito e de uma visão de mundo que situa a “forma livre” como uma expressão mimética de uma realidade contemporânea muito mais profunda e complexa.

Bento Santiago, como declara nas primeiras páginas, deseja escrever um livro sobre a história dos subúrbios, e apenas de modo secundário narra a própria vida. Todavia, fica visível, durante a leitura, a necessidade subjetiva que surge nesta rememoração, que vai se aproximando da busca pelo sentido da vida a partir da conciliação do passado com o presente, pois como declara o autor ficcional: “se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se

mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (Assis, 2016, p. 15). A incompletude é a lei do Barroco, é o elo que une estética e subjetividade, condição e forma, estruturando o princípio que melhor representa a modernidade, pois, como nos diz Rouanet (2007, p. 231), “a melancolia é a doença do Barroco”, assim como é a de Bento e de *Dom Casmurro*.

O próprio romance reafirma formalmente essa concepção lacunar, uma vez que se apresenta enquanto a escrita de um livro sobre o processo de escrever um livro. Essa metalinguagem só se torna necessária pois é a partir do Barroco que se entende que representar a realidade em seu estado “natural” recai sempre numa idealização. Portanto, cabe ao sujeito complementar o real a partir de complexos efeitos de sentido, que só se tornam possíveis a partir da admissão de incompletude do mundo, por meio da qual a linguagem opera como uma tentativa de significação e de criação de sentidos. A narrativa do adultério ganha, assim, uma nova dimensão moderna, pela qual o narrador ficcional busca encontrar o sentido de sua existência. Portanto, acreditamos que a proposta de uma nova perspectiva de leitura de *Dom Casmurro*, a partir da admissão de uma apropriação da tradição barroca, proporcionará um alargamento interpretativo de Machado de Assis, possibilitando reexaminar a construção dos personagens e da narrativa do romance e, por consequência, filiar, pela primeira vez, o livro a tal estética e concepção de mundo barroquizada, reafirmando o elevado grau de modernidade do projeto literário de Machado, expressado a partir deste reconhecimento.

Portanto, tendo em vista o caráter teórico-bibliográfico da pesquisa, sua metodologia constituiu-se em quatro principais etapas: I. Leitura da fortuna crítica machadiana; II. Leitura da bibliografia sobre o Barroco; III. Releitura de *Dom Casmurro*; IV. Escrita das primeiras análises. Na primeira fase, foi realizado um levantamento bibliográfico e uma revisão da fortuna crítica de Machado de Assis, ressaltando os principais paradigmas do século XIX, XX e XXI. Assim, foi possível formular um mapeamento histórico dos principais autores e abordagens que se esforçaram para captar, ao longo dos anos, a forma adotada por Machado e, por conseguinte, retratar qual lugar ele ocupa na literatura brasileira. Em seguida, nos debruçamos sobre os apontamentos de autores como Heinrich Wölfflin (1888), Denise Maurano (2011), Renné Wellek (1963), Severo Sarduy (1979) e Helmut Hatzfeld (2002), para compreender de que forma a estética barroca pode se relacionar à composição da forma shandiana, compreendendo o movimento antes enquanto uma expressão do sujeito do que enquanto uma tipologia histórica. Dessa maneira, à luz do quadro teórico de fundamentação,

construímos a hipótese do nosso trabalho, analisando-a a partir da releitura do romance de Bento Santiago e a aplicando nas análises que desenvolvemos.

## 2. DESENVOLVIMENTO

### 2.1 Um passeio pela fortuna crítica de Machado de Assis

A ascensão da crítica literária no Brasil passa a se desenvolver principalmente no século XIX, com orientação clássica francesa, que visa fornecer explicações causais para o fenômeno literário, tomando como mote áreas de conhecimento de base científica, como a Biologia. Tais características encontram escopo na realidade brasileira devido aos ideais positivistas que circulavam à época no país, visando criar uma “ciência da literatura”, o que serviu como *práxis* da crítica biográfica-determinista, protagonizada especialmente por Sainte-Beuve e Hippolyte Taine, na França, e Silvio Romero, no Brasil. De forma geral, a fortuna crítica machadiana do século XIX girou em torno do paradigma nacionalista de leituras, buscando encontrar na produção de Machado o reflexo do Brasil que começava a construir sua identidade particular, o que não era projeto do autor, pois como bem afirma em *O ideal do crítico* (1944 [1865]):

Será necessário dizer que uma das condições da crítica deve ser a urbanidade? [...] Para muita gente será esse o meio de provar independência; mas os olhos experimentados farão muito pouco caso de uma independência que precisa sair da sala para mostrar que existe” (Assis, 1944 [1865], p. 136)

O biografismo de Sainte-Beuve almejava compreender a obra literária como reflexo da vida do escritor e do seu intento poético imanente. Para tanto, o crítico francês preocupava-se em estabelecer uma pesquisa minuciosa da biografia de cada autor, fornecendo, a partir disso, uma análise “impessoal” da literatura em questão. Já em Taine, a raça, o meio e o momento que o escritor insere-se determinam, para o crítico, o resultado de sua literatura. Tais ideologias foram assimiladas por Silvio Romero no Brasil dos oitocentos, que paralelamente a Araripe Júnior, José Veríssimo e Capistrano de Abreu constituíram a primeira geração de críticos contemporâneos a Machado de Assis. Tal fortuna crítica machadiana do final do século XIX foi chamada de “crítica polemista” (Vale, 2017, p. 4), que também configurou-se como uma linha de estudo acadêmica afastada do predomínio das fórmulas impressionistas e subjetivistas, consolidando as análises dos textos literários sobre bases e critérios científicos.

A denominação da “polêmica” advém do tom agressivo adotado nas avaliações literárias da época, uma vez que a profissionalização da atividade crítica surgia como um contexto propício às discordâncias que emergiram entre as análises especializadas dos intelectuais, principalmente entre a *tríade* clássica da crítica brasileira: Romero, Veríssimo e

Araripe Jr. Esses estudiosos, debruçados sobre a produção literária de seu tempo, tentaram dar credibilidade e sistematizar o discurso crítico no Brasil das últimas três décadas do século XIX e das duas primeiras do século XX. Contudo, apesar do esforço comum, os três vivenciaram, de forma diversa, a literatura produzida em seu tempo. Na obra *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária* (1978), Antonio Candido organiza os conceitos críticos correntes na realidade brasileira daquele período em três principais grupos:

(...) os não-estéticos, que refletiam mecanicamente o arsenal da divulgação científica do momento, ou manifestavam a visão desarmada do senso comum; os estéticos, que denotavam interesse pelo mundo específico da obra; os propriamente técnicos, relativos à fatura (Candido, 1978, p. XXVI).

Candido afirma que Araripe Júnior manifestou aptidão para os dois últimos; José Veríssimo, apenas para o segundo e Sílvio Romero quase só para o primeiro.

Para ilustrar a classificação mencionada por Antonio Candido, em 1897 Sílvio Romero produz o primeiro livro dedicado exclusivamente à crítica machadiana: *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*, época na qual Machado já alcançava 60 anos e tinha sua importância reconhecida para a literatura. Na edição de 1936, Romero define seu trabalho como um “Julgamento crítico e prejulgamento – Machado de Assis em seu verdadeiro momento” (Romero, 1936 [1897], p. 18), classificando a literatura de Machado como “vazia de conteúdo”, pois lhe faltavam, segundo o crítico, “as qualidades intrínsecas da poesia: imaginação sonhadora, ou representativa, ou descritiva: emoção profunda, espontânea, original; forma fácil, natural” (Romero, 1936 [1897], p. 35). Vale ressaltar que, nessa época, vigoravam no Brasil duas principais tendências literárias: o Naturalismo, com a descrição minuciosa da vida fisiológica, e o Realismo, que buscou mimetizar os objetos que compuseram a realidade do sujeito brasileiro.

Posto que as obras de Machado de Assis não se encaixavam em nenhum destes moldes, Romero acredita que sua literatura era supervalorizada, principalmente ao considerar que teóricos como José Veríssimo já o viam como o maior escritor brasileiro. Além disso, Sílvio Romero defendeu que a análise mais aprofundada e crítica da obra machadiana foi dificultada pela “aura” que circulava sobre sua figura, um “cipoal de lendas e elogios com que admiradores fanáticos e incultos a têm cercado insulando-a do sentir geral da nação” (Romero, 1936 [1897], p. 48). Romero conclui, desse modo, que Machado não foi um autor inovador e que esqueceu em sua fortuna literária a própria nação.

Quanto aos atributos formais, o crítico argumenta contra a não linearidade e repetição do estilo machadiano: “Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra [...] repisa, repete, torce, retorce tanto suas ideias e as palavras que as

vestem, que nos deixa a impressão dum perpétuo tartamudear” (Romero, 1936 [1897], p. 55-56). À vista disso, o teórico encontra explicação para tais atributos na biografia do autor e em suas questões biológicas – como a epilepsia e mestiçagem – e na "máscara do humor", adotada, segundo ele, por Machado como o "artifício de macaqueação de Sterne" (Romero, 1936 [1897], p. 84).

A questão da semelhança da forma machadiana com a mesma adotada pelo autor de *Tristram Shandy* é evidenciada já no prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), no qual encontramos a resposta de Machado acerca da determinação da forma da obra, questão levantada por Capistrano de Abreu na abertura da seção “Livros e Letras” da *Gazeta de Notícias* em 30 de janeiro de 1881, afirmando que "gente grave achará no livro uma aparência de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual", ressaltando a adoção da “forma livre de um Sterne ou um Xavier de Maistre” (Assis, 1998, p. 12). Essa relação para Romero era problemática, devido a sua leitura nacionalista e evolucionista, proporcionada pelo contexto teórico da época.

Todavia, após a publicação da severa obra de Sílvio Romero (1936), outros escritores saíram em defesa de Machado de Assis, como o Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira (1898) que, sob o pseudônimo de Labieno, dando continuidade ao tom polêmico adotado pelo crítico, publica um artigo<sup>1</sup> ressaltando as qualidades literárias de Machado. Além disso, aproveita a ocasião para julgar Romero não apenas pela obra em questão, mas também por suas bases filosóficas e estéticas. Também divergente da sistematização realizada por Romero, José Veríssimo dedica o último capítulo de sua *História da literatura brasileira* (1963) a Machado que, nas suas palavras, é o “escritor [da] mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura” (Veríssimo, 1963, p. 304).

No juízo que faz sobre Machado de Assis, Veríssimo ressalta que os primeiros livros da fortuna machadiana teriam "ressaibos românticos", mas que a percepção que o autor tinha das "tolices e malícias humanas" (Veríssimo, 1963, p. 315) não caberia nos moldes do Romantismo. Assim, segundo ele, *Memórias Póstumas* marcaria a ruptura com os resíduos do movimento, configurando-se como ápice da literatura brasileira. Ainda assim, apesar da distinção que atribui ao autor, a crítica de Veríssimo (1963) é pautada por critérios nacionalistas – bem como a crítica de Romero, mencionada anteriormente. Desse modo, associa que a ocupação de Machado com a "alma humana" é uma das formas de representar o "caráter nacional", uma vez que o escritor transfere para sua criação literária, ainda que de

---

<sup>1</sup> *VINDICIAE: em defesa de Machado de Assis – polêmica e crítica* (1898 [1940]).

forma menos empenhada do que as do românticos, as suas próprias condições nacionalizantes – como o fato de ser brasileiro e usufruir de tal linguagem:

Machado de Assis não obstante o seu desprendimento do brasileirismo, qual o entendiam aqui, porventura o mais intimamente nacional dos nossos romancistas, se não procurarmos o nacionalismo somente nas exterioridades pitorescas da vida ou nos traços mais notórios do indivíduo, ou do meio (Veríssimo, 1963, p. 313).

Logo, nota-se que sua crítica se insere ainda no paradigma nacionalista de leituras, próprio da época, no qual Machado personificava a aspiração nacional justamente por se destoar do meio, sendo o retrato da “nação desejada”.

Permanecendo no projeto do século XIX em busca pelos signos nacionais na obra de Machado de Assis, Araripe Jr. também buscará, num primeiro momento, apontar as desvantagens da adoção da forma machadiana no contexto da literatura brasileira dos oitocentos. Araripe acompanhou a obra de Machado desde 1870, quando publicara um artigo sobre *Falenas e Contos Fluminenses*, sob pseudônimo de Oscar Jagoanharo, – no jornal *Dezesseis de julho*. Contudo, segundo Hélio de Seixas Guimarães (2004), "Araripe Jr. reformulou seus juízos ao longo dos mais de trinta anos de crítica machadiana, em vários momentos expondo ou procurando explicitar as limitações ou injustiças cometidas anteriormente" (Guimarães, 2004, p. 275). Uma das primeiras críticas de Araripe à composição dos personagens machadianos foi feita na *Gazeta de Notícias*, em 12 janeiro de 1892, onde compara o "recato" de Machado com as suas figuras femininas ao descritivismo almejado de Zola, pois "onde Zola “forçosamente colocaria uma cena de canibalismo amoroso”, Machado preservava as aparências, julgando que o escritor não atenderia às expectativas dos leitores de sua época:

Um tímido – eis o que é nestes assumptos o creador das bellas Memorias de Braz Cubas. Falta-lhe a afouteza para cheirar o pescoço de Messalina; ferocidade para dilacerar amantes a dentadas, como o poeta Bilac; desprezo á vida para arrostar os perigos dos amores de Cleopatra. Causam-lhe vertigens as fogueiras voluptuosas do rei Sardanapalo ; não o seduzem as noites de Tigellino, os banquetes de Trimalcião; provocam-lhe vomitos as orgias de Nero e as tragédias realistas do Colliseu (Araripe, 1892, p. 1).

Em *Teoria, crítica e história literária* (1978), o crítico cearense mudou de opinião e buscou retratar-se com o escritor carioca, admitindo que sua antiga visão foi reducionista, pois não conseguia enxergar aspectos "nacionais" explícitos na obra de Machado. Uma concepção positiva da produção machadiana tida pelo crítico foi a aceção do seu humor, o qual classificou como um humor “distinto”, a partir da aplicação da sua teoria da “obnubilação tropical”, que consiste em explicar a mudança que o europeu sofre ao pisar em terras tropicais:

[...] a reação do meio físico, a influência catalítica da terra, as depressões do clima tropical, a solidariedade imposta pelas condições da vida crioula com a flora, com a fauna, com a meteorologia da região, são tantas outras influências que estão a invadir estrangeiros e brasileiros, sem que estes disso se apercebam, certos, como estão, do triunfo das suas qualidades étnicas e da propulsão civilizadora de origem. (Araripe Jr., 1978, p. 124)

Ou seja, seguindo a trilha de Taine, para Araripe, o humor machadiano resulta do impacto sofrido pelo humor inglês ao ser absorvido no Brasil. Entretanto, mesmo que posteriormente passe a valorizar a obra de Machado e reconhecer suas influências estrangeiras, o teórico ainda adota os mesmos moldes críticos dos seus primeiros textos sobre a literatura machadiana, uma vez que até esse momento tenta relacionar a estética do escritor ao paradigma nacional, transformando a ideia de "cor local" no principal critério para aferição do merecimento literário das composições analisadas (Cordeiro, 2013, p. 15).

Já a recepção crítica de Machado de Assis na década de 1930 é marcada pelas comemorações do centenário de seu nascimento, entre elas estão as abordagens de Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer, Mário Matos, Alcides Maia, Agripino Vieira, Astrogildo Pereira e Eugênio Gomes, que têm em comum a tentativa de evidenciar a nova forma fragmentária e irônica adotada pelo autor a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Papéis Avulsos* (1882), examinando-a do ponto de vista ensaístico, biográfico, psicológico e sociológico. De forma geral, nesta época a crítica já se afastou relativamente dos princípios do Positivismo, sendo agora influenciada principalmente pelos estudos da Psicanálise. Assim, intensifica-se no Brasil – desde o Modernismo (1922-1960) – uma postura intelectual que recusa o absoluto saber científico e se assemelha a um modo de pensar próprio da perspectiva freudiana, a qual não recusa o passado, mas que o integra ao presente e que, sobretudo, vê a arte como uma possibilidade de analisar as manifestações do inconsciente.

Um dos textos que compõem essa abordagem é o livro de Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1936), considerado "um dos textos decisivos para a guinada interpretativa de base psicológica, que renovou a recepção da obra de Machado de Assis, e até hoje é considerado um dos clássicos da fortuna crítica do romancista" (Werneck, 1996, p. 89). Como sugerido pelo título, o trabalho de Lúcia Miguel é uma pesquisa marcada por diversas fontes documentais e explicações sobre as narrativas machadianas . que se ancoram na relação com sua vida pessoal. Para a ensaísta, personagens como Iaiá Garcia e Helena personificam o passado humilde de Machado de Assis, que o fez construir uma personalidade ambiciosa, compensando "as deficiências trazidas do berço" (Pereira, 1936, p. 71). Podemos dizer que a Lúcia Miguel constrói perfis psicossociais dos personagens e narradores machadianos a partir de referências extraliterárias e da própria

biografia de Machado – o que atualmente pode ser considerado uma preocupação excessiva que cerceia o caráter ficcional da literatura. Todavia, tais abordagens não se equivalem às análises feitas por seus antecessores, pois, conforme afirma Antonio Candido (1968):

[Esses estabelecem] a noção de que era preciso ler Machado, não com olhos convencionais, não com argúcia acadêmica, mas com o senso do desproporcionado e mesmo o anormal (...) Ele [Augusto Meyer] e Lúcia Miguel Pereira chamaram a atenção para os fenômenos de ambiguidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais exigente, graças à qual a normalidade e o senso das conveniências constituem apenas o disfarce de um universo mais complicado e por vezes turvo (Candido, 1968, p. 21).

Ao evidenciar todos os aspectos da personalidade de Machado de Assis, Lúcia Miguel Pereira ofereceu – a Machado e aos leitores – a possibilidade de compreender o autor de *Dom Casmurro* enquanto um sujeito multifacetado e complexo, que não apenas se valia de sua nacionalidade e de aspectos descritivos em suas obras, mas que antes apresentou um projeto literário repleto de técnicas e influências que não poderiam ser explicadas por um viés higienista. Além disso, a autora lançava mão de informações para cobrir as lacunas deixadas pelo tempo e pelos documentos, buscando humanizar a obra canônica de Machado a partir da aproximação que estabelece entre o autor brasileiro e seus leitores.

Ainda dentro dessa abordagem, podemos destacar os ensaios de Augusto Meyer, como *O homem subterrâneo* (1935). Neste, Meyer situa Machado enquanto um "espectador de si mesmo", aquele que, em vez de viver, se vê vivendo (Rissardo, 2023, p. 106). Ou seja, ancora-se na tese de que o escritor teria uma consciência "demasiadamente aguada" e, por isso, apresenta uma evidente morbidez introspectiva: "Mas o verdadeiro drama da 'consciência doentia' não se resume apenas nisso, começa com o fato da consciência por amor à consciência, da análise por amor à análise, – e então sim nasce o 'homem do subterrâneo'" (Meyer, 1986 [1935], p. 18). O crítico acredita que a escrita reflexiva e auto irônica machadiana deve-se ao perfil de um escritor sombrio, niilista e excessivamente introspectivo. No decorrer do ensaio de Meyer, o autor e defunto-autor de *Brás Cubas* acabam por se confundir em apenas uma personalidade: a do próprio Machado de Assis. Desse modo, o teórico acredita que a narração e os personagens machadianos são reflexos dos traços psicológicos e subjetivos do seu próprio autor, observação esta que encontra eco também nos trabalhos de Lúcia Miguel, como dito.

De modo análogo, em 1939 Mário Matos também publica o ensaio biográfico *Machado de Assis O Homem e a Obra: os personagens explicam o autor*. Como sugerido pelo próprio título, o crítico reforça, desde a nota explicativa: "[...] tratei mais do escritor do que do homem. Este é, evidentemente, superado por aquele" (Matos, 1939, p. 10). Ao fazer o

processo “inverso” de uma biografia – tratando antes da composição dos personagens machadianos do que da descrição da vida de seu escritor – Mário Matos pressupõe entender, assim, quem era Machado de Assis, uma vez que Matos reconhece na produção do autor os mecanismos próprios do funcionamento do inconsciente.

No mesmo ano, em *Machado de Assis, romancista do Segundo Reinado* (1939), Astrojildo Pereira também busca entender o autor de *Quincas Borbas* mediante a aspectos biográficos, sendo um dos primeiros críticos a descartar a tese de indiferença de Machado de Assis em relação aos assuntos políticos e sociais no Brasil da segunda metade do século XIX. Neste, associa a ascensão de Machado como escritor ao seu assíduo trabalho, o que o aproxima do operário brasileiro e o classifica enquanto “escritor nacional”:

Há se tem dito e repetido – e com razão evidente – que Machado de Assis é o mais universal dos nossos escritores; estou que falta acentuar com igual insistência que ele é também o mais nacional, o mais brasileiro de todos. Eu acrescentaria, sem querer fazer jogo de palavras, que uma qualidade resulta precisamente da outra: ele é tanto mais nacional quanto mais universal e tanto mais universal quanto mais nacional (Pereira, 1939, p. 4).

Logo, percebemos que, dentre vários outros, estes foram alguns dos exemplares críticos dessa fase que debateram com maior realce o estilo machadiano, bem como as questões psicológicas e sociais do autor e da sua trajetória. Além disso, também foram tais críticos responsáveis pelo “redescobrimento” de Machado, que durante os anos de 1920 não fez parte do interesse dos estudos literários modernistas, já que se predominam aspectos universais em sua fortuna, movidos para análise do ser humano, e não à descrição do espaço nacional, o que não se qualificaria enquanto “moderno” para o movimento que ascendia no país.

Nos anos seguintes, acreditava-se que Machado já não era mais o “ironista ameno” ou “elegante burilador de sentenças”, mas o criador de um mundo paradoxal (Candido, 1968, p. 23). A partir de então, no decênio de 1940 consolida-se um viés crítico menos voltado para o signo nacional ou biográfico e mais atrelado ao que Afrânio Coutinho (1940, p. 18) irá chamar de reabilitação “do senso poético da existência” e de uma “pesquisa desinteressada da verdade”. Atentos e movidos por questões filosóficas e com foco numa angústia existencial, as análises de Barreto Filho e Afrânio Coutinho acerca da produção de Machado passaram a tornar-se cada vez mais pormenorizadas, centralizando mais o próprio texto do que sua autoria.

Partindo dessa postura, Coutinho publica duas célebres obras da fortuna crítica machadiana: *A filosofia de Machado de Assis*, cuja primeira edição é de 1940, e *Machado de Assis na literatura brasileira* (1966), publicada duas décadas depois. Na primeira delas, o

crítico propõe-se a determinar a gênese da negatividade presente nos livros de Machado, vendo seus romances como um "grande inventário do ridículo humano" (Coutinho, 1940, p. 163). Na análise que empreende sobre *Quincas Borba*, destaca a proporção da temática egoísta na fortuna machadiana. Coutinho verifica que o egoísmo é retratado em Machado como o "plano de fundo de todo o homem", o que sempre exige que as relações sociais sejam marcadas por "uma máscara de mentira e hipocrisia" (Coutinho, 1940, p. 157). Para atribuir sentido à presença dessa dimensão "pessimista" nos romances machadianos, o crítico explora o ideal de que Machado de Assis seria um homem ressentido, traço fundamental para sua "fisionomia espiritual" (Coutinho, 1940, p. 62). À vista disso, o primeiro capítulo de *A filosofia de Machado de Assis* (1940) é destinado à investigação da vida do romancista, capítulo no qual Coutinho ainda adere a um viés crítico determinista-biográfico, pautado no ideal de que o caráter do autor poderia explicar sua obra.

No capítulo seguinte, o crítico baiano ancora-se na Literatura Comparada para investigar as fontes de inspiração de Machado, as quais reforça que são "antes um encontro do que uma filiação" (Coutinho, 1940, p. 40), encontro este que reforça um estado de espírito já existente no autor brasileiro. Dito isto, é possível dizer que Afrânio Coutinho não acreditaria haver, em Machado, "originalidade absoluta em literatura" (Coutinho, 1940, p. 40), ideia esta que ele desenvolverá, de forma mais madura, na interpretação feita em *Machado de Assis na literatura brasileira* (1966). Na maior parte desse segundo capítulo, o ensaísta preocupa-se em mostrar as semelhanças entre a filosofia de Blaise Pascal e o pessimismo de Machado, que seriam expressas, para ele, sobre uma "concepção jansenista da vida" (Coutinho, 1940, p. 144).

Em *Machado de Assis na literatura brasileira* (1966), Afrânio Coutinho se propõe a adotar uma "crítica de orientação estética" (Coutinho, 1968, p. 23), que tem a obra como centro de interesse, buscando se desvincular-se, de um lado, da "psicologia, em que se resumem todos os estudos da personalidade do autor" (Coutinho, 1968, p. 24), e, do outro, da crítica sociológica, que explica a obra pelo meio social e econômico que está inserida. Desse modo, vai de encontro com o que tinha produzido no primeiro capítulo de *A filosofia de Machado de Assis* (1940), adotando agora novos critérios e técnicas de análise, influenciados pelo movimento do *New Criticism*. À vista disso, a partir de então afirma que Machado de Assis apresenta uma singularidade diante do seu meio, esta acentuada pela sua estética de "cunho clássico" (Coutinho, 1966, p. 17), a qual conferiu aspectos universais ao tratamento do "espírito brasileiro" (Coutinho, 1966, p. 11).

Isto posto, ainda que Afrânio Coutinho apresente de forma generalista os pormenores do texto e tenha um apego à explicação do "mistério" machadiano, o crítico constitui um importante entendimento do método próprio de Machado que, segundo ele, iria se tornando maduro com o tempo e com as experiências práticas, constatação importante para o debate sobre a fase "madura" do romancista. Assim, tanto Barreto Filho quanto Coutinho parecem convergir para um reconhecimento da densidade filosófica da obra machadiana, o que seria, para eles, essencial para a compreensão de Machado de Assis. No que diz respeito à importância da compreensão da personalidade de Machado para análise de Coutinho, é possível afirmar que algumas orientações deterministas manifestadas no início da carreira do crítico ainda se mantiveram nas suas obras mais maduras, uma vez que sempre permaneceu interessado no estudo sobre a "personalidade artística" de Machado de Assis (Coutinho, 1966, p. 107).

Já no que se refere a crítica especializada de *Dom Casmurro*, obra privilegiada para nossa análise, podemos salientar a importância da crítica estadunidense Helen Caldwell, responsável por traduzir, pela primeira vez, a obra para o inglês, em 1953. Dentre as três traduções especializadas mais célebres da época – a de Caldwell, John Gledson e de Robert L. Scott Buccleuch –, a de Caldwell foi a pioneira, realizada meio século depois da publicação de *Dom Casmurro*. Tal versão ganhou significativo destaque pois, sete anos após a publicação da tradução de Helen Caldwell, a autora lança seu ensaio *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960) – traduzido no Brasil como *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis* –, no qual irá relacionar o romance de Bento Santiago à narrativa de *Otelo* (1604), de Shakespeare. A crítica é a primeira a considerar a parcialidade do narrador de *Dom Casmurro*, investigando a influência do ciúme na obra e a culpa atrelada às respectivas personagens principais – Desdêmona e Capitu: “[...] por que o romance é escrito de tal forma a deixar a questão da culpa ou inocência da heroína para decisão do leitor?” (Caldwell, [1960] 2002, p. 13).

A publicação da obra em questão gerou diversas discussões na crítica brasileira, conforme explana Roberto Schwarz (1997):

Acaso ou não, só sessenta anos depois de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago – o Casmurro – com o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis (Schwarz, 1997, p. 85).

A visão autônoma de Helen Caldwell foi a responsável por questionar, de forma exordial, a confiabilidade do narrador ficcional de *Dom Casmurro*, o que Abel Barros Baptista (1994), no ensaio *O Legado Caldwell ou o paradigma do pé atrás*, vai considerar o marco inaugural de

leituras do romance baseadas na suspeita da narração. Baptista (1994) argumenta que, ainda que análise de Caldwell não se distancie do paradigma da traição, a autora é quem, pela primeira vez, reconhece a expressividade do narrador de *Dom Casmurro* e reitera a existência de um escritor que, distante do cenário de seus personagens, escreve a obra da forma qual julga conveniente para enganar quem a lê. Para comprovar sua hipótese, a princípio a crítica constata 160 menções diretas a Shakespeare em toda a obra machadiana (Caldwell, 2002 [1960], p. 4), o que irá servir como tese para associação que fará entre o romance de Bento e a trama entre Iago e Otelo, acreditando que aquilo que se entendia até então como uma narração “imparcial” do enredo de *Dom Casmurro* pode ter sido adulterada devido ao ciúme do próprio narrador, temática que Caldwell constata ocupar cronologicamente “um lugar especial em nove dos romances de Machado de Assis” (Caldwell, 2002 [1960], p. 27).

A partir dessa premissa, a autora empenha-se em provar a inocência de Capitu, concluindo que a semelhança do enredo do romance brasileiro com a história shakespeariana apresenta indícios suficientes para igualar o desfecho das personagens principais. Logo, afirma: “Nós do júri caímos na lábia de um advogado persuasivo. Fizemos pior: demos rédeas às nossas naturezas descontroladas, pois todos nós carregamos algo de ‘casmurro’” (Caldwell, 2002 [1960], p. 118). Nessa nova abordagem psicológica e narrativa do romance, Helen Caldwell traça comentários criativos sobre a relação das obras, explorando os significados dos símbolos e de outros romances machadianos, em especial a história de *Ressurreição*, que afirma ser, “em essência, a mesma de *Dom Casmurro*” (Caldwell, 2002 [1960], p. 153). Contudo, sua tese revela-se, no final, insustentável, uma vez que esquematiza demasiadamente as ações do narrador em analogia com a estrutura narrativa de *Otelo*, desconsiderando a subjetividade e autenticidade de Machado de Assis e o desenvolvimento do enredo próprio de *Dom Casmurro*.

Posteriormente, Silviano Santiago (1978) levanta um ponto interessante na crítica brasileira, passando a discutir menos a questão consagrada do “traiu-ou-não-traiu” e mais a personalidade do narrador-casmurro. À vista disso, no ensaio *Retórica da Verossimilhança* (1978), Silviano aponta o erro de Caldwell, sugerindo que, mais do que saber o que de fato aconteceu, importa antes perceber a subjetividade daquele que narra: “o leitor, esquecendo a consciência pensante do sexagenário, tomava a posição de juiz e sentia-se na obrigação de dar seu veredicto sobre os fantasmas do narrador, quando o único interesse que Machado deseja despertar é para a pessoa moral de *Dom Casmurro*” (Santiago, 1978 p. 29). Além disso, afirma que *Dom Casmurro* é, antes de tudo, um “romance ético”, onde se exige a reflexão do leitor sobre um todo. Portanto, “identificar-se com Bentinho ou com Capitu é não

compreender que a reflexão moral exigida pelo autor requer certa distância dos personagens pelo do narrador, aliás, a mesma distância que Machado, como autor, guarda deles” (Santiago, 1978, p. 30). Dito isto, Silviano identifica a retórica como um dispositivo formal utilizado pelo narrador-advogado para persuadir quem o lê, suprimindo o antigo narrador onisciente – muito característico de obras realistas – que explicaria os fatos de uma plataforma divina, passando a dar agora toda a responsabilidade ao personagem ciumento (Santiago, 1978, p. 16).

Em 1997, outro importante crítico que se debruça sobre o romance de Bentinho é Roberto Schwarz. Em *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, estudo que compõe o livro *Duas meninas* (1997), o crítico afirmava que o problema não se restringia à interpretação de Caldwell sobre o livro, mas tocava em uma questão recepcional, a qual por sua vez remetia a um problema de ordem cultural: o fato de Helen Caldwell ser uma estrangeira, mulher e norte-americana (Schwarz, 1997, p. 9). A leitura estético-historiográfica de Roberto Schwarz já havia ganhado destaque na crítica brasileira a partir de 1977, quando publicou a obra *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social*. Seu método crítico foi responsável por elevar a fortuna crítica machadiana a um novo tom de profundidade. Para tanto, ao longo de *Ao vencedor, as batatas* (1977), o autor traça um panorama do desenvolvimento do gênero romance no Brasil, analisando os modos de apreensão da realidade brasileira do século XIX pela forma literária.

O trabalho crítico de Roberto Schwarz a respeito de Machado tem como uma das fontes principais o estudo feito anteriormente por Antonio Candido (1959), em *Formação da literatura brasileira* que, não coincidentemente, encerra seus estudos em Machado, autor que Schwarz dará continuidade de forma específica em *Um mestre na periferia do capitalismo* 2000 [1990] – livro que dedica às *Memórias Póstumas* – e *Duas meninas* (1997) – especificamente destinado a *Dom Casmurro*. Candido e Schwarz têm o mesmo método de crítica literária – o método dialético –, que compreende as intrincadas relações entre processo social e forma literária: “Devo uma nota especial a Antonio Candido, de cujos livros e pontos de vista me impregnei muito” (Schwarz, 2000 [1990], p. 13).

De forma mais específica, Candido (1959, p. 25) afirma que “a história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” se revelaria em dois “momentos decisivos”: o Arcadismo e o Romantismo, os quais Schwarz procura compreender em suas obras. A forma com que o crítico irá englobar os aspectos formais dos movimentos em questão parte de uma perspectiva na qual ele acredita que o estudo de Candido afasta-se de uma simples investigação evolutiva da literatura brasileira e de uma articulação entre escolas literárias muito distintas: “Mais

importante, [investiga] um elemento extraliterário, a Independência, que possibilitaria a aproximação entre o universalismo do Arcadismo e o localismo do Romantismo, o que refletiria o próprio caráter 'empenhado' de nossa literatura" (Ricupero, 2013, p. 527). À vista disso, é possível dizer que a geração de Schwarz é responsável por uma “instituição nova” do Brasil, que vai além do debate entre os diferentes méritos do nacional e do internacional, que se coloca como sinônimo de progresso (Cordeiro, 2013, p. 268-269).

No ensaio de abertura de *Ao vencedor, as batatas* (1977), intitulado "Ideias fora do lugar", Schwarz reflete sobre a "comédia ideológica" nacional (p. 23), que, segundo ele, delimita a forma dos romances maduros de Machado de Assis, que se desenvolverá, como mencionado, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). A partir desse entendimento, o estudioso traça uma linha evolutiva do romance nacional, a começar pela condição histórica de José de Alencar, que segundo ele, transpõe a realidade para a obra tal qual ela se apresenta. Além disso, na análise que faz de *Senhora*, afirma que há um descompasso entre a predominância formal – no tom e nos procedimentos – e a matéria local do livro. Assim, o desacerto estético do romance estaria na falha escolha das personagens, que não representam a síntese social retratada e que, diante do enredo, deslocaria os recursos formais, dando um efeito de “infundado” à obra – segundo sua perspectiva dialética herdada de Candido.

Após refletir sobre a composição alencariana, Schwarz chega no processo reflexivo de Machado, o qual, sob sua interpretação, se desenvolve formalmente a partir da compreensão da organização da sociedade brasileira. Desenvolvendo essa ideia, afirma que nos romances da chamada "primeira fase" de Machado de Assis, ainda sem a força do gênio, possuem aquilo que falta em *Senhora*: “os traços locais, mais do que cenário intocável, possuem uma ‘força formal’, permitindo o início de um ajuste literário das ‘ideias fora do lugar’ que circulavam no Brasil – o liberalismo europeu vigente no contexto brasileiro dos oitocentos –, o que seria o começo de uma reelaboração crítica da forma romanesca (Schwarz, 2000 [1990], p. 86). Portanto, para Schwarz, o sutil método literário pelo qual Machado teria transposto, esteticamente, a constituição da sociedade brasileira, partiu da representação de seus antagonismos: ao passo que a sociedade poderia ser vista como moderna, é também pré-moderna; enquanto retoricamente liberal, economicamente escravocrata.

À vista disso, Roberto argumenta que as obras maduras de Machado de Assis – da sua “segunda fase” – representam um hiato com as demais formas literárias presentes em sua época, atribuindo tal constatação ao conceito de "comédia ideológica". Este representa a disparidade entre a sociedade escravista do Brasil e as ideias “fora do lugar” do liberalismo

europeu, que regiam, além das relações sociais estabelecidas entre os indivíduos e o Estado, a estética da produção romântica do período, considerando que a forma social — que será denominada por ele de "favor" (Schwarz, 1997, p. 45) — determinará a forma literária da produção de Machado. Logo, para Schwarz, o descompasso social manifestou-se formalmente nos romances machadianos a partir de um dispositivo cômico, que se apresenta por meio do narrador volúvel, responsável pela ironia mordaz e pelo humor característico. Assim, a típica fragmentação do autor seria resultado da transformação das relações sociais em forma literária, o que demonstra a sofisticação do método dialético de Schwarz, uma vez que compreende a interconstituição da estética com o fato social, de maneira complexificada.

Partindo desse viés teórico, em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000, [1990]), Roberto Schwarz elabora uma interpretação localista de *Brás Cubas*, ma qual argumenta que, apesar de sua forma internacionalmente apreciável, não seria possível compreender o discurso narrativo machadiano sem o conhecimento dos processos da formação da sociedade do Brasil: “Machado é o romancista da desfaçatez das elites brasileiras, e não do ‘homem em geral’, como frequentemente se diz” (Schwarz, 2000, [1990], p. 222). Assim, acredita que o autor carioca adota uma forma "escorregadia" para representar os problemas sociológicos e históricos. Isto é, em acordo "com o aspecto da volubilidade, que acaba por encobrir o 'objeto designado' – o comportamento de classe – com o véu dos temas universais, a-históricos, metafísicos e de cunho fantástico” (Couto, 2020, p. 91). A vigorosa diferença que estabelece entre o narrador e o autor real, leva Schwarz a ver, em *Brás Cubas*, uma espécie de sátira por parte de Machado de Assis. Portanto, reforça que a estética machadiana vista, por vezes, sob o olhar da "universalidade", está subordinada às questões históricas, e por isso não pode ser lida de um ponto de vista da "derrapagem metafísica" (Schwarz, 2000, [1990], p. 174), já que as questões filosóficas propostas por Machado adquirem, em suas obras, uma face abrasileirada.

A mesma tese sociológica pode ser vista em *Duas meninas* (1997), livro que dedicou à análise de *Dom Casmurro*. A obra é composta por estudos complementares, nos quais o crítico investiga os desdobramentos da assimetria social no romance, do ponto de vista de Bento e Capitu. No primeiro desses estudos, “A poesia envenenada de Dom Casmurro”, o crítico comenta sobre a relação da estrutura narrativa dos romances e prosas de Machado com os retratos do modo social do Brasil. Do ponto de vista de Bento, associa o ciúme à condição de proprietário inserido na tradição patriarcal, que despeja sua raiva na esposa e no filho, ambos que permanecem longe de seu convívio. Quanto à Capitulina, acredita que foi a personagem responsável por superar a superstição religiosa de Dona Glória – mãe de Bento –, fazendo com que a dissimetria social seja contornada devido aos estereótipos da graça da

menina “metida consigo”. Acentua também que o narrador de Bento reforça um tom de sobriedade, por meio do qual o leitor passa a se solidarizar e afastar-se da possibilidade de que Capitu seja inocente:

O narrador capcioso, que sai da regra e sujeita a convenção literária às suas prerrogativas de classe, responde aos dois momentos. Por um lado, expressa e desnuda o arbítrio, o enlouquecimento do proprietário em face de seus dependentes; por outro, faz decrescer do padrão universal que, além de não impedir nada, ajuda o narrador, patriarca e proprietário, a esconder eficazmente seus interesses impúblicáveis (Schwarz, 1997, p. 41)

O segundo ensaio do livro, “Outra Capitu”, realiza uma comparação entre o Diário de Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira, com *Dom Casmurro*, como sugerido pelo próprio título – “Duas meninas”. A ideia é mostrar que o diário *Minha vida de menina*, “escrito sem intenção de arte, dá potência estruturadora às formas sociais” (Cordeiro, 2013, p. 271). Logo, Roberto estabelece uma leitura cerrada, onde investiga os “desdobramentos internos de um sistema de desigualdade” (Schwarz, 1997, p. 63) da vida de Helena. A partir da comparação das díspares obras, conclui que os obstáculos superados por Capitu devem-se, em parte, à transformação da menina curiosa em moça interesseira, o que não acontece com Helena. Entretanto, em *Duas meninas* (1997), Schwarz não reconhece no romance o processo de fragmentação narrativa e os vários discursos oriundos das digressões de Bento – o qual anteriormente ele denomina de “volubilidade machadiana” (1997, p.174) –, ignorando, por assim dizer, o que consideramos o aspecto central da obra. Além disso, marginaliza, em alguma medida, a individualidade de Bento Santiago, quase dissolvendo-o em um tipo social. Ocorre que, sem se atentar à subjetividade do autor ficcional, parte importante da forma livre perde-se e a explicação sociológica de Schwarz (1997) corre o risco de tornar-se autoritária, como argumenta Patrick Pessoa (2008).

Tais interpretações tecidas por Schwarz foram, e ainda são, amplamente defendidas, ganhando significativa importância pela relação que este estabelece entre realidade e estética e ao aperfeiçoamento que dá ao método dialético, fazendo-nos entender que Machado capturou, sob esse ponto de vista, as “tendências imaginantes” (Rouanet, 1993, p. 314) da realidade brasileira, por meio de uma técnica “anti-realista”, mas sem deixar de representar o contexto histórico do Brasil (Rouanet, 1993, p. 315). Todavia, existiam também representações mais universalistas e abrangentes – ou “metafísicas”, nas palavras de Roberto Schwarz – da obra machadiana, sendo algumas delas aprofundadas por outros críticos contemporâneos ao autor de *Duas meninas*. Uma dessas abordagens é a de Alfredo Bosi, com o ensaio *A máscara e a fenda* (1979) e com outros textos posteriores, como *Machado de Assis: o enigma do olhar* (1999) e *Brás Cubas em três versões — estudos machadianos*

(2006). A definição de Hélio Seixas Guimarães (2021) sintetiza bem o viés analítico do crítico:

Muito marcado pelas leituras de Alcides Maya e Augusto Meyer, críticos que enfatizaram a dimensão expressiva existencial nos escritos de Machado de Assis, mas também inspirado por Lúcia Miguel Pereira e Antonio Candido, Bosi valorizou o fio da história que atravessa personagens e enredos machadianos, conformados às ideologias de seus tempos — mas também resistentes a elas (Guimarães, 2021, p.2).

Logo, podemos dizer que Bosi compreende a literatura machadiana como “contra-ideológica”, pois ainda que atenda às demandas de seu tempo, supera determinações políticas e aponta para dramas humanos, que dizem respeito a qualquer tempo e lugar (Guimarães, 2021, p. 02). Para ele, “o que atribuímos fundamentalmente à lógica capitalista, em avanço e à sua moral de competição, seria antes um modo de agir entre defensivo e ofensivo, segundo a Natureza” (Bosi, 1978, p. 92).

Outro crítico que irá desvencilhar-se do paradigma dialético na literatura é Haroldo de Campos. Seu alvo de crítica é o mestre de Schwarz: Antonio Candido; particularmente à sua argumentação em *Formação da literatura brasileira* que, para ele, numa visão organicista de nossa cultura, reproduz o projeto romântico de independência literária e deixa de fora o Barroco de seu esquema interpretativo por motivos puramente sociológicos. Na obra *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1972), Haroldo afasta Machado do rótulo de “realista” e propõe pensá-lo enquanto um escritor de vanguarda, pois afirma que a tríade machadiana – *Quincas Borbas*, *Memórias Póstumas e Dom Casmurro* – são “romances em crise, que já não mais conseguem se conter nos lindes do gênero, desprezando o desenvolvimento romanesco habitual em prol de uma contínua dialética irônico-crítica autor-leitor” (Campos, 1972, p. 186). Haroldo reconhece, portanto, Machado de Assis como um escritor experimentalista, enaltecendo o papel do leitor em sua produção, tanto para compreensão, como para continuidade das tramas dos livros de Machado.

No mesmo livro, Haroldo (1972) afirma que “a maior criação machadiana para a estética do nosso romance não é Capitolina, mas o capítulo” (Campos, 1972, p. 224), uma vez que o caso do adultério, nunca comprovado, de Capitu com Bentinho não é a questão central da obra, mas sim a expectativa do leitor com o próprio texto: “usando de um dispositivo singular, a matéria pobre de seu capítulo esgarçado e lacunar, altera o referente, ambigüizando o adultério, a ponto de fazê-lo indecível. [...] Função antecipadora, nos planos dos modelos éticos do mundo” (Campos, 1972, p. 225). O questionamento do suposto adultério também está presente, como mencionado, no livro de Silviano Santiago (1978).

Outro representante desse paradigma de leitura é o crítico maranhense Luiz Costa Lima, que em *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria* (1981) investiga o caminho traçado por Machado de Assis diante das duas poéticas com que se deparou em vida: a romântica e a realista. Avançando em seus estudos, afirma que o rumo que Machado estabeleceu para si contrapôs ambos os movimentos, buscando investigar a originalidade machadiana pelo exame da recepção do escritor irlandês, Sterne, em suas obras (Lima, 1982, p. 58-59). No capítulo “Sob a face de um bruxo”, Costa Lima defende que “na reflexão sterniana, o termo básico e preliminar para a criação ficcional é a ausência de correspondência entre as ‘palavras e as coisas’” (Lima, 1982, p. 64), característica essa que defende ser assimilada por Machado. Entretanto, reforça que essa influência não foi incorporada de forma passiva, mas ganha, na prática, uma função nas obras do autor: a de refletir sobre o próprio aspecto ficcional do texto no cenário do Brasil. Desse modo, vai de encontro a tentativa de categorizar a obra machadiana apenas por princípios estéticos e investe numa relação que problematiza as influências apontadas na sua obra a partir da premissa de um projeto literário machadiano que é, antes de tudo, autônomo, e que dialoga com as visões contemporâneas sem aderir, de forma irrestrita, a nenhuma destas.

Também investindo esforços em elencar as influências de tradições literárias nas obras de Machado, Carlos Fuentes (2000), no ensaio *O milagre de Machado de Assis*, filia o escritor à tradição de “La Mancha”, iniciada por Cervantes em *Dom Quixote*, que, segundo ele, foi recuperada por nosso romancista, enquanto os hispanófonos a esqueceram. Todavia, assinala que outros autores da Europa pós-napoleônica também deram continuidade a mesma: “a Europa do grande romance realista e de costumes, psicológico ou naturalista, de Balzac a Zola, de Stendhal a Tolstói” (Fuentes, 2000, p. 6) não esqueceram a tradição cervantina retomada, que fora por seus “maiores herdeiros, o irlandês Laurence Sterne e o francês Denis Diderot” (Fuentes, 2000, p.6). Portanto, Carlos Fuentes realiza uma análise comparativa entre Sterne, Diderot, Machado e Cervantes, a fim de investigar o aspecto multicultural que se depreende na obra de Machado de Assis: “[...] [a]o afã de abarcar tudo, de apropriar-se de todas as tradições, de todas as culturas, até de todas as aberrações, [a]o afã utópico de criar um novo céu em que todos os espaços e todos os tempos sejam simultâneos” (Fuentes, 2000, p. 10).

Tendo em vista as colocações feitas até agora, reconhecemos que nem todos os autores inseridos na fortuna crítica machadiana foram, aqui, contemplados. Buscou-se elencar os principais representantes de cada paradigma de leitura, objetivando perceber como cada um deles tentou compreender a composição formal machadiana como representativa da visão de

mundo do autor. É válido destacar que, dentre todas as interpretações mencionadas, foi o paradigma nacionalizante, ancorado principalmente na leitura de Schwarz, que vigorou durante anos, vinculando a obra de Machado de Assis a uma tradução da realidade brasileira. Isso deve-se à capacidade de sistematização oferecida por Schwarz em suas obras, ao “deslumbramento do seu estilo” (Rouanet, 1993, p. 304) e à correlação que consegue traçar entre o contexto sócio-histórico do Brasil e a forma de Machado. Entretanto, tendemos a acreditar que considerar a forma machadiana como resultado, antes de tudo, de uma dinâmica nacional seria tornar ou reduzir o escrito a um contexto e âmbito literário condicionado e limitado às fronteiras nacionais.

Antes disso, preferimos compreender sua obra e composição formal com base nos estudos de uma tradição de críticos que giram em torno do reconhecimento da filiação machadiana à sátira latina. Este é o caso do inaugural trabalho redigido por José Guilherme Merquior em 1972, que na obra *Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas* (1972), constatou, pela primeira vez, a apropriação e filiação de Machado com diversos elementos estéticos e formais de obras literárias do território latino. Uma das similaridades encontradas por Merquior (1972) no romance de Brás Cubas é o padrão literário de autobiografia-viagem, muito utilizado por escritores do Império Romano do primeiro ao quarto século d. C: Petrônio, Apuleio, Santo Agostinho e Luciano de Samósata. No caso desse último, sabe-se que é responsável por desenvolver a narrativa satírico-fantástica, atribuindo a forma da jornada cômica a uma finalidade paródica, consagrando a forma da Sátira Menipeia, que chega a Luciano por meio de Terentius Varro, de quem deriva as suas obras, entre elas a sua *História Verdica*. Ademais, Merquior (1972) verifica que, ainda que haja uma referência direta à Laurence Sterne no prólogo de *Memórias Póstumas*, o tom adotado no romance brasileiro diferencia-se de suas demais influências estrangeiras:

Essa ironia álgida, eivada de 'rabugens de pessimismo', como confessa o finado autor, é muito diversa do humorismo eminentemente simpático de Tristram Shandy'. No romance brasileiro, o riso não tem objetivo terapêutico [...] ao contrário, o riso acentua a melancolia, cria uma manifestação monstruosa dela (Merquior, [1979] 1972, p. 167).

Buscando aprofundar essa particularidade, Enylton José de Sá Rego (1989), seguindo a trilha de Merquior, faz uma viagem de retorno à Tradição Luciânica em *O Calandu e a Panacéia*, explorando a ligação do romance com a forma cômica da sátira latina e a associação que a estética autobiográfica mantém com a motivação literária de Machado. Na obra, o crítico procura sintetizar a forma machadiana e sua relação com o sírio helenizado, Luciano de Samósata, definindo os aspectos formais deste último pela: ausência de

distanciamento com relação aos personagens e à ação; a compreensão do riso sem propósito moralizante; a liberdade formal do texto com relação aos modelos de verossimilhança; a mescla de gêneros e, por fim, a carnavalização da linguagem. Enylton assinala também que Luciano não criou tais recursos, ainda que tenha sido ele quem os popularizou. Segundo Sá Rego, estas características “definem ao mesmo tempo um espírito e um método” (Sá Rego, 1989 p. 67). A relação entre tais elementos explicaria características inusitadas do romance machadiano, como as da mistura de gêneros, a ausência de linearidade, a fragmentação formal e o caráter antirrealista, elementos constitutivos da “forma livre”.

No segundo capítulo de sua obra, Sá Rego analisa a criação de um hibridismo literário no romance brasileiro por meio da incorporação, feita por Machado, do diálogo filosófico – enquanto gênero “elevado” – à comédia – que, do ponto de vista clássico, é um gênero inferior. Portanto, nessa nova concepção empreendida por Enylton, estabelece-se uma relação entre um novo tipo de herói épico, um estilo fragmentário, e a “panacéia,” uma medicina espiritual que cura as dores de um “calandu” – a melancolia. Um aspecto fundamental da Sátira Menipeia é a admissão de uma falta, de um vão ontológico, pelo qual esta não faz referência a propósito moralizante, como ocorre na sátira romana. Logo, Sá Rego afirma que todas essas temáticas, que estão inseridas na Tradição Luciânica, encontram-se também em relação com a produção machadiana: “[...] na obra de Machado estão presentes temáticas e características que, se não podem ser identificadas exclusivamente com a obra de Luciano, estão, ao menos, intimamente relacionados com a tradição do lucianismo” (Sá Rego, 1989, p. 85). A partir de então, torna-se possível reconhecer Machado de Assis não circunscrito a uma condição nacional, mas antes, em diálogo profundo com tradições literárias clássicas.

Esses autores inserem Machado de Assis numa trama literária Ocidental, colocando a “forma livre” em diálogo profundo com diversas tradições da literatura. Tomando como base os apontamentos críticos realizados, respectivamente, por Merquior (1972) e Sá Rego (1989), em 2007 Sérgio Paulo Rouanet publica o livro *Riso e Melancolia* (2007), no qual defende que a fragmentação formal dos romances maduros de Machado de Assis é resultado de uma apropriação da tradição romanesca nascida em Sterne, a qual denomina de “tradição shandiana”, que classifica enquanto uma modernização da Sátira Menipeia. A composição dessa filiação resultará no que o crítico designa de “forma shandiana”, que tem origem no romance capital *A vida e as opiniões de Tristram Shandy cavalheiro*, de Laurence Sterne (Rouanet, 2007, p. 28). Tais especificidades da forma em questão estão relacionadas a quatro elementos principais: (1) a hipertrofia da subjetividade narrativa; (2) digressividade e fragmentação; (3) subjetivação do tempo e do espaço; (4) interpenetração entre o riso e a

melancolia (Rouanet, 2007, p. 33). Estes não estabelecem relação com a realidade brasileira, mas são encontrados numa linhagem específica de autores: Sterne, Diderot, Xavier de Maître, Almeida Garrett e Machado de Assis. A partir da comparação que arquiteta entre alguns dos principais romances de cada autor, Rouanet (2007) associa a composição formal das *Memórias Póstumas* a uma apropriação irônica da forma e visão de mundo barrocas, que encontraram no escritor brasileiro uma dimensão moderna.

Vale a pena salientar que, ao sugerir que a forma de *Memórias Póstumas* pode ser entendida como uma apropriação irônica do Barroco, Rouanet (2007) não chega desenvolver tal tese, senão em algumas passagens do romance de *Brás Cubas*. Dito isto, pretendemos, na etapa seguinte, compreender de que forma a possibilidade interpretativa iniciada em *Riso e Melancolia* (2007) pode estar relacionada ao Barroco e às suas principais características, bem como é possível relacioná-las como alicerces da consciência formal de *Dom Casmurro*.

## 2.2 A forma livre e a estética barroca

Como mencionado, em *Riso e Melancolia* (2007) Sérgio Paulo Rouanet defende a tese de que Machado faria parte de uma tradição literária por ele intitulada de “tradição shandiana”, cujo modelo é *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne, autor citado pelo próprio Machado de Assis no prefácio às *Memórias Póstumas de Brás de Cubas*, no qual diz ter adotado “a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre” (Assis, 1998, p. 12). Nesse sentido, Rouanet (2007) argumenta que a forma livre machadiana pode ser compreendida como uma filiação à forma shandiana (Rouanet, 2007, p. 29). A forma shandiana – e, portanto, a forma livre – tal qual reconhecida por Rouanet (2007, p. 225), seria uma atualização moderna do que denominamo Sátira Menipeia, advinda da Tradição Luciânica, instituída pela primeira vez pelo sírio helenizado, Luciano de Samósata (Sá Rego, 1989, p. 85). As principais características da Sátira Menipeia, descritas por Sá Rego (1989), são: a ausência de distanciamento com relação aos personagens e à ação; a compreensão do riso sem propósito moralizante; a liberdade formal do texto com relação aos modelos de verossimilhança; a mescla de gêneros e, por fim, a carnavalização da linguagem, como supracitado na seção anterior.

Nesse sentido, reconhecemos que todos esses atributos da Tradição Luciânica estão delimitados pela forma cômica da sátira latina que, por sua vez, expressa um modo de subjetividade muito diferente do contexto moderno no qual se inserem os romances de Machado de Assis. Por isso, pensando nas especificidades do processo mimético que está, antes de tudo, relacionado às alternativas individuais de formalização de um modo de

existência, a forma shandiana surge como uma possibilidade de atualizar a estética que emerge originalmente com a Sátira Menipeia, de forma que tais atributos caibam de maneira mais confortável em uma tradição na qual todos os autores compartilham das características que materializam o romance e a realidade moderna. Portanto, em *Riso e Melancolia* (2007) somos apresentados ao que seriam as quatro principais características da moderna tradição shandiana: (1) a hipertrofia da subjetividade narrativa; (2) digressividade e fragmentação; (3) subjetivação do tempo e do espaço e (4) interpenetração entre o riso e a melancolia.

A primeira característica estrutural, a hipertrofia subjetiva, está eminentemente relacionada ao atributo do narrador e não do autor em si, pois “esta se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente” (Rouanet, 2007, p. 35). Logo, Rouanet (2007) defende a ideia de que o narrador shandiano acredita ser um sujeito soberano, o que lhe confere a possibilidade de intervir e opinar sobre seu livro tal como queira, bem como reconfigurar a relação entre narrador-leitor. Por apresentar uma escrita tão subjetiva, o narrador dessa tradição compreende que é ele quem controla o leitor, pois é ele também que detém a história, com a liberdade de construí-la ou desconstruí-la segundo sua fantasia.

A segunda característica – a digressão e a fragmentação – é uma consequência direta da primeira, uma vez que o narrador permite-se transitar na estrutura da obra, o que, renovando o atributo da liberdade formal do texto com relação aos modelos de verossimilhança – destacado por Enylton (1989) –, nos modelos shandianos só adquire vida a partir da trama digressiva que retalha o enredo (Rouanet, 2007, p. 105). A digressão, a quebra da linearidade narrativa e a fragmentação formal são traços que se caracterizam pelos “sujeitos absolutos, [método pelo qual] os narradores shandianos desdenham-se submeter-se aos imperativos da linha reta e preferem quebrar a linearidade narrativa” (Rouanet, 2007, p. 60). Ou seja, é por meio do capricho desse narrador que as barreiras narrativas são quebradas: o sujeito shandiano é um contador de histórias excessivamente subjetivista. Assim, ele sabe que pode fragmentar sua narração para digredir acerca daquilo que deseja. Logo, o faz, adotando a fragmentação como técnica literária para exprimir a si próprio.

Essa subjetividade caprichosa do narrador também invade radicalmente as descrições do tempo – o paradoxo da cronologia – e do espaço – as próprias viagens – na tradição shandiana. Um dos aspectos dessa relação com o tempo é a “consciência da transitoriedade das coisas” (Rouanet, 2007, p. 121), a partir da qual o autor submete os personagens e os leitores ao controle desses instantes, seja partindo da reafirmação da efemeridade da vida ou

por meio da imposição do peso do passado sobre o presente. A representação arbitrária do espaço é tão absoluta quanto, por isso, a forma shandiana joga com o espaço métrico, violando as leis de verossimilhança, distorcidas justamente pela hipertrofia subjetiva do narrador. A extrema irregularidade no tamanho dos capítulos é uma materialização do livre arbítrio do narrador quanto aos ritmos temporais, por exemplo.

A última característica é a que está mais próxima da Sátira Menipeia: a mescla de comédia e do diálogo filosófico. Esta é modernizada por Rouanet (2007, p. 226) como uma “fusão do cômico e do sério”, pois ao caracterizar a tradição shandiana, Rouanet classifica o narrador como um melancólico, assombrado pelo fantasma da transitoriedade, do tempo que foge, da morte. Todavia, como sugerido, todas essas particularidades são inseridas em um contexto em que soam cômicas. Ainda assim, o aspecto melancólico permeia as obras dessa tradição, pois o passo vagaroso e cadenciado, associado ao método digressivo, é a síntese da melancolia e da forma shandiana. Este atributo também é o que motiva Rouanet, num primeiro momento, a sugerir uma correspondência entre a forma shandiana e os traços barrocos, já que, para o estudioso, não há nada mais Barroco do que a mistura da melancolia e do riso, pois “a melancolia é a doença do Barroco” (Rouanet, 2007, p. 231) e também a de Bento e de *Dom Casmurro*.

Isto posto, Rouanet (2007) sugere que a forma shandiana pode ser lida como uma apropriação irônica do Barroco:

Por outro lado, certos traços essenciais do shandismo, como a hipertrofia da subjetividade, a fragmentação e as distorções espaciotemporais, não cabem de modo muito confortável nas diferentes articulações do gênero luciânico. [...] Poderíamos encontrar outra grande tradição cultural cujas características correspondessem mais de perto à forma shandiana? Há algum tempo arrisquei uma resposta afirmativa. Essa tradição seria o Barroco (Rouanet, 2007, p. 227)

Tal constatação, por sua vez, reafirma o que dissemos acima: a forma shandiana é uma modernização da Sátira Menipeia, haja vista que a tradição shandiana nasce a partir da assimilação das características da antiga Tradição Luciânica, mas agora num contexto subjetivo, cultural e estético de emergência da modernidade e também de gêneros literários modernos – como o romance –, tendo como seu lance inicial o surgimento do próprio movimento Barroco. Haveria, assim, a possibilidade de investigarmos semelhanças entre os atributos que vão caracterizar tanto a forma shandiana, assim concebida por Rouanet (2007), quanto aqueles que vão qualificar a forma e a visão de mundo Barroco. Por consequência, podemos pensar especificamente como tal hipótese pode ser expressa numa obra literária. Nesse caso, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A implicação de investigar o

pressuposto de que Machado pode ter deliberadamente optado pela estética do Barroco para constituir seu projeto literário significa admitir que a proposta mimética desse autor está relacionada à possibilidade de compreensão da realidade em sua dimensão mais ampla, complexa e subjetiva.

Portanto, considerar que a tradição shandiana e a forma livre de Machado podem ser lidas com uma apropriação irônica do Barroco não significa acreditar em uma tentativa de tornar jocosa ou palatável a abordagem de um conteúdo literário, mas é antes conceber a ironia como uma estratégia formal que revela a produção de múltiplos significados a partir do deslocamento de um objeto do seu contexto original. No caso do Barroco, sabemos que o movimento emerge a partir do século XVI. Posto isso, ele parece ser expressão de um mundo em profundas transformações, já que os conflitos decorrentes da Reforma Protestante e da divisão da Igreja Católica instauram conflitos entre diferentes perspectivas, que engendram a ascensão de um novo ritmo e de um novo sentimento diante do mundo. Tal cenário pode ser apreendido a partir do reconhecimento de um esforço racionalizante para conciliar o cientificismo e o metafísico/espiritual na perspectiva que o sujeito barroco atribui à vida, esta avessa à totalização da existência e, por isso, tão labiríntica e melancólica.

Apesar disso, se pela racionalização das formas literárias reconhecemos diversos modos de existência, não esperamos resumir o Barroco apenas pela sua condição histórica. Ao contrário, acreditamos que a compreensão que o sujeito barroco tem do mundo não é ingênua ou muito menos um espelho da realidade, mas uma leitura de mundo que só se concretiza a partir da individualidade e de leituras circunstâncias e contraditórias de seu contexto. Tal perspectiva parece convergir com o que afirma Denise Maurano em *Torções* (2011), ao alegar que a plasticidade do discurso barroco é um modo de expressão paradoxal, que privilegia a mobilidade indo “muito além de poder ser restrito a uma época, espraia-se como recurso expressivo em diferentes contextos temporais, embora possa ser localizado privilegiadamente em certos períodos” (Mello, 2011, p. 47). Logo, apesar das circunscrições históricas do movimento, acreditamos que o termo Barroco figura enquanto designador de uma estrutura psicológica, estética e subjetiva, podendo ser reconhecido por diversas alegorias ao longo do tempo e em diferentes cenários.

É possível reconhecer a permanência, mesmo fora desse contexto primário, de tal estética, forma e sujeito que nascem, originalmente, no Barroco. Talvez seja importante mencionar também que, por muito tempo, o conceito de Barroco esteve atrelado a uma conotação negativa, designando apenas um estilo artístico inferior, que surgiria pela queda do Renascimento. A concepção de que se realizou uma transformação gradual da arte

renascentista em outro estilo artístico foi o que possibilitou novos olhares para o movimento em questão. Assim, foi a partir da publicação de *Renascimento e Barroco* (1888), de Heinrich Wölfflin, que a primeira teoria e definição do Barroco foi originalmente empregada em relação à literatura (Wellek, 1963, p. 74).

Para Wölfflin (1888), o Barroco é um conceito muito mais amplo do que o de apenas uma categorização histórica, é antes um elemento recorrente na história da arte em geral. Desenvolvendo essa concepção, argumenta que a arte barroca e a arte clássica seriam duas expressões artísticas que estão sempre se alternando na progressão da cultura, como duas constantes históricas. Vale-se ressaltar que não adotamos aqui a perspectiva de que o Barroco pode ser designado para toda e qualquer arte que se opõe ao modelo clássico. Nos interessamos mais pelo reconhecimento de uma apropriação individual – nesse caso, machadiana –, do que pelo reconhecimento por uma permanência de uma estética barroca na cultura. Ainda assim, é necessário pontuar que não são todos os teóricos que partilham da perspectiva fomentada por Wölfflin. Autores como René Wellek (1963, p.71-72) acreditam que o discurso barroco surge no contexto próprio da Contrarreforma, mais precisamente no cenário em que o catolicismo vinha ampliando os domínios da Igreja Católica, sendo a estética do movimento fruto, necessariamente, de tal mentalidade dicotômica da época. Portanto, para o crítico, o Barroco é concebido como designador de um fenômeno histórico, e por isso não deve ser atribuído a outras manifestações culturais de civilizações posteriores.

Isto posto, sem negar a credibilidade de nenhuma das concepções, nos alinhamos à perspectiva de que o Barroco inaugura uma capacidade expressiva para literatura, com atributos formais mais ou menos identificáveis ao longo do tempo, mas que qualificam uma estética que, acima de tudo, privilegia uma condição subjetiva, complexa e singularizante do indivíduo, permanente na história da literatura e característica da modernidade. Tendo em vista que, em nossas análises, a estética barroca se relaciona ironicamente com o discurso shandiano, também consideramos que tais atributos circunstanciais, quando deslocados, tomam um impulso mais universal e abrangente, pois atestam a realidade não por meio do retrato de um contexto imediato, mas a partir de produções de significados inconclusivos, sempre em rotação.

Ou seja, a forma literária que encontramos no “movimento originário” do Barroco relaciona-se, para nós, a uma literatura produzida ainda séculos depois: nesse caso, ao século XIX, com “forma livre” de Machado de Assis. Parte dessa convergência está relacionada à compreensão de que a estética barroca seria a expressão literária mais natural para exteriorizar a feição melancólica inata à modernidade, por meio de uma adesão formal decorrente de um

projeto de apropriação deliberada da forma barroca. Em outras palavras, reconhecemos que a escolha pela apropriação com o Barroco é um projeto literário subjetivo, pois Machado adota a forma livre – que, como vimos, está em direta ligação com a visão de mundo barroca –, porque ele compreende que ela é uma expressão literária que potencializa a sua visão de ser humano e de linguagem. Sendo assim, é um gesto mimético que resulta de um ato individual, criativo e reflexivo, que se torna ainda mais interessante ao pensar na dinâmica que a literatura possuía no contexto histórico das obras da segunda fase machadiana, com o Realismo e Naturalismo.

À vista disso, podemos perceber que a expressão, a estética e a visão de mundo do Barroco reafirmam, através de sua tensão, da sua não-linearidade e da reafirmação da incompletude e da melancolia, a saída e também a impossibilidade da permanência do sujeito do Barroco em uma “sociedade fechada” – utilizando uma expressão de George Lukács (2009). Apesar de Lukács (2009) não utilizar a expressão “Barroco”, *A teoria do romance* (2009), tal como é compreendida em 1916, revela um herói demoníaco, marcado por uma subjetividade individualizada e uma linguagem que parece afim com que observamos nas primeiras manifestações da permeância barroca em contextos modernos.

Dito isso, consideramos que o Barroco passa a revelar os primeiros índices de modernidade na literatura. À vista disso, é possível afirmar que “a estética e a condição barroca expressam o princípio moderno subjetivo da falta e da incompletude, entre o sujeito e o mundo, entre os sujeitos e entre o este mesmo e seus próprios desejos. Concebemos essa falta enquanto sinônima da melancolia que, seguindo a definição de França (2023, no prelo), está relacionada à “sensação da perda de algo que nunca se soube verdadeiramente possuir, conhecer ou mesmo existir, mas que se supõe fundamental para a reabilitação de uma condição, na verdade nunca vivida, de plenitude e integralidade”.

Logo, não podemos contornar a influência que tal visão de mundo desse sujeito elíptico exerce em sua linguagem e literatura. Portanto, no caso do Barroco, podemos supor que forma é expressão de algo anterior, mais especificamente da perda de plenitude que este sujeito experiencia diante da resignificação do mundo, o que anuncia uma literatura expressiva, hipertrofiada e volúvel, espelhando o indivíduo que a escreve.

Isto é, o discurso barroco e sua forma se constituem intrinsecamente. Logo, podemos afirmar que o sujeito “hipertrofiado subjetivamente” – para aludir a expressão cunhada por Rouanet (2007) – está profundamente relacionado ao engenho formal experimentalista do Barroco, que visa criar uma obra que supere a anterior. Em alguma medida, esta forma pode ser lida como uma expressão da figura autoral, que caprichosamente alimenta um raciocínio

cujo Wolfflin (1888) chamará de “mentalidade de inovação”, a qual está regularmente associada ao escritor seiscentista, argumentando que “toda inovação é um sintoma emergente do estilo barroco” (Wolfflin, 1989 [1888], p. 27-28). Isso parece conversar com a afirmativa de Hatzfeld (2002, p. 15), elucidando que a estética barroca representa um “desejo ardente de infinito, a sensação de alguma coisa tremenda, poderosa e inconcebível; uma espécie de desejo de perder-se nos abismos da eternidade”.

Trata-se de um paradigma no qual o escritor é o agente da representação, a partir da qual a subjetividade e a individualidade de sua concepção de mundo se manifestam formalmente a partir do conhecimento de uma incerteza, da falta de um ideal e da unidade da realidade, que acreditamos culminar numa literatura repleta de ornamentalismo, criatividade e fragmentação. Neste esquema, faz-se evidente a ênfase na abordagem do homem enquanto dividido, conflituoso e subjetivo, ainda que a “tentativa de substantivação do sujeito cunhada pelo sufixo que a palavra subjetividade lhe acrescenta, não exclui, em sua transformação em conceito, toda complexidade que dele advém” (Melo, 2011, p. 29). Dito de outra forma, o que generalizamos como o sujeito barroco está relacionado ao *ethos* cultural do movimento, ainda que saibamos que a condição subjetiva do indivíduo se manifesta artisticamente por meio de formas plurais. Logo, a expressão artística desse sujeito, ao mesmo tempo que reflete o modo subjetivo operante do Barroco, também se diferencia dele, pois permanece sendo uma expressão individual e, portanto, idiossincrática.

A própria definição de Barroco como uma “Uma pérola defeituosa. Não redonda. Não perfeita. Mas uma pérola com reentrâncias e concavidades” (Sant’anna, 2000, p. 84) está associada à diversidade e imprecisão da sua estética, à não-linearidade e, de certa forma, ao retorno ao estado primitivo e desprendido das normas clássicas, pois desnaturaliza as imagens convencionadas e indica um alto índice de subjetividade do sujeito e da sua literatura a partir do movimento de equívoco e da produção de diferenças com a dimensão idealizada do mundo. Segundo o próprio Rouanet (2007, p. 35), a hipertrofia da subjetividade na forma shandiana se manifesta estruturalmente “na soberania do capricho, na volubilidade e no constante rodízios de posições e pontos de vista”. Tais atributos são recorrentes também na literatura barroca, que está associada, conforme pontua Helmut Hatzfeld (2002, p. 91), a uma “ordem desordenada” uma “forma confusamente clara”, que se opõem à clareza do Renascimento e oferecem a forma do Barroco o aspecto da volubilidade:

A partir do momento em que, na literatura barroca, as coisas, as ações, as pessoas e as paisagens não são descritas, mas sugeridas, ficam elas confundidas, e seus contornos mais ásperos se apagam, adquirindo algo indefinido um ‘não sei o que’ (Hatzfeld, 2002, p. 91).

A mesma dimensão volúvel pode ser vista na composição da “forma livre”. Ao criar um narrador morto, por exemplo, Machado rompe com os limites da inverossimilhança, tal como sua narrativa, que se diverte com o tamanho dos capítulos, que condena o tempo as decisões do arrogante narrador, responsável por todas as digressões que impossibilitam distinguir a narrativa principal de seus fragmentos, por exemplo.

O aspecto deliberadamente caótico também é refinadamente estudado por Affonso Ávila, em *O lúdico e as projeções do mundo Barroco* (1980, p. 57), no qual o autor sublinha o tema da estetização da palavra, da prevalência do tom conotativo nas formas ambivalentes e metafóricas do discurso, mediante ao qual a palavra poética assume uma função “mais fonética e plástica da coisa, da imagem válida por sua mesma concretude verbal, do que propriamente referência, de significado”. Tal condição pode ser compreendida através do reconhecimento de que o sujeito barroco passa a observar o mundo como inapreensível, o que gera uma sensação de exiguidade que, por sua vez, não o induz mais a representar a realidade em seu estado idealizado, mas complementá-la a partir de complexos efeitos de sentido, que só se tornam possíveis a partir da admissão de incompletude, por meio da qual a linguagem opera como uma tentativa de definição e criação de significados.

Tal princípio é assimilado na tradição shandiana a partir do humor dos narradores. É um processo que se apresenta enquanto uma elaboração de um efeito autoirônico, no qual se reconhece que qualquer tentativa de representação harmônica da vida será sempre uma idealização. Nesse sentido, a forma shandiana subverte as imagens decorrentes da normatização do real e as reconfigura a partir da fragmentação formal, por meio da qual os narradores recorrem às digressões, as metáforas para alcançar uma interpretação do mundo que seja atravessada por marcas formais que evidenciem uma leitura sempre circunstancial. Tomando como exemplo as considerações de Rouanet (2007, p. 53) no caso do romance de Brás Cubas, sabe-se que ele “dispõe o tempo como lhe parece, começando a narrativa pelo fim, e dispõe sobre o tempo do leitor, impondo-lhe todas as reflexões que possam lhe ocorrer. [...] são diálogos do autor consigo mesmo, que confirmam a regra do arbítrio”. Esse processo metalinguístico corrobora com a reflexão da insuficiência da linguagem na tradição shandiana e barroca: é só porque a representação conclusiva e unificadora não existe que a reflexão sobre a linguagem opera como uma forma de atribuir e encontrar sentido, muitas vezes de forma complexa e contraditória.

Após questionada essa unificação das coisas, o sujeito barroco descentraliza-se e passa a desenvolver um modo de expressão que “focaliza, mostra e acolhe a tensão operante em todo o esforço de delimitação subjetiva”. Delimitação que aparece sempre prestes a se

dissolver” (Melo, 2011, p. 47). Todavia, o estilo do Barroco é mais do que a representação do corpo em vias de se despedaçar. “É a representação congelada e congelante, artificial [...] É, assim, menos a representação da desintegração do que a representação como defesa contra a desintegração” (Figueiredo, 2017, p. 42). Ora, se como dissemos, a representação linear da vida passa a ser concebida como um esforço racionalizante, percebe-se que a linguagem também é insuficiente para representar a essência das coisas, o que por sua vez torna o movimento mais livre e menos preocupado com a linearidade formal e com a ideia de correspondência.

Dito isto, observa-se que o Barroco conquista uma liberdade artística que só pode ser apreciada através da desfuncionalização do mundo e da perda do ideal de destino. Pensando especificamente em nossa obra privilegiada, que analisaremos mais à frente, é possível afirmar que não existe a ideia de destino em *Dom Casmurro*, é por essa mesma razão que a escrita do livro torna-se substancial: Bento tenta reconstruir seu passado, dar forma ao que é Absoluto, pois não acredita na predestinação das coisas. Sendo assim, a formalização do Barroco admite a impossibilidade de uma ordem para sempre definida, que pode, por sua vez, anular os limites rígidos entre as diversas partes ou capítulos de uma obra, por exemplo, tal qual na tradição shandiana, na qual o tratamento dado ao tempo e ao espaço pelo narrador é realizado a partir de técnicas literárias, como a aceleração ou o retardamento. É possível observar seu funcionamento a partir de unidades lógicas, como os capítulos, que na forma shandiana podem ser suprimidos por páginas em branco – o que gera o retardamento (Rouanet, 2007, p. 137) – e/ou haver capítulos elaborados de maneiras curtíssimas, o que modifica também as particularidades gráficas da obra, oferecendo uma distorção de aceleração. Essa liberdade é o que explica do mesmo modo que na “literatura barroca as pessoas, as coisas, as paisagens e as ações não sejam propriamente descritas, mas sugeridas, de modo que os seus contornos se esbatem e se confundem” (Aguiar e Silva, 1939, p. 49), reafirmando uma hipertrofia da subjetividade consolidada no tratamento do tempo e espaço.

Partindo da ideia de que nas diversas manifestações barrocas é possível reconhecer “propensão inventiva” e “criatividade da linguagem” (Ávila, 1972, p. 32), podemos acrescentar à lista o aspecto que Aguiar e Silva (1939) observa como “artificialidade”, alegando que “a beleza natural, segundo a estética barroca, necessita de ser corrigida, complementada e exaltada pelos primores e artifícios da arte” (Aguiar e Silva, 1939, p. 484). Tal afirmativa parece convergir com o que Severo Sarduy (1979), denomina de processo de “mascaramento”, no qual os arabescos e máscaras do Barroco funcionam como artifício de “irrisão da natureza”, diante de um envolvimento tão progressivo e radical que, para

“desmontá-lo, foi necessária uma operação análoga àquela que Chomsky denomina de meta-metalinguagem” (Sarduy, 1979, p. 163). Em níveis de consciência literária, pode-se atribuir tal composição formal a ideia barroca de soberania do sujeito, que lê o mundo antes a partir da arte, segundo uma chave que ele encontra nas bibliotecas, do que por meio de instituições mediadoras, daí a frequência da figura do tirano na literatura barroca (Rouanet, 2007, p. 228).

Tomando por base a figura do alegorista, elucidada por Walter Benjamin em *Origem do Drama Alemão* (2004), podemos compreender assim a postura do indivíduo moderno diante da imanência do mundo (Seligmann-silva, 1999, p. 92-93). Esse alegorista tem o poder de fazer qualquer coisa criada significar qualquer outra, por meio de uma linguagem paradoxal, arbitrária e descompromissada com a representação do objeto. As leis da ordem natural do mundo são violadas, a história vira alegoria e por isso está a serviço da fragmentação, pois tudo está sempre se desdobrando, em movimento e mudanças. Daí a ideia da hipertrofia da subjetividade narrativa conceitualizada por Rouanet (2007): tais leis só podem ser violadas por um sujeito-autor que se expresse mediante a soberania, e que se reconheça, antes de tudo, enquanto a figura do alegorista benjaminiana, contando sua história a partir dos seus caprichos. É por isso também que a forma barroca é digressiva, lenta, fragmentária: sua falta de linearidade reafirma uma condição existencial do sujeito, que implica um questionamento que o homem empreende a respeito do que ele é, do que ele faz, via pela qual nasce a modernidade e na qual o indivíduo passa a se reconhecer como sujeito. Visto que a história perde também seu posto incontestável, passa a ser concebida como um discurso que, como dissemos, é plural e não idealizado. Sendo assim, a história se torna ruína, e apenas pode ser reconstruída a partir da criação literária, com a montagem de fragmentos do mundo externo (Benjamin, 2004, p. 107), tal como a trama digressiva da tradição shandiana.

Logo, a complexidade da forma barroca reitera um estado moderno que, nas palavras de Denise Maurano (2011, p. 51), “[...] significa ultrapassar a ancoragem do sentido, da espaçosa subjetividade, para tocar um Nada que mostra bem seu valor efetivo, dado que é tudo o que resta”. Esse “Nada” parece estar consoante à definição de melancólica empreendida anteriormente, a qual, por sua vez, é entendida aqui como princípio fundamental para a estética do Barroco. Se na Antiguidade o sujeito era representado de forma totalizadora, como nas narrativas de Homero, agora encontra correspondência em um sujeito elíptico, dilemático e melancólico, como Dom Quixote e Hamlet, levantando questionamentos como: “Ser ou não ser? Eis a questão”. Não coincidentemente, a reverberação dessa melancolia também está associada ao tempo e a ideia de morte. No século XVIII, a morte era

utilizada como um instrumento ideológico, que legitima a ideia de vida eterna no paraíso celestial, conforme afirma Kothe (1986, p. 52):

[...] o barroco católico, servindo aos interesses da Igreja, desenvolveu todo um sistema de figuras alegóricas, um cifrado código intersemiótico. Assim, se a figura da Morte acompanhada de uma ampulheta indiciava o poder do tempo e a fragilidade da vida, ela o fazia [...] para apontar a vida eterna como opção redentora e, implicitamente, valorizar as ações da empresa que propugnava para si o monopólio do transporte entre a terra e o céu.

Ainda assim, se no Barroco a morte servia para indicar a efemeridade da vida e o anseio pela vida eterna, isto não era declarado de forma explícita. Do contrário, a morte era quase sempre associada a questionamentos existenciais, interrogações e antíteses, os quais se fazem presentes na obra tanto para ornamentar a linguagem, quanto para “tensionar as formas ambíguas do [seu] discurso” (Melo, 2011, p. 52). Nesse sentido, Aguiar e Silva (1939) também converge para essa afirmação, alegando que “a morte [no Barroco] está escondida em tudo o que se vive, em tudo o que é frescor e beleza, e o artista barroco sente a ânsia, e também o amargo deleite, de constantemente o recordar” (Aguiar e Silva, 1939, p. 495).

Tal discussão toca a dimensão contextual do Barroco, porém não delimita o movimento no período histórico onde surgiu, mas se impõe enquanto uma “imagem”, como defende Benjamin (2004, p. 188). Essa definição benjaminiana para convergir com que entendemos ser a “apropriação irônica da estética Barroca” de Rouanet (2007). A noção de imagem e de ironia parecem convergir para o mesmo princípio estético, no qual o Barroco não é mais a expressão de um momento histórico, mas sim um gesto individual, estético e psicológico. Além disso, sabemos que a incompletude é a lei do Barroco, é o elo que une estética e subjetividade, condição e forma, estruturando o princípio que melhor representa a modernidade. A dialética riso-melancolia é a motriz, desse mesmo modo, da forma livre de Machado de Assis. A sua mescla de humor e *pathos* melancólico se manifesta nas intervenções irônicas do autor ficcional e nas digressões dos capítulos, características da forma shandiana e da forma barroca que, de forma encadeada, sucedem uma as outras pois, como vimos, é justamente a hipertrofia do narrador que leva à subjetivação do tempo e do espaço, que por sua vez produz a fragmentação do texto, as quais, no que lhe dizem respeito, evidenciam o dispositivo irônico e melancólico deste sujeito hipertrofiado.

Desta maneira, não seria um exagero concluir que o intrincamento, aparentemente desordenado, do discurso barroco não está relacionado apenas a um ornamento estético, mas é antes o reflexo de uma visão de mundo e linguagem propositadamente contraditória e caótica, sinônima do Barroco e da modernidade. A expressão moderna barroca, que se apresenta, primordialmente, como melancólica, vai estar diretamente ligada à conceitualização da forma

shandiana, que por sua vez é evidenciada por Rouanet (2007) e Sá Rego (1989) como uma atualização da Tradição Luciânica e da Sátira Menipeia. É justamente por ser um tipo de modernidade trans-histórica e trans-geográfica (Carpentier, 1984, p.53) que podemos associar a forma barroca como principal paradigma literário para compreensão da “forma livre”. Além disso, podemos supor que, ao escolher deliberadamente o Barroco enquanto elemento expressivo para sua literatura, Machado revela também sua própria compreensão de um sujeito e de uma visão de mundo que situa a forma livre como uma expressão mimética de uma realidade contemporânea muito mais profunda e complexa. Dito isto e, reconhecendo a plasticidade inerente ao Barroco, no capítulo seguinte buscaremos compreender de que forma é possível aproximar os fundamentos da estética barroca com a composição narrativa de *Dom Casmurro*, indo além da abordagem do Barroco enquanto um movimento preciso, mas antes de tudo enquanto uma “experiência” subjetiva com o passado e incorrigivelmente passional, que não pode conter-se, portanto, em um período histórico (Benjamin, 2004).

### **2.3. Atando as duas pontas: *Dom Casmurro* e a forma barroca**

Quando Bento Santiago escreve seu livro de memórias, obra à qual se destina nossa análise, encontra-se impelido pela necessidade de “atar as duas pontas da vida” (Assis, 2016, p.15). O presente trabalho também se inscreve na abertura entre duas pontas. A primeira delas diz respeito à compressão formal do livro *Dom Casmurro*, escrito por Machado de Assis e publicado pela editora Garnier, em 1899. Na outra ponta, há o sujeito e a forma do Barroco, remontando tendências estéticas que evidenciam o movimento como lance inicial da modernidade. Assim, atar aqui ambas as pontas, significa enlaçar séculos distintos, sob a hipótese crítica de que os contornos da narrativa machadiana e da sua “forma livre” podem ser lidos por meio do reconhecimento de uma apropriação irônica do discurso barroco.

A chamada “forma livre”, nomeada pelo próprio Machado de Assis, é o dispositivo formal adotado pelo escritor em *Memórias Póstumas* (1881), assim como em todas as suas subsequentes produções da segunda fase. Dito isto, não constitui exceção *Dom Casmurro*: assim como no romance de Brás, *Dom Casmurro* reafirma a presença da “forma livre” como elemento basilar na construção do efeito estético da obra, mas agora adquirindo nuances diferentes das vistas em *Memórias*. Nesse sentido, se a forma livre está em *Brás Cubas* e o Barroco, segundo Rouanet (2007), pode ser a chave para entendermos a forma livre shandiana, pretendemos demonstrar que é possível também ler relações de continuidade da forma livre em *Dom Casmurro*, associando-o a uma estética e visão de mundo barrocas. Trata-se de compreender como o estatuto da forma machadiana, em sua complexa

constituição, aponta para um enigma estético que só pode ser revelado por meio do reconhecimento formal, antes de uma mimetização da subjetividade do autor e de suas dinâmicas socioculturais, do que através da busca pela representação da sociedade brasileira em suas obras. Além disso, tal hipótese implica, do mesmo modo, no redimensionamento da especificidade narrativa de *Dom Casmurro*, obra singular que, para nós, formaliza, ao nível de consciência literária, aquilo que o movimento Barroco capturou em forma artística.

No primeiro momento, não se deve perder de vista que a obra de Bento Santiago é a escrita de um livro sobre um romance que está sendo escrito enquanto lemos, uma obra em processo. No início da sua narração, Bento busca explicar a alcunha de “Casmurro”, que advém de um poeta que, desgostoso com o seu desinteresse pelo poema que recitava, passa a nomeá-lo por Casmurro. Em seguida, afirma: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão” (Assis, 2016, p. 13). Essa escrita metalinguística e assumidamente ficcional parece convergir com o que dissemos, no capítulo anterior, sobre o Barroco: é apenas a partir da suspensão da capacidade representativa da linguagem, ou melhor, da perda do ideal de plenitude, que o sujeito barroco experimenta como a literatura passa a operar enquanto uma subversão, um desdobramento formal que nunca alcança seu referente, como um questionamento a tudo aquilo que se supõe ser uma imagem estabilizada do real.

A reafirmação do narrador ficcional é uma característica já apontada por Rouanet (2007, p. 34) na tradição shandiana, quando alega que “quem fala usando o nome de Tristram Shandy não é o autor Sterne, e sim um narrador inventado por Sterne. O narrador shandiano deve sempre ser visto como diferente do autor”. Admitir o estatuto da obra literária como um discurso de um narrador, como no caso do autor ficcional de Bento – e não enquanto uma captura “fidedigna” da realidade – aparenta assemelhar-se também com o que Severo Sarduy (1979) declara sobre a “metáfora metalinguística” presente no Barroco:

O festim do Barroco parece-nos, ao contrário, com sua repetição de volutas, de arabescos e máscaras [...], a apoteose do artifício, da ironia e irrisão da natureza, a melhor expressão deste processo que J. Rousset reconheceu na literatura de toda uma 'idade': a artificialização. [...] este processo de mascaramento, de envolvimento progressivo, de irrisão é tão radical que para "desmontá-lo", foi necessária uma operação análoga àquela de Chomsky denomina de meta-metalinguagem (Sarduy, 1979, p. 163)

Nesse sentido, a forma e a dimensão estética presentes no início de *Dom Casmurro* reiteram a consciência literária de Machado de Assis quando escreve um livro que fala também sobre o processo de escrever um livro. Afirmar que há um narrador que, pelos seus próprios motivos, busca recuperar o que foi através da linguagem é menos reconhecer um

elemento ornamental e acessório, e mais um potencial de expressividade subjetivo e cultural que apenas se torna possível pelo efeito de sentido de uma linguagem que se apresenta, deliberadamente, como artificial. Walter Benjamin, ao falar sobre uma nova condição do homem barroco, diz que “a criatura era o único espelho em cuja moldura o mundo moral se revelava. Um espelho côncavo, pois somente com distorções essa revelação podia dar-se” (Benjamin, 2004, p. 114). Disto isto, é apenas a partir dessa linguagem metalinguística, presente tanto no movimento Barroco quanto no romance de Bento, que não temos mais a impressão de estar diante de uma captura do mundo, mas sim de uma interpretação de como esse mundo poderia ser a partir do olhar do sujeito que almeja o representar.

O que propomos parece encontrar respaldo nos pensamentos de Deleuze (2012) sobre a dobra do Barroco. Para o crítico, a dobra é o traço que caracteriza a ideia de Barroco, no qual o discurso fragmenta-se e desdobra-se, “e em cada dobra há infinitas outras dobras: está sempre em movimento, se desdobrando, não se segregando” (Deleuze, 2012, p. 18). Dito em outras palavras, é um modo de reconhecer que a literatura barroca é múltipla, que não há uma busca por unidade ou ponto de chegada, é o oposto da relação de dependência entre uma obra e a realidade. A compreensão da dobra barroca se dá muito mais em seu ato do que em seu referente final. Ou seja, a essência da desdobra está no movimento e na operação de dobrar, a linguagem sempre gera uma sublinguagem que nunca alcança o objeto final numa acepção idealizada. O livro de *Dom Casmurro* também está intimamente relacionado a algo que nunca chegará a alguma substância histórica ou concreta: a memória. No caso de Bento, a sua memória apenas se materializa no próprio “desdobrar” da linguagem, que produz tanto um percurso particular para ser narrada – que não pode ser apreendido ou sistematizado –, quanto também funda o próprio objeto sobre o qual fala, já que esse não existe essencialmente, senão, pelo efeito estético da própria linguagem.

Talvez seja por isso o caso de reconhecermos tal princípio no romance casmurriano: a obra de Bento é fragmentada, digressiva, parece-nos conversar com o que Rouanet (2007, p. 60) diz sobre os narradores absolutos que, pelo capricho e volubilidade shandiana, “quebram a linearidade narrativa com ziguezagues sobre os quais não prestam conta a ninguém”. A instabilidade psicológica e formal de *Dom Casmurro* é parte da condição de um personagem que não segue caminhos determinados e que rompeu com as concepções de destino. Mas, não só isso, o livro, tal qual se formaliza, é o livro escrito por Dom Casmurro, e não necessariamente por Machado de Assis. Porém, um não existe sem outro, é o processo de “irrisão da natureza”, de “envolvimento progressivo [do Barroco]” denominado por Sarduy (1979, p. 163), o livro de Machado só existe porque existe o livro de Dom Casmurro, tal

como o contrário. Todavia, não se trata de cogitar o completo reconhecimento da biografia do autor numa dada obra, é mais complexo do que isso: é admitir o paradoxo como parte inevitável da compreensão mimética que tentamos ressaltar, uma vez que a forma literária revela um modo subjetivo e individual da realidade que a cria, mas também a expande num processo de complexificação artística.

Pelas contradições e paradoxos chegamos também à gênese do Barroco. A literatura barroca se apresenta como uma figura prestes a revelar o conflito, a contradição violenta que domina o mundo dos sujeitos-autores. Arnold Hauser (1982, p. 318) chegou mesmo a declarar que “o Barroco é incapaz de enunciar seus problemas a não ser sob a forma paradoxal”. Além dele, Helmut Hatzfeld (2002, p. 50), a quem se devem importantes estudos sobre o período, também insiste que “o Barroco triunfa lá onde uma dignidade grandiosa parece encobrir as terríveis contendas da ‘condição humana’, deixando, no entanto, vê-las muito melhor e em seu paradoxo”. Afirmar que a contradição é um princípio do Barroco significa, portanto, compreender que esse traço pode ser explicado pela emergência de um sujeito complexo que oferece a compreensão do objeto que descreve em sua pluralidade e contradição, justamente porque não passaria antes por um refinamento ordenador que oferece a sensação de idealização e harmonia. Este é o livro de Bento Santiago.

Ocorre que a forma livre do romance de *Dom Casmurro* está associada ao estilo plural do Barroco, no qual os contornos se camuflam e não há mais partes separadas, mas um todo a partir de cada unidade, como explica Wolfflin (1984):

A unificação barroca acontece de várias maneiras. A unidade é obtida, por exemplo, através de uma anulação uniforme da autonomia das partes; desse modo, surgem motivos isolados, dominantes, que se impõem aos outros, os quais passam a figurar como motivos menores. Essa relação de domínio e subordinação também existe na arte clássica, mas com a diferença de que a parte subordinada ainda preserva o seu valor independente, enquanto na arte barroca até mesmo a parte dominante perderia um pouco do seu significado, se fosse considerada separadamente do seu contexto (1984, p. 203).

Essa parece ser a mesma abordagem formal desconcertada de *Dom Casmurro*, no qual não há a revisão ou unificação do que o narrador está escrevendo. Diferentemente do romance de Brás, que já tem suas memórias finalizadas por se tratar de um defunto-autor, no caso de Bento, não há controle de sua escrita, visto que o narrador-autor escreve sobre sua própria vida no impacto imediato, a partir do dispositivo ficcional da memória. O resultado dessa representação sugere pensar em uma expressão anterior – de um sujeito anterior –, a partir de elementos que não estão necessariamente postos, mas foram problematizados pela ficção. A impossibilidade de Bento Santiago em articular sua própria vida por uma escrita que lhe fixe

o teor de verdade encarna este paradoxo que marca organicamente a obra machadiana e o Barroco.

Em algum momento, Bento afirma: “Se só me faltassem os outros, vá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (Assis, 2016, p. 15). A maior complexidade atribuída à forma literária é compreender como, formalmente, é possível reconhecer a concepção de sujeito a partir desses aspectos linguísticos e estruturais. É fato que Bento é um melancólico, um sujeito dilemático e fragmentado, o que faz jus à concepção tanto de um sujeito do Barroco quanto dos personagens machadianos que definimos anteriormente. Sem dúvidas, destituído da ingenuidade do homem coletivo, o sujeito barroco emerge à condição de indivíduo e com isso assume o fardo da solidão, tal como acontece com Bentinho. Talvez por isso, o romance moderno, como diz Lukács (2009, p. 38), seja “a forma do desabrigo transcendental”. Nesse sentido, é justamente por reconhecer a lacuna que a falta de si impõe que Bento Santiago escreva seu livro. Em uma tentativa de dar forma finita ao que é infinito, o narrador recorre a sua memória para encontrar aquilo que parece ser a unidade dele mesmo, o “atar das duas pontas”. Entretanto, sabe-se que a memória é não-linear e é provisória, porque se constitui apenas de linguagem. Sendo assim, a subjetividade expressa formalmente por esse narrador melancólico é o que gera uma narrativa digressiva e fragmentada, na qual Bento constantemente profere comentários sobre sua própria obra, almejando estabelecer uma comunicação total com o leitor e consigo mesmo, ainda que saiba que não é possível, alegando que “não consegui recompor o que foi nem o que fui” (Assis, 2016, p. 15).

A impossibilidade de encontrar no mundo externo as motivações dos personagens do estilo barroco é, sem dúvida, uma das principais mudanças processadas na literatura moderna. Com o surgimento do romance, as razões dos personagens passam a relacionar-se a uma camada mais íntima e psicológica. Enquanto o herói épico funda sua honra num sentimento coletivo inabalável e vive segundo um ideal de destino, o sujeito barroco e, por conseguinte, moderno, tem suas ações movidas por um sentimento íntimo e individual diante de um mundo que não comporta mais a ideia de predestinação e, nem tampouco, concebe a presença de heróis clássicos. Como nos diz Lukács, o desejo e o caráter particular e complexo do personagem moderno nasce, necessariamente, de um “alheamento ao mundo exterior” (Lukács, 2009. p. 66).

O nascimento de uma nova forma artística não acontece apenas por pretextos formais. A literatura reflete sua época e seus sujeitos, logo, as mudanças da mentalidade no Barroco resultam em uma nova forma de subjetivação literária. Podemos tomar como exemplo dessa

exposição uma digressão presente no capítulo VIII de *Dom Casmurro*, no qual Bento interrompe a apresentação dos familiares que com ele dividia a casa de Matacalvos. Após apresentar o agregado José Dias, Tio Cosme e D. Glória, o relato se interrompe para entrar em cena o tenor aposentado, Marcolini, para o qual ele dedica todo o capítulo seguinte, antes de retomar sua apresentação:

Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano, que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo (Assis, 2016, p. 22).

A teoria defende que o mundo é uma imensa ópera, com libreto escrito por Deus e a música pelo diabo. Não tendo ensaiado, nem Bento e nem Marcolini, suas obras, saíram-lhes com partes desordenadas, o que explicaria o caos do mundo e, do mesmo modo, se relaciona formalmente à pluralidade destacada por Wolfflin (1984), no que diz respeito ao Barroco. Essa quebra na linearidade da narração pode ser entendida após um avanço na leitura do romance, pois é a partir dessa analogia tão díspar que somos introduzidos a chave interpretativa que o narrador quer nos convencer. A metáfora com Marcolini está relacionada à tríade: Bento, Capitu, Escobar e, depois, também a Ezequiel: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...” (Assis, 2016, p. 24).

Dito isso, nós, leitores, apenas entendemos depois o potencial explicativo deste capítulo para a história da obra pois, enquanto narrador, apenas Bento teria esse conhecimento antes de quem lê linearmente. Portanto, ainda que introduzindo preliminarmente essas informações, a fim alcançar um sentido total na sua comunicação com o leitor, essa tentativa de organização de sua escrita já se revela, por si só, enquanto arbitrária para quem lê, pois a própria memória é também arbitrária e, dessa forma, não pode ser sistematizada ou apreendida. Além disso, ao empregar a sua obscura teoria da vida enquanto uma ópera desordenada, Bento também exemplifica seu “misto entre o riso e a melancolia”. Ora, para que a teoria fizesse sentido, teria de ser apresentada de modo sério e verossímil, o que só seria possível se a seriedade fosse uma característica do sujeito Bento Santiago, o que não nos parece ser o caso. Daí surge a mescla indissociável de humor e melancolia, própria do sujeito do Barroco e reafirmada na estética machadiana também por esse capítulo-fragmento.

Mediante a isso, podemos supor que, tal qual na literatura barroca, a reminiscência e referências a outros textos aparecem em *Dom Casmurro* como uma espécie de “dilatação do mundo”, mais especificamente de um mundo Barroco (Sarduy, 1979, p. 169). Em outras

palavras, referenciar outros autores é assimilar, na estética barroca, outras vozes e visões de mundo, é dar uma ampliação psicológica aos desejos e as suas representações na literatura do Barroco. Os diálogos intertextuais do Barroso são lidos por Severo Sarduy (1979) como uma “carnavalização da linguagem” que, não coincidentemente, é uma das características que Sá Rego (1989) utilizará para definir a Tradição Luciânica, cujo Machado de Assis parece estar filiado. Fazendo alusões às proposições bakhtinianas sobre a polifonia, Sarduy (1979) sugere que o Barroco é o espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, “[...] cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (Sarduy, 1979, p. 172).

Tal dinamismo vai de encontro à possibilidade de representar um mundo de valores fechados e de uma totalidade da vida, visão atrelada à Antiguidade. Com o surgimento do Barroco e a ascensão de uma sociedade contraditória, surge a representação de um mundo que Benjamin (2004, p. 200) frequentemente relaciona à ideia de “ruína”, argumentando que: “As alegorias são no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas (...) O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca”. Dito de outro modo, compreendemos que a ênfase na capacidade criativa do Barroco não diz respeito a uma tentativa de recuperar o mundo clássico a partir de uma fragmentação literária, mas se trata de uma “sensibilidade estilística contemporânea” (Benjamin, 2004, p. 200). Daí ser comum às obras literárias do período Barroco acumular fragmentos e experimentar recombiná-los. Podemos dizer que elas, assim como Walter Benjamin e sua escrita também fragmentada, compartilham da mesma intenção estética. A falta de hierarquia e de unificação, faz do princípio construtivo da arte de recriar e recombinar elementos antigos que, agora, estilhaçam-se em ruínas dotadas de novas significações, aquilo que Wolfflin (1989 [1888], p. 27-28) nomeia de “mentalidade de inovação” do sujeito barroco.

Ora, seguindo tais orientações, percebemos que é o mesmo princípio que guia *Dom Casmurro*. Dizer que Shakespeare, por exemplo, é presença constante na obra de Machado de Assis não é dizer nenhuma novidade. Muitos críticos voltam-se justamente para o estudo dessas relações intertextuais, como o caso de Helen Caldwell (2002, p. 4), que constata e justifica 160 menções diretas a Shakespeare em toda a obra machadiana. Não é coincidência que Shakespeare também dê ênfase a uma representação de personagens que justificam seus atos e condições existenciais não a partir de uma ideologia totalizante, mas por meio de uma autoconsciência psicologicamente vertical e de uma concepção dilemática que apenas podem ser entendidas a partir do questionamento sobre sua própria subjetividade, como na famosa

frase de Hamlet: “ser ou não ser? Eis a questão”. William Shakespeare partilha da mesma visão de mundo do Barroco e por isso mesmo podemos sugerir a importância da sua presença nas obras de Machado de Assis.

No que diz respeito ao estilo volúvel, não podemos perder de vista que *Dom Casmurro* anula os limites rígidos da obra, seja a partir da extensão dos capítulos, da inverossimilhança do tempo ou do espaço, o que Rouanet (2007) associa, na tradição shandiana, a “subjetivação do espaço temporal”. Para o caso da narrativa de *Tristram Shandy*, Rouanet (2004) exemplifica a presença da técnica da inversão atribuída a essa representação shandiana do espaço-tempo, alegando que:

Outra técnica é a inversão, através da qual o narrador age sobre o flecha do tempo, corrigindo sua irreversibilidade. Há *flash-backs*, *flash-forwards*, e a interpenetração de ambos. O livro começa antes do começo e termina antes do fim. O começo, que deveria ser a história da vida de Walter e Toby, acaba sendo a história das calamidades pré-natais que perturbaram a concepção do herói e dos desastres que presidiram a seu nascimento (Rouanet, 2004, p.341).

Na estética barroca, essa tendência descrita por Sérgio Paulo Rouanet está relacionada ao que Hatzfeld (2002) chama de “fusionismo”, no qual as formas artísticas se abrem às indeterminações de limites e imprecisão de contornos, cujas dimensões são aprofundadas pela acumulação de antíteses, hipérboles e paradoxos de um jogo lúdico (Hatzfeld, 2002, p. 82), o que sabemos ser reflexos do sujeito-autor, hipertrofiado subjetivamente no Barroco. No romance do personagem Bento Santiago, acontece um processo muito próximo ao descrito por Hatzfeld (2002). Se a impossibilidade de uma narrativa unívoca expressa o sujeito fragmentado de Bento, formalmente ela se manifesta a partir da fragmentação, em capítulos lentos e longos e em outros contraditoriamente curtíssimos e irônicos: o fusionismo Barroco. A ironia, nesse sentido, se dá menos pelo humor e pelo efeito desconcertante, e mais pela relação arbitrária de alguns fragmentos do texto que não se relacionam claramente com a narrativa principal e fazem parecer que o livro é escrito por um narrador dissimulado e inexperiente. Ainda assim, sabemos que essas narrativas paralelas, ou capítulos-fragmentos, colaboram para atingir outro objetivo shandiano: a representação do mundo distante do seu sentido idealizado e mais afeiçoado a sua concepção caótica e desordenada.

Um dos estudos que se empenha na análise da fragmentação do romance machadiano é *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*, de Abel Barros Baptista (2003). Nele, o crítico procura ler a forma fragmentada de *Dom Casmurro* a partir da compreensão da solicitação da ficção no livro e do “autor inexperiente”. Baptista argumenta que há no romance dois projetos de livro que não se entoam. A princípio, Bento procura escrever uma *História dos Subúrbios*, para fugir da monotonia dos dias. Porém, antes disso,

escreve um livro provisório de memórias, por não possuir maestria o suficiente na escrita e acreditar que falar de si seria uma alternativa supostamente mais fácil. À medida que se sucede à narração, ambos os livros entram em conflito, o que resulta numa fragmentação narrativa ocasionada pelos comentários digressivos do narrador inexperiente sobre seu processo de escrita. Tal relação paradoxal está diretamente ligada ao desejo de Bento Santiago de atribuir um sentido absoluto à narrativa de sua vida, recorrendo a um meio que, entretanto, torna impossível essa missão. Essa tarefa apenas se constitui como inviável porque a linguagem é um efeito, é idiossincrática e não ocupa mais um lugar de plenitude na obra de Machado. Bento demonstra reconhecer tal atributo, quando ele mesmo anuncia que reconstruiu, em vão, a casa de sua mocidade em Matacavalos, pois o simulacro – que podemos associar a sua concepção sobre o efeito da linguagem –, por definição, é sempre uma cópia, e nunca o referente:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras? (Assis, 2016, p. 14)

Dialogando com a interpretação de Abel Barros Baptista (2003), acreditamos que a singularidade formal de *Dom Casmurro* resulta em um paradoxo profundo: Bento Santiago deseja encontrar uma unidade de si pela escrita de um livro – ou melhor, pela linguagem – ainda que saiba da impossibilidade de tal tarefa. Nos capítulos, a ânsia pelo preenchimento dessa “lacuna de si”, conforme o próprio Bento nos diz no início do romance, é expressa formalmente por meio de um narrador melancólico, no ritmo digressivo, nas comparações e citações eruditas e, por fim, nos capítulos fragmentados em que se atesta o desejo pela unificação do caos. Ironicamente, Bento atribui o título do seu livro ao poeta do trem que o deu a alcunha de “Dom Casmurro”, apesar da pretendida relação entre o livro e sua constituição subjetiva: “O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto” (Assis, 2016, p. 15). Acreditamos que Bento Santiago não tem preocupação com a representação de uma verdade estável, mas sim com a expressão de si mesmo. A partir desse esforço subjetivo, talvez por sua inexperiência, como nos diz Baptista (2003), ou pelo próprio tom confessional do romance, passa a deixar claro que não crê na ideia de destino e que, portanto, não consegue escrever uma tragédia ao narrar suas lembranças. Bento substitui, assim, a tragédia clássica da sua história com Capitu,

que poderia ser escrita sob um ideal de predestinação, pelo drama barroco, revelando um sujeito mais complexo que questiona o que é e aquilo que supostamente deveria ser.

O primeiro capítulo, “Do título”, é permeado por menções melancólicas remodeladas pelo humor de Bento. A menção da perda dos antigos amigos, que foram estudar a “geologia dos campos santos”, ou a alusão às amigas que fariam crer a alguns na mocidade – não fosse o vocabulário que só poderia ser entendido com auxílio incessante de dicionários –, são alusões a uma consciência humorística do narrador que deixa ainda entrever a melancolia barroca que o move. Bento sente a falta: falta esta de todos os que já morreram ou estão longes; falta de um ideal de propósito; falta de um núcleo de si. É esse não-lugar barroco que o faz querer curar o tédio, ou melhor, a “monotonia” que o exauriu e que o põe a escrever ironicamente o livro.

Em *A Origem do Drama Barroco* (2004, p. 198), Walter Benjamin define que a forma do drama barroco está sempre imersa em catástrofes porque sua história natural, ou “história-destino”, é esvaziada de “força messiânica”. Assim, não tendo intencionalidade profética, a história perde seu sentido regulador e predeterminado, passando a constituir uma forma moderna de estar no mundo. Nesse sentido, vai de encontro à noção de Destino presente nas tragédias ou épicas clássicas. Essa visão barroca pode ser reconhecida em *Dom Casmurro*, especialmente nos capítulos o LXXII, LXXIII e LXXVIII, no qual, em um dado momento, Bento afirma que:

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir (Assis, 2016, p. 113).

Sabe-se que nessas passagens, há um tom humorístico e erudito, mas com um acento irônico que se apresenta como inofensivo para o leitor. Convém lembrar que essa passagem trata de denunciar veladamente a traição de Escobar e Capitu contra Bento, o que torna o trecho pretensamente descabido e fatalista, o que parece desqualificar e ironizar a própria postura cética e distante adotada pelo narrador em toda obra. Tal constatação parece-nos significar que o ideal de Destino figura no romance de Bento de forma autoirônica, na medida que nem ele e nem a composição de seu livro parecem acreditar verdadeiramente na acepção clássica de destino.

A estética barroca confirma as virtudes do sujeito, denuncia vícios e representa a “história imanente” – como diria Benjamin (2004) –, na qual o destino perde sua função norteadora e o sujeito do Barroco por si mesmo desacredita de um sentido unívoco, antes atrelado à vida, passando a refletir literariamente dramas existenciais. Em uma análise que

tece sobre o canto XIX da *Odisseia*, Auerbach (1976) define que já no estilo clássico, “sem reservas, bem-dispostos até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo que o leitor saiba” (Auerbach, 1976, p. 6). Movimento contrário é observado no romance de Bento Santiago. Neste, a sua concepção é deliberadamente irônica, que esconde uma melancolia diretamente associada à composição barroca. Se no modelo clássico tudo está posto e o Destino é quem guia as ações dos personagens, contrariamente ao soberano grego, o monarca barroco não protagoniza um confronto com Deus ou com o Destino, e tampouco corporifica um passado imemorial como chave para sua literatura.

Este parece ser o caso na história de Bentinho. Dom Casmurro nos revela entender a vida como sem propósito definido, ainda que paradoxalmente simule sua história enquanto uma tragédia, visando recuperar a si a partir dessa tentativa. Apenas a partir da compreensão de como o humor modula sua melancolia, desestabilizando-a mutuamente, que podemos considerar este como um dispositivo formal que mais uma vez associa Machado de Assis ao Barroco. Dando continuidade a sua narração, Santiago define: “O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contrarregra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovada, um carro, um tiro” (Assis, 2016, p. 115). O fato de o destino por vezes ser seu próprio “contrarregra” resulta da compreensão de uma suposta confusão de certos momentos de nossas vidas, sob as quais, depois, se faz necessária uma suposta ordenação, ainda que saibamos que a mesma será perdida e recuperada sem seguida, num movimento tautológico próprio do Barroco. Essa perspectiva desestabilizadora parece estar relacionada não só à forma não-linear do romance, mas é também proporcional à subjetividade do personagem barroco de Bento e à narrativa de sua vida.

Logo, os capítulos se contradizem, por seu tom humorístico e a função a que se destinam. Dom Casmurro zomba de qualquer possibilidade de ordenação da vida, e é por isso mesmo que contradiz a si próprio. Não é uma personagem que se move a partir do destino, pelo contrário, assemelha-se ao drama de *Fausto*: está impelido ao desejo de saber e de viver os prazeres da terra, ainda que busque conciliá-lo a algum tipo de espiritualidade, que, no caso da lenda alemã, se explica pela presença do demoníaco. Dessa maneira, tais contradições casmurrianas parecem reiterar a complexidade de um sujeito e de sua literatura que dialogam com aquele emergente do Barroco. São paradoxos e antíteses que fazem de Bento Santiago um personagem fragmentado e dilemático, e a partir da admissão da desfuncionalização do mundo, a escrita do livro torna-se substancial, como nos diz: “Talvez a narração me desse a

ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?* (Assis, 2016, p. 15)

É nesse sentido que compreendemos também a composição das personagens de *Dom Casmurro*. Severo Sarduy (1979, p. 177) estava certo quando disse que “o Barroco é uma hipérbole”. Em *Dom Casmurro*, os personagens também funcionam em polarizações hiperbólicas, como a comparação consolidada entre Dona Glória – mãe de Bento – e Capitu. São os jogos de opostos entre o sagrado e o profano, onde a “santíssima Dona Glória” – nas palavras de José Dias – promete Bentinho ao sacerdócio. Contudo, é a dor produzida pela fantasia de casar Capitu com outro homem, enquanto ele desempenha o papel de padre da suposta união, que faz com que Bento desista do desejo de permanecer leal às expectativas da mãe e recaia no pecado. O símbolo do sagrado e profano não são um símbolo, mas uma alegoria – para aludir Walter Benjamin (2004) – no livro de *Dom Casmurro*.

Se no Barroco a linguagem constitui a possibilidade de redenção da ordem catastrófica do mundo, então ela deve visar necessariamente à representação de sua destruição e da impossibilidade de uma ordem para sempre estável. A alegoria parte justamente desse imperativo. Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. *Dom Casmurro* representa, a partir da impossibilidade de conciliação entre os dois polos – que Dona Glória e Capitu retratam –, a extinção de um sujeito que se supõe totalmente bom ou ruim. O maniqueísmo das personagens clássicas cede lugar a outros sujeitos mais complexos e, pelo mesmo motivo, modernos, que o próprio Benjamin (2004, p. 57) define como dotados de “subjetividade melancólica barroca”.

Não só as personagens de *Dom Casmurro* são dotadas por tal hermetismo, o próprio autor ficcional apresenta aquilo que Rouanet (2007, p. 35) denomina por “capricho e soberania do narrador da tradição shandiana [...] que se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente”. A diversas menções proferidas por Bento ao seu próprio leitor reafirmam o estatuto ficcional do livro e a artificialidade da linguagem, tal qual desenvolvido pela estética barroca:

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 (Assis, 2016, p. 79).

Além disso, a soberania de Bento Santiago está relacionada a sua própria escrita subjetiva, pois é nela que se encontra a liberdade cindida, pois a essência de si mesmo é conceitualmente inapreensível. Ou seja, Bento está sempre além de si próprio e, portanto, define-se por uma insatisfação que o constitui e se manifesta em sua relação com o leitor. Haveria assim uma

importante conexão entre tal característica formal e o Barroco, já que ambos são caracterizados pela emergência de um sujeito individualista e contraditório. Por isso o culto a uma narrativa fragmentada, que se casa tão bem à hipertrofia da subjetividade, característica de destaque na tradição shandiana.

Dito isto, o “atar das pontas” almejado por Bento Santiago no início da obra se conserva, até o fim, como desejo de dar forma finita ao Absoluto. Por mais que não o consiga fazer de acordo com seus planos, sua tentativa resulta num livro ainda mais complexo e subjetivo, situando a “forma livre” como uma expressão de um modo de estar no mundo que se caracteriza pela ambiguidade, pelo paradoxo, pelo signo em rotação, ou melhor, por aquilo que convencionou-se chamar de Barroco.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho buscou desenvolver uma leitura de *Dom Casmurro* à luz da apropriação irônica da forma barroca, com base nos pressupostos de Rouanet (2007). Vimos que a “forma livre”, aspecto central para composição formal das obras maduras de Machado de Assis, pode ser lida como uma apropriação irônica, tanto da estética quando da visão de mundo do Barroco, a partir do reconhecimento de atributos como: a hipertrofia de um sujeito que emerge modernamente enquanto melancólico; da perda da plenitude da linguagem; do artificialismo deliberado e da digressão e fragmentação narrativa no romance de Bento Santiago.

A partir do estudo da fortuna crítica de Machado de Assis, foi possível apreciar as diferentes leituras formuladas acerca da forma fragmentada e digressiva que se instalou com a publicação de *Memórias Póstumas*. Em relação à análise bibliográfica da crítica dialética, protagonizada por Roberto Schwarz, percebemos como a volubilidade narrativa, interpretada como *mimesis* das relações sociais brasileiras, acaba desconsiderando aspectos mais psicológicos e subjetivos que ocupam lugar de destaque para nosso projeto. Vimos também que a “forma livre” pode ser lida como inserção em duas tradições literárias, a Sátira Menipeia e a forma shandiana, para as quais a fragmentação está associada à hipertrofia do narrador, sendo a manifestação formal de uma visão de mundo moderna e, por consequência, barroca. Assim, nossa hipótese ganhou mais força e evidência, na medida em que a forma shandiana, atualização moderna da Tradição Luciânica, está em profunda relação com o Barroco e, logo, presente na “forma livre” da narrativa de *Dom Casmurro*.

O conceito de perda da plenitude, advindo da estética barroca, forneceu o elo entre humor melancólico, forma livre fragmentada e subjetividade narrativa – exatamente os

aspectos que nos interessam na leitura de *Dom Casmurro*. Dialogando com a interpretação de Abel Barros Baptista (2003), argumentamos que a singularidade formal do romance de Bento resulta em um paradoxo profundo: o narrador-personagem deseja encontrar uma unidade de si mesmo pela escrita de um livro – ou melhor, pela linguagem – ainda que saiba da impossibilidade de tal tarefa. Nos capítulos, a ânsia pelo preenchimento dessa “lacuna de si”, conforme o próprio Bento nos diz, é expressa formalmente por meio de um narrador melancólico, do ritmo digressivo, nas comparações e citações eruditas e, por fim, nos capítulos fragmentados em que se atesta o desejo pela unificação do caos.

O paradoxo Barroco e a perda de plenitude de sua linguagem revelam-se, para nós, como a chave de leitura para o romance de Bento Santiago, e enquanto possibilidade de reconhecer a “forma livre” como pertencente às tradições Luciânica e shandiana. Além disso, a apropriação do Barroco de maneira irônica no romance sugere um projeto mimético de Machado que redimensiona a forma como expressão de um sujeito moderno, complexo e fragmentado, que se relaciona tanto à visão de mundo do seu autor quanto à complexidade dele próprio. Por sua vez, isso confirma o paradigma crítico com que começamos nosso trabalho: o cultivo da verticalidade psicológica, dos abismos interiores e o ceticismo possuem na forma livre e fragmentada seu lugar privilegiado de experiência ficcional. *Dom Casmurro* é, assim, índice definidor do projeto literário machadiano. Por isso mesmo, Otto Maria Carpeaux estava certo quando disse sobre Machado de Assis: “Sua ‘intemporalidade’ será, um dia, problema difícil para os teóricos da crítica literária” (1979, p. 159).

## REFERÊNCIAS

ABREU, Capistrano de. Livros e letras. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 jan de 1881.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1939. 8 ed.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar, sob pseudônimo de Oscar Jagoanharo, *Dezesseis de julho*, Rio de Janeiro, 6 de fev. de 1870.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de jan. de 1892, p. 1.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. (1985) O ideal do crítico. *In: Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1944.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2016.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 2. ed.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 2. ed.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.
- BAPTISTA, Abel Barros. O legado Caldwell, ou o paradigma do pé atrás. *Santa Barbara Portuguese Studies*, v. 1, p. 145-77, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio Alvim, 2004.
- BOSI, Alfredo. *A máscara e a fenda: sobre alguns contos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Encontros com a Civilização Brasileira, 1979.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- CALDWELL, Helen. *Dom Casmurro: a novel*. Trad. de Helen Caldwell. Nova York: Noonday Press, 1953.
- CALDWELL, Helen. (1960) *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1968. p. 15-32.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959. v. 2.
- CANDIDO, Antonio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- CARPEAUX, Otto Maria. Dialética da literatura brasileira. *In: Brasil: Tempos Modernos*, p. 157-168, 1979.
- CARPENTIER, Alain. Lo Barroco et lo real maravilioso. *In: CARPENTIER, Alain. Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- CORDEIRO, Rogério. *et. al. (Org.). A crítica literária brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- COUTINHO, Afrânio. A filosofia de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Vecchi, 1940.

- COUTINHO, Afrânio. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- COUTO, Elvis Paulo. Roberto Schwarz e a desativação da universalidade do Brás Cubas. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 22, p. 90-104, 2020.
- DE AMORIM, Bernardo Nascimento de. A crítica de Afrânio Coutinho, da teoria à prática: o caso Machado de Assis. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, [S. l.], v. 22, p. 37-46, 2011.
- DE CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 2012.
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio. *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação: 1500-1900*. São Paulo: Escuta, 2017.
- FRANÇA, Eduardo Melo. *Barroco e Modernidade, subjetividade e desejo*. 2023 (no prelo).
- FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, v. 1, p. 4-11, 2000.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Sobre perdas e resistência: em memória de Alfredo Bosi. *Machado de Assis em Linha*, v. 14, p. 1-5, 2021.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. de S. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. *Estudos avançados*, v. 18, p. 269-298, 2004.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 1.
- KOTHE, Fávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LIMA, Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Livraria F. Alves Editora, 1981.
- LUKÁCS, Georg. (1916) *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MARINATO, Ana Carla Lima. O Alencar na sombra de Machado: aspectos da crítica de Roberto Schwarz. *REEL– Revista Eletrônica de Estudos Literários*, [S. l.] p. 2, 2012.
- MATOS, Mário. *Machado de Assis: o homem e a obra, os personagens explicam o autor*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1939.

MELO, Denise Maurano. *Torções: a psicanálise, o Barroco e o Brasil*. Curitiba, PR: Editora CRV, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Colóquio/Letras*, [S.l.], n. 8, p. 12-20, 1972.

MEYER, Augusto. (1935) O homem subterrâneo. In: BARBOSA, J. A. (Org.). *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PEREIRA, Astrojildo. Machado de Assis, romancista do segundo reinado. *Revista do Brasil*, v. 3, p. 3-22, 1939.

PEREIRA, Lafayette Rodrigues. (1898) *Vindiciae*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940.

PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

RICUPERO, Bernardo. O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos. *Sociologia & Antropologia*, [S. l.]. v. 3, p. 525-556, 2013.

RISSARDO, Ana. De Lúcia a Silviano: Machado de Assis em leitura psicossocial. *Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 30, n. 58, p. 104-115, 2023.

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

ROMERO, Silvio. (1897) *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. editores, 1936.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e a melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v. 18, p. 335–354, 2004.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. São Paulo: Forense Universitária, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 27-47.
- SARDUY, Severo. O Barroco e o neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, C. *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 1979.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: entrevista. In: SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 220-226.
- SCHWARZ, Roberto. (1990) *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin, Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- VALE, Renata. Machado de Assis e seus críticos: um breve balanço bibliográfico. In: XXIX Simpósio Nacional de História, 2017, Brasília. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia*. Brasília, 2017.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira – de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- WELLEK, Renné. O conceito de Barroco na cultura literária. In: WELLEK, R. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- WERNECK, Maria Helena *O homem encadernado: a escrita das biografias de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da história da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- WÖLFFLIN, Heinrich. (1888) *Renascença e Barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.