ATANDO AS DUAS PONTAS: DOM CASMURRO E A FORMA BARROCA

TYING BOTH ENDS: DOM CASMURRO AND THE BAROQUE FORM

ATANDO LOS DOS CABOS: DOM CASMURRO Y LA FORMA BARROCA

Larissa Caroline Wanderley Carvalho[1]
Eduardo Melo França [2]

RESUMO
Importantes teóricos entendem que, após Memórias Póstumas, a obra de Machado passa por uma guinada estética, marcada pela adoção da "forma livre". Críticos procuraram compreender como essa nova formalização se relaciona ao projeto literário machadiano. Dialogando com Sá Rego (1989) e Rouanet (2007), defendemos que a forma dos romances da segunda fase de Machado representa uma adesão consciente a uma tradição literária, chamada por Rouanet (2007, p. 227) de "forma shandiana", entendida como atualização moderna da Tradição Luciânica e da Sátira Menipeia (Sá Rego, 1989). Rouanet também sugere que essa tradição shandiana constitui uma apropriação irônica do Barroco, o que ele ilustra na análise de Brás Cubas. Avançando nessa hipótese, propomos que Dom Casmurro apresenta, em sua forma e na construção de personagens, uma apropriação irônica da forma barroca. O termo "Barroco", aqui, refere-se a uma estrutura estética e subjetiva que ultrapassa delimitações históricas. Identificamos traços barrocos ao longo do romance, como o sujeito melancólico de Bento e a narrativa fragmentária — indícios de uma estética barroca. Assim, a "forma livre" revela-se como espaço privilegiado para o cultivo da introspecção, do ceticismo e da complexidade psicológica.
PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Barroco; Dom Casmurro; forma livre; tradição shandiana.

ABSTRACT
Important theorists understand that, after The Posthumous Memoirs of Brás Cubas, Machado's work undergoes an aesthetic shift, marked by the adoption of a "free form." Critics have sought to understand how this new formalization relates to Machado's literary project. In dialogue with Sá Rego (1989) and Rouanet (2007), we argue that the form of Machado's second-phase novels represents a conscious adherence to a literary tradition, referred to by Rouanet (2007, p. 227) as the "Shandean form," understood as a modern update of the Lucianic Tradition and the Menippean Satire (Sá Rego, 1989). Rouanet also suggests that this Shandean tradition constitutes an ironic appropriation of the Baroque, illustrated through his analysis of Brás Cubas. Building on this hypothesis, we propose that Dom Casmurro presents, in both its form and character construction, an ironic appropriation of the Baroque form. Here, the term "Baroque" refers to an aesthetic and subjective structure that transcends historical boundaries. We identify Baroque traits throughout the novel, such as Bento's melancholic subjectivity and the fragmentary narrative — both signs of a Baroque aesthetic. Thus, the "free form" becomes a privileged space for introspection, skepticism, and psychological depth.
KEYWORDS: Machado de Assis; Baroque; Dom Casmurro; free form; shandian tradition.

RESUMEN
Importantes teóricos entienden que, después de Memorias Póstumas, la obra de Machado experimenta un giro estético, marcado por la adopción de la "forma libre". Los críticos han intentado comprender cómo esta nueva formalización se relaciona con el proyecto literario machadiano. En diálogo con Sá Rego (1989) y Rouanet (2007), sostenemos que la forma de las novelas de la segunda fase de Machado representa una adhesión consciente a una tradición literaria, denominada por Rouanet (2007, p. 227) como "forma shandiana", entendida como una actualización moderna de la Tradición Luciánica y de la Sátira Menipea (Sá Rego, 1989). Rouanet también sugiere que esta tradición shandiana constituye una apropiación irónica del Barroco, lo cual ilustra mediante el análisis de Brás Cubas. Profundizando en esta hipótesis, proponemos que Dom Casmurro presenta, tanto en su forma como en la construcción de los personajes, una apropiación irónica de la forma barroca. Aquí, el término "Barroco" se refiere a una estructura estética y subjetiva que trasciende los límites históricos. Identificamos rasgos barrocos a lo largo de la novela, como la subjetividad melancólica de Bento y la narrativa fragmentaria, indicios de una estética barroca. Así, la "forma libre" se revela como un espacio privilegiado para

[1] Universidade Federal de Pernanbuco. Brasil. Orcid: https://orcid.org/0009-0009-3643-7478
[2] Universidade Federal de Pernanbuco. Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1288-5611

la introspección, el escepticismo y la complejidad psicológica.
PALABRAS CLAVE: Machado de Assis; Barroco; Dom Casmurro; forma libre; tradición shandiana.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

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", 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 definiriam 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, compreende a "forma livre" como consequência de uma mímesis das dinâmicas sociais brasileiras, propriamente antagônicas, que Schwarz (1997, p. 45) denomina de "ideias fora do lugar". Assim, a típica fragmentação machadiana seria resultado da sua percepção crítica 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 onde as personagens machadianas estão inseridas. Para o crítico, esse descompasso social vivenciado por Machado manifestou-se, literariamente, em um dispositivo cômico, responsável pelo narrador volúvel e pela ironia mordaz de suas produções.

Assim, o método dialético de Schwarz 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 do escritor. 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, buscaremos compreender a obra e a composição formal de Machado de Assis com base nos estudos de uma tradição de críticos que giram em torno do reconhecimento da filiação machadiana à tradições mais universais e abrangentes Este é o caso do inaugural estudo de José Guilherme Merquior (1972), que constata, pela primeira vez, a apropriação por parte do autor de *Dom Casmurro* com diversos elementos estéticos da sátira latina. 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. Neste caso, esses críticos evidenciam a 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 uma modernização da tradição luciânica. Segundo o crítico, as quatro principais características dessa tradição romanesca instituída pelo romance A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy, de Laurence Sterne (Rouanet, 2007, p. 28) 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 relações entre os atributos de ambas as tradições, 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 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 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.

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 aplicada apenas às *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 Barroco. Em seguida, sem negar as outras compreensões da fortuna crítica, visamos atribuir um significado mais abrangente à forma machadiana, 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 falto 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.*

Um breve histórico da fortuna crítica machadiana

Não são poucos os trabalhos que compõem a fortuna crítica de Machado de Assis. Dito isto e reconhecendo que nem todos os críticos poderiam ser aqui contemplados, buscamos elencar os principais representantes de um paradigma de leituras que insere a "forma livre" machadiana numa estética mais universal e abrangente, desconfiando, justamente, da "adesão parcial do autor às crenças do movimento romântico" (Pereira, 2015, p. 17) Isto posto, tomaremos como base, principalmente, as contribuições de uma tradição de críticos que giram em torno do reconhecimento da filiação machadiana à sátira latina. Este é o caso da obra *Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas* (1972), de José Guilherme Merquior, que 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 de uma finalidade paródica, consagrando a Sátira Menipéia, que chega a Luciano por meio de Terentius Varro, de quem deriva as suas obras, entre elas a sua *História Verídica*. 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.

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 inaugurada pelas *Memórias Póstumas.*

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 (1989) 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).

Esses autores inserem Machado de Assis numa trama literária clássica, 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", podendo ler sida 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, como mencionado: (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).

Esses não estabelecem relação com a realidade brasileira, mas são encontrados numa linhagem específica de autores: Sterne, Diderot, Xavier de Maître, Almeida Garrett e, inevitavelmente, Machado de Assis. A partir da comparação que arquiteta entre alguns dos principais romances de cada autor, Rouanet (2007, p. 227) 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.

A forma livre e a estética barroca

Em Riso e Melancolia (2007), Rouanet (2007) argumenta que a forma livre machadiana pode ser compreendida como uma filiação à forma shandiana (Rouanet, 2007, p. 29). À vista disso, reconhecemos que todos os 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, no que diz respeito às quatro principais características da moderna tradição shandiana, podemos afirmar que a primeira delas, 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 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).

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 do 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.

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" (Melo, 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.

ATANDO AS DUAS PONTAS: UMA ANÁLISE DE DOM CASMURRO

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.*

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 define literariamente 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 experiência 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 Tristam 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, p. 169) declara sobre a "metáfora metalinguística" presente no Barroco.

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 por meio 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 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 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 falto 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 do 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 à 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, comporta 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 Matacavalos. 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 a sua teoria sobre a vida. Esta 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 díspare 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 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 do Barroco, outras vozes e visões de mundo, é dar uma ampliação psicológica aos desejos e as suas representações na literatura barroca. 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 (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". Na estética do Barroco, 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. 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 o atingimento de outro objetivo shandiano: a representação do mundo distante do seu sentido idealizado e mais afeiçoado a sua concepção caótica e desordenada.

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". A estética barroca confirma as virtudes do sujeito, denuncia vícios e representa a "história imanente" – como diria Benjamin (2004) –, na qualo destino perde sua função norteadora e o sujeito barroco por si mesmo desacredita de um sentido unívoco, antes atrelado à vida, passando a refletir literariamente dramas existenciais como os de Hamlet ou de Dom Quixote. 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. Além disso, 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).

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.

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 da estética e da visão de mundo do Barroco, a partir do reconhecimento de atributos como a hipertrofia de um sujeito que emerge modernamente enquanto melancólico, a perda da plenitude da linguagem, o artificialismo deliberado e a digressão e fragmentação narrativa.

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.*

O paradoxo Barroco e a perda de plenitude de sua linguagem revela-se, para nós, como a chave de leitura para o romance Bento, e enquanto possibilidade de reconhecer a "forma livre" como pertencente às tradições Luciânica e shandiana. 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,* assim, é 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

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.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis:** um estudo de Dom Casmurro. São Paulo: Ateliê Editorial, [1960] 2002.

CARPENTIER, Alain. Lo Barroco et lo real maravilioso. In: CARPENTIER, Alain. **Razón de ser.** La Habana: Letras Cubanas, 1984.

DELEUZE, Gilles. **A dobra:** Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 2012.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco.** Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 1.

LUKÁCS, György. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

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.

PEREIRA, Cilene Margarete. Para casar, é preciso romancear: leituras de "a parasita azul" e "linha reta e linha curva", de Machado de Assis. R**evista Literatura Em Debate**, v.9, n. 16, p. 109–127, 2015. Disponível em:https://revistas.fw.uri.br/literaturaemdebate/article/view/1614. Acesso em: 05 mai. 2025.

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.

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.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas:** forma literária e processo social. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco.** Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989 [1888].

SOBRE OS AUTORES

Larissa Caroline Wanderley Carvalho
Mestra em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com atuação nas áreas de Estudos Literários, Literatura Brasileira e Teoria Literária. Graduada em Letras –

Português pela mesma instituição, desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica com bolsa do CNPq, investigando as relações entre a estética barroca e a obra de Machado de Assis. Atua como professora de Língua Portuguesa e Coordenadora de Linguagens no Colégio Saber Viver, em Recife (PE), conciliando atividades de ensino, gestão educacional e pesquisa acadêmica. Sua produção científica contempla artigos, apresentações em eventos e estudos voltados à literatura brasileira, com destaque para as investigações sobre Dom Casmurro, as filiações literárias machadianas e as interfaces entre forma literária, tradição estética e crítica literária contemporânea.
E-mail: larissa.carolinecarvalho@ufpe.br

Eduardo Melo França
Doutor e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde atualmente atua como Professor Adjunto do Departamento de Letras e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras. Coordena o Núcleo de Pesquisa em Literatura, Subjetividade e Forma, desenvolvendo investigações voltadas à Literatura Brasileira, especialmente à obra de Machado de Assis, bem como aos estudos sobre Romantismo, humor, subjetividade, forma literária e diálogos entre literatura e psicanálise. Sua produção acadêmica inclui artigos em periódicos de referência, capítulos de livros e obras dedicadas à crítica literária brasileira, destacando-se pesquisas sobre a recepção da literatura brasileira em Portugal no século XIX e sobre as relações entre literatura, modernidade e constituição da subjetividade.
E-mail: eduardo.franca@ufpe.br

Artigo recebido em: 02/05/2025.
Artigo aceito em: 08/10/2025.