



SEÇÃO: ENSAIO

A sombra de si mesmo: a ironia romântica como chave hermenêutica para a forma livre de *Dom Casmurro*

The shadow of himself: the romantic irony as hermeneutic key to Dom Casmurro's free form

Gabriel Loureiro Pereira
da Mota Ramos¹

[0000-0003-2424-1194](mailto:loureiropmramos@gmail.com)

loureiropmramos@gmail.com

Recebido em: 30 abr. 2022.

Aprovado em: 31 jul. 2022.

Publicado em: 19 out. 2022.

Resumo: O presente trabalho propõe uma interpretação de *Dom Casmurro*, tomando como hipótese crítica ler a fragmentação formal, característica da forma livre machadiana, como mimesis da estrutura subjetiva do autor ficcional, Bento Santiago, entendida a partir da figura reflexiva proposta pela ironia romântica, tal como pensada por Friedrich Schlegel (1973). Dialogando com os trabalhos de Roberto Schwarz (1977, 1990), José Guilherme Merquior (1978), Sá Rego (1989), Rouanet (2007), pesquisamos as diversas leituras que a forma livre tem recebido, para propor a especificidade da nossa leitura. Pelo estudo dos textos de Schlegel (1973) e comentadores, propomos que a situação narrativa de Bento Santiago se materializa na forma livre do romance, marcada pela fragmentação e subjetivação narrativas, espelhando o paradoxo basilar da ironia romântica: a necessidade e a impossibilidade de uma comunicação total.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Dom Casmurro*; forma livre; ironia romântica.

Abstract: The present paper provides an interpretation of *Dom Casmurro*, advancing as critical hypothesis an attempt to read the novel's formal fragmentation, one of the characteristics of Machado de Assis's so called free form, as a mimesis of the subjective structure of Bento Santiago, the novel's fictional author, understood from the perspective of romantic irony, as it was theoretically developed by Friedrich Schlegel (1973). In critical dialogue with the works of Roberto Schwarz (1977, 1990), José Guilherme Merquior (1978), Sá Rego (1989), Rouanet (2007), we have researched the different hermeneutical approaches the free form has received, in order to propose the specificity of our own interpretation. Having analyzed Schlegel's texts and the secondary bibliography on romantic irony, we conclude that Bento Santiago's narrative situation is concretized within the very novel's free form, whose fragmentation and highly subjective nature expresses the paradox which constitutes romantic irony: the necessity and impossibility of an absolute communication.

Keywords: Machado de Assis; *Dom Casmurro*; free form; romantic irony.

Introdução: o problema da forma livre como chave do estilo maduro de Machado de Assis

O desafio intelectual e crítico representado pelo lugar excêntrico de Machado de Assis, na literatura brasileira do século XIX, é atestado pela grande quantidade de trabalhos que se ocuparam do chamado



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn (UNI-BONN), Philosophische Fakultät, departamento de Komparatistik und vergleichende Literatur, Bonn, NRW, Alemanha.

problema da segunda fase.² Em geral os críticos centram-se na guinada que, nos romances, se opera a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), cuja forma fragmentada, radicalmente livre, humorística e intelectualmente refinada marcava considerável contraste com a tradição dos romances românticos brasileiros, inclusive os do próprio Machado, bastante influenciados pela tradição do romantismo francês. A chamada "forma livre", assim batizada pelo próprio escritor no prólogo às *Memórias Póstumas* (1881), evidencia de maneira explícita o que já se gestava nos contos e nas crônicas e que, com maior clareza, poderíamos denominar como o projeto literário de Machado de Assis. É, aliás, Antônio Candido (2005) quem assinala a profunda complexidade da contística machadiana, que se pode buscar mesmo antes da famosa guinada assinalada por Brás Cubas e que aproxima Machado dos grandes autores do século XX, de Faulkner a Joyce, de Proust a Woolf. França (2010) chamou a atenção para o ritmo de amadurecimento e para a presença, nos primeiros contos, dos temas que ocupariam o cerne das grandes obras machadianas, e Alfredo Bosi (2007) assinalou a coerência do olhar projetado na tessitura dos contos e romances de Machado, opinião reforçada recentemente por Castro Rocha (2013), que vê no escritor brasileiro um verdadeiro projeto intelectual de intensa coerência interna, já presente nas primeiras produções juvenis.

Assim, a constatação de um projeto literário de Machado de Assis leva diversos críticos a formularem hipóteses que sejam capazes de apreciar os possíveis significados da forma literária machadiana, indagando o que possui de específico. Dado que as formas nunca são meros artifícios secundários, mas exclusivas chaves de acesso a configurações espirituais, a indagação a respeito do específico fascínio de um projeto formal está sempre ligada à pergunta pelo sentido que nela se constitui e se revela. Por isso, ainda quando estudem uma obra particular, os críticos são sempre guiados por ao menos dois problemas de

base: que configuração espiritual nesta forma se revela e, dada a organicidade do projeto literário machadiano, quais os pontos de enlace com o sistema-Machado de Assis? Nesta perspectiva, é possível apreciar como os distintos trabalhos de Roberto Schwarz (1998), Abel Barros Baptista (2008), Sérgio Paulo Rouanet (2008), Enylton de Sá Rego (1989) e José Guilherme Merquior (1978) intentam a um só tempo explicar obras particulares e, por elas, o projeto literário machadiano. No caso dos estudos citados, debruçam-se todos eles sobre a especificidade da forma machadiana, compreendida sobretudo pelo seu aspecto fragmentado, subjetivado, humorístico e irônico, elíptico e metaficcional, traços estes aos quais os críticos fornecem distintas hipóteses, em geral partindo da leitura das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

Neste estado de coisas, não constitui exceção *Dom Casmurro*. Se a radical fragmentação e hipertrofia narrativa das *Memórias* sempre chamou a atenção pelo efeito desnaturalizador que causava, *Dom Casmurro* reafirma a presença da forma livre como elemento central na construção do efeito estético do romance. Trata-se de entender como a forma, em seu intrincado constituir-se, aponta para um enigma que só por ela se constitui e cujo desvendamento é tarefa do crítico. A suposição da organicidade do projeto machadiano implica, contudo, a consideração de que a forma livre, em *Dom Casmurro*, assinala a um só tempo uma continuidade e diferença em relação a *Brás Cubas*: uma continuidade, pois reforça a afinidade de Machado com uma configuração espiritual à qual se alia; uma diferença, pois, obra singular que é, aufere sua força mimética do vetor-diferença que introduz. Brás, como autor já morto, dá à forma livre um sentido que, em Bento Santiago, ganha outras nuances. O autor casmurro relaciona-se com o livro que escreve de modo íntimo, e sua condição de vivo impregna a forma romanesca, cuja fragmentação deve ser articulada à subjetividade de Bento e aos desejos que a marcam.

Neste sentido, nossa leitura tem como principal

² Seguimos a já estabelecida designação, conhecida entre os estudiosos da obra machadiana, da "segunda fase" do estilo de Machado de Assis, pela qual se exprime a guinada estética observada a partir da publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

objetivo crítico apreciar o estatuto da forma livre, caracterizada pela intensa fragmentação formal e pela subjetivação narrativa em *Dom Casmurro*, formulando uma hipótese que a um só tempo percebesse sua especificidade neste romance e, por outro, não abrisse mão de relacionar Machado de Assis a uma tradição intelectual revelada precisamente pelas formas que constituem sua literatura. Em diálogo com os trabalhos de Abel Barros Baptista (2003), Sérgio Paulo Rouanet (2007), Patrick Pessoa (2008) e Enylton de Sá Rego (1989), propomos que a forma livre deve ser compreendida pela paradoxal relação que estabelece com a estrutura subjetiva de Bento Santiago, autor ficcional que empreende a escrita de sua vida e, como avança Baptista, tem como tarefa a escritura trágica de sua existência. A partir da consideração do paradoxo que constitui Bento, cuja vida deve ser formulada pela escrita que, porém, a fragmenta mais e mais, formulamos a hipótese de ler a forma livre de *Dom Casmurro* como mimetização do paradoxo descrito pela ironia romântica: a necessidade e impossibilidade de uma comunicação total.

Com isso, buscamos apreender a fragmentação e a subjetivação formais, marcas salientes da produção romanesca machadiana, como ligadas à tradição espiritual inaugurada pelo primeiro-romantismo alemão. Por aí, o ceticismo machadiano, lugar comum da crítica e objeto de acurados estudos como o de Maia Neto (2009), ganha em complexidade, pois se apresenta ligado à situação intelectual do mundo moderno, pensada com sutileza por Friedrich Schlegel (1973), Novalis (2018), Schleiermacher (1975) e Schelling (1983), para os quais a impossibilidade da apreensão conceitual e epistêmica do Absoluto marcava o começo da experiência ficcional. A incapacidade de Bento de articular sua própria vida por uma escrita que lhe fixe o teor de verdade encarna, no ritmo mesmo da escritura de *Dom Casmurro*, este paradoxo que marca organicamente a obra machadiana. A íntima consciência que Machado possuía de seus meios expressivos, do material e do meio com que trabalhava fornece índice de que, para o Bruxo, literatura era antes de tudo

ficção, isto é, cognição imaginária e estética do real. Sua polêmica com o Realismo e com o Nacionalismo Romântico possui aí suas raízes, e não é em vão que, como demonstraram Enylton de Sá Rego (1989) e Sérgio Paulo Rouanet (2007), Machado se relaciona com tradições literárias para as quais a potência imaginativa é gnose do mundo. Assim, a ironia romântica, figura reflexiva que funda a literatura moderna, fornece uma chave hermenêutica para a apreciação da forma livre de *Dom Casmurro*, na medida em que se enraíza na problemática subjetiva de Bento Santiago, o autor ficcional. Por outro lado, permite pensar o projeto literário de Machado de Assis reafirmando sua concepção de literatura como ficção, isto é, gnose imaginativa do real.

A forma livre de *Dom Casmurro*: entre nacional e cosmopolita

A análise da bibliografia crítica aponta para alguns estudos que se impõem como de maior relevo para nossa leitura, pois preocupados com a apreciação da forma livre como chave fundamental para a compreensão do projeto literário machadiano. Assim, os trabalhos de Roberto Schwarz (1977, 1990), Enylton de Sá Rego (1989), José Guilherme Merquior (1978), Sérgio Paulo Rouanet (2008) e Abel Barros Baptista (2003) revelam-se como fundamentais pelas hipóteses críticas que formulam diante da forma livre. A eles devem-se acrescentar as igualmente importantes contribuições de Hellen Caldwell (2008) e Silviano Santiago (1978) para a interpretação específica de *Dom Casmurro*.

Dentro das propostas hermenêuticas que se ocupam do estatuto específico da forma livre, a contribuição talvez ainda mais famosa e relevante para a interpretação do estilo machadiano da maturidade é a fornecida por Roberto Schwarz (1990). Em uma vertente crítica bastante diferente da nossa, Schwarz propõe compreender a estranha forma romanesca das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como resultado da formalização literária das paradoxais relações de classe do Brasil oitocentista. A fragmentação radical do romance, sua hipertrofia narrativa, a subjetivação do tempo

e do espaço, sintetizados no que Schwarz chama de volubilidade narrativa, são lidos pelo crítico como sutil artifício literário pelo qual Machado teria transposto esteticamente o absurdo que constitui a sociedade brasileira: a um só tempo moderna e pré-moderna, retoricamente liberal e economicamente escravocrata, individualista e paternalista. Esse descompasso é batizado por Schwarz com a expressão "ideias fora do lugar", com que o autor designa a contradição entre a retórica iluminista-liberal e a base escravocrata e pré-moderna de nossa sociedade. Em sua primeira interpretação sobre Machado, em *Ao vencedor as batatas* (1977), Schwarz analisou como tal dinâmica se revela nos romances juvenis, apreciando a tensão narrativa que se arma pela contraposição entre heroínas pobres, mas com ânsia por autonomia intelectual e econômica e uma sociedade latifundiária cuja lei é a do favor e do arbitrio dos proprietários.

Em seu livro dedicado às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), o crítico propõe que tal descompasso social é finalmente incorporado à forma do romance, precisamente através da forma livre. O arbitrio e o capricho com que o narrador Brás, representante da elite latifundiária, fragmenta sua narrativa, tecendo associações contingentes e caprichosas, forneceria uma crítica ao absurdo que marca a sociedade brasileira. Para Schwarz (1990), Machado teria com isso apreendido literariamente a dinâmica profunda que marca a sociedade brasileira.

Ainda que tenha seu valor, a proposta hermenêutica de Roberto Schwarz não indaga as relações entre a forma e o drama subjetivo do autor ficcional. A diferença por vezes rígida, que estabelece entre o narrador e o autor real, leva-o a ver em Brás Cubas o alvo de uma sátira por parte do autor real Machado de Assis. O mesmo procedimento, em *Duas Meninas* (1997), implica descurar a individualidade de Bento Santiago, quase dissolvendo-o no tipo social cuja classe representa. Ocorre que, sem a atenção ao drama individual do autor ficcional, parte importante do fascínio da forma livre perde-se e a explicação

sociológica de Schwarz (1997) corre o risco de tornar-se autoritária, como argumentaram Baptista (2003) e Pessoa (2008). Sem negar a relevância de seu estudo, tornam-se mais afins à nossa leitura, trabalhos que valorizem a relação entre forma literária e subjetividade narrativa, aliás ponto fundamental da assim chamada tradição shandiana, como propõe Rouanet (2007).

Assim, fugindo à interpretação de matriz sociológica, constatamos esforços críticos que buscam vincular a produção machadiana a tradições literárias para as quais a fragmentação formal está ligada à hipertrofia subjetiva da forma. Tal é o caso dos pioneiros trabalhos de José Guilherme Merquior (1978), *Gênero e estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e de Enylton de Sá Rego (1989), *O Calundu e a Panacéia*. No caso de Merquior, deve-se assinalar que foi o primeiro a salientar, sem, contudo, desenvolver em estudo exaustivo, a vinculação de Machado à antiga tradição da sátira menipeia e ao procedimento de carnavalização, tal como pensado por Bakhtin (1965). A relação explicaria características inusitadas do romance machadiano, como as da mistura de gêneros, o caráter antirrealista, a ausência de linearidade e a fragmentação formal, elementos constitutivos da forma livre inaugurada pelas *Memórias Póstumas*.

Apesar de ter fornecido a intuição crítica, Merquior não desenvolveu em mais detalhes seu argumento. Coube a Enylton de Sá Rego (1989) dedicar-lhe um livro, robusta interpretação que articula as relações entre a tradição luciânica e uma vasta parte da obra machadiana, da contística aos romances, sem esquecer as crônicas. As principais características da sátira menipeia são, segundo Sá Rego, a ausência de distanciamento com relação aos personagens e à ação, a mistura do sério e do cômico, a liberdade do texto com relação aos ditames da verossimilhança, e, por fim, a mescla de gêneros e a representação de estados psíquicos aberrantes. Elencadas as características principais da sátira menipeia, o argumento central do crítico consiste em mostrá-las em funcionamento na forma machadiana. A originalidade e a importância de seu trabalho

residem em demonstrar que a assimilação destes elementos por Machado tem como consequência uma forma antirrealista e anticlássica. Ora, ponto fundamental da sátira menipeia é a admissão de uma espécie de vazio ontológico, pelo qual ela não faz referência a um estado superior de como as coisas deveriam ser, o que ocorre na sátira romana.

A sátira menipeia, por contraste à romana, faz do riso fim em si mesmo, sem o ter de subordinar a qualquer propósito moralizante. A ambiguidade, a ironia e o absurdo das situações são valorizados e explorados pelo desconcerto que suscitam, razão por que a mistura de gêneros é um critério estético necessário e não gratuito. O caos, a fragmentação, a mistura de gêneros constituem a forma pela qual o riso desestabilizador, capaz de pôr em relevo a incongruência das coisas, dá-se a ver. Por isso, na literatura machadiana a forma livre, marcada pela fragmentação e pela digressão, deve ser associada a uma visão de mundo para a qual o riso é um dos modos mais importantes pelos quais o ceticismo se formula. O riso é fragmentador pois ele admite o desconcerto e o caos como inevitáveis.

Neste sentido, o trabalho imediatamente afinado ao de Sá Rego é *Riso e Melancolia*, de Sérgio Paulo Rouanet (2007). Se a relação entre subjetividade, humor e fragmentação estava implícita no estudo dedicado à sátira menipeia, Rouanet faz desta articulação a substância mesma de seu livro. Admitindo a clara relação que seu trabalho mantém com o de Sá Rego, escolhe, contudo, reconstruir uma outra tradição, a que chama de shandiana, cujo molde evidente é o *Tristram Shandy* (1759) e pela qual Rouanet fornece sua interpretação da forma livre.

Rouanet (2007) define a tradição shandiana por quatro aspectos centrais, todos eles logicamente articulados: hipertrofia do narrador, subjetivação do tempo e do espaço, digressão e fragmentação e mescla de riso e melancolia. Os quatro fatores são importantes para nós por sua vinculação íntima e por fornecerem a mais elegante descrição da forma livre. A hipertrofia do narrador leva à subjetivação do tempo e do espaço, que por sua

vez redundante nas digressões responsáveis pela fragmentação narrativa, as quais por seu turno evidenciam o humor melancólico deste sujeito hipertrofiado. Estudando cinco romances que compõem a tradição, Rouanet (2007) insiste no fato de que a fragmentação se vincula intimamente à subjetividade melancólica dos narradores, de modo que a junção de riso e melancolia forma o ritmo mesmo pelo qual as subjetividades narrativas se constituem. A forma dos romances da tradição shandiana cultiva a fragmentação pois, em última análise, sua matéria é o enigma das subjetividades dos narradores. Por isso, a hipertrofia do narrador funciona como a grande categoria capaz de sintetizar e agrupar todas as outras: é o narrador hipertrofiado que subjetiva tempo e espaço, fragmentando o universo pelo riso melancólico.

Além de analisar as quatro características em cada um dos romances, Rouanet (2007) estabelece uma hipótese que nos é particularmente cara: propõe ver a origem da forma shandiana no Barroco. A hipótese chama atenção, pois sua referência é precisa em termos teóricos. O Barroco, tal como pensado por Benjamin (2011) em *A Origem do drama barroco alemão*, está profundamente associado aos elementos centrais que Rouanet (2007) identifica na forma shandiana. A subjetividade melancólica, que Benjamin (2011) conecta à concepção de história como natureza cega, articula-se aos quatro elementos listados e estudados por Rouanet (2007). Além disso, Rouanet observa que a hipertrofia da subjetividade pode ser relacionada ao momento traumático que a estética barroca formalizou: a emergência da modernidade.

Se seguirmos as indicações de Seligmann-Silva (1999), não será exagero crítico percebermos que a leitura benjaminiana do Barroco é guiada por seu anterior estudo do Romantismo Alemão. Assim, os aspectos centrais que o crítico enxerga no Barroco estão presentes, embora formulados com um grau de consciência antes inexistente, no Romantismo de Jena. Seligmann-Silva, comentando o modo como o conceito benjaminiano de alegoria barroca é embasado

pela ironia romântica, afirma:

A conclusão que Benjamin extrai destas comparações é seminal, pois revela, na verdade, o modo como sua própria teoria deve ser confrontada com a do romantismo. [...] é na verdade o conceito romântico de ironia que mais se aproxima do seu universo de ideias. Como vimos, a ironia vincula-se nos românticos ao fragmento, à consciência do limite e da impossibilidade de se atingir o absoluto (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 92-93).

Haveria, assim, uma importante conexão entre Barroco e Romantismo, ambos marcados pela emergência do sujeito individual e pela correspondente perda do Absoluto. Conforme a leitura de Seligmann-Silva, o Romantismo formalizaria, em nível de consciência literária e filosófica, o que o Barroco capturou na forma artística. Daí por que o culto do fragmento, a interpenetração de riso e melancolia se casam tão bem à hipertrofia da subjetividade, elemento central da forma shandiana e, como sabemos, da forma livre. Além disso, a articulação permite-nos entender a relação da tradição shandiana com a sátira menipeia, na medida em que a primeira pode ser lida como a atualização moderna da segunda. De fato, a maioria dos autores barrocos estudados por Rouanet (2007) estão em profundo diálogo com autores luciânicos e deles nutriram-se. A relação indica que a forma fragmentada e humorística da sátira menipeia se revela como fértil para autores cujo universo ficcional seja sensível à individualidade moderna e suas aporias, o que explicaria a constelação espiritual que liga o estudo de Rouanet aos de Sá Rego (1989) e Merquior (1978).

A constelação torna-se mais robusta quando consideramos as contribuições de Abel Barros Baptista. Para nossa proposta, importa assinalar seus dois principais trabalhos, *A formação do nome* (2003a) e *Autobiografias* (2003b). No primeiro, Baptista argumenta que o principal mecanismo na produção machadiana é a chamada ficção de autores, importante elemento que reafirma a ficcionalidade dos romances machadianos e, mais, propõe a indissociabilidade entre forma literária e subjetividades autorais, de modo que, para apreciarmos as *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro*, torna-se inevitável a consideração

da subjetividade de Brás e Bento. Tal proposta hermenêutica é então desenvolvida em *Autobiografias* (2003), livro dedicado à interpretação de *Dom Casmurro*.

Desenvolvendo sua intuição de base, o crítico insiste em ler o romance como escrito por Bento Santiago, o que supõe buscar os motivos pelos quais o escreve. Por esta indagação, Baptista chega a uma hipótese importante, com a qual dialogaremos: Bento Santiago, escritor inexperiente, vê-se no dilema da escritura de dois livros incompatíveis, por um lado um livro de memórias preparatório para "obra de maior tomo"; por outro, uma tragédia, com a qual busca fornecer o sentido de sua vida, de modo a atingir a consolação que almeja. Neste triângulo argumentativo, a hipótese do narrador inexperiente explica a razão dos dois livros. Bento resolve escrever o livro de memórias para treinar a mão, a fim de, depois, escrever obra de maior tomo. Levado pelas lembranças, vê-se enredado na ânsia de escrever uma tragédia. Contudo, sua inexperiência como escritor impede que alcance facilmente seu objetivo e a escritura da tragédia vai-se revelando impossível, em um livro que se fragmenta mais a cada capítulo, pelas digressões que se interpolam e pela constante interpenetração de riso e melancolia.

Assim, a tese de Baptista, em sua específica interpretação de *Dom Casmurro*, é afirmar que o paradoxo constitutivo do livro se enraiza na situação de Bento Santiago como escritor inexperiente. O enigma de Capitu, que se impõe desde o começo, demanda uma resolução que a inexperiência de Bento é incapaz de dar-lhe. Por nossa parte, adicionamos que o humor e a alta consciência que Bento possui dão testemunho de uma outra impossibilidade: a ânsia pela consolação trágica se torna inviável para um indivíduo incapaz de crer no Destino, o que se revela nas digressões irônicas que fragmentam a narrativa. A unidade do sentido trágico, correspondente à unidade do *mythos* e de sua ordenação, é implodida pela inexperiência de Bento, conforme vê Baptista, e por sua consciência irônica, conforme argumentaremos em detalhes. A forma livre, assim, resulta

do mecanismo ficcional que Abel identifica no narrador ficcional inexperiente, o qual arma para si a situação paradoxal e absurda de escrever sem rigor nem plano definido uma tragédia que só depois se revela enquanto tal.

Admitindo o grande valor da tese de Baptista, acreditamos, contudo, poder desenvolver certos pontos que, em seu livro, apenas se aludem. O lugar estratégico que o enigma de Capitu ocupa na argumentação do português é índice de que, em *Dom Casmurro*, a tragédia central é a de uma subjetividade que busca constituir-se a si mesma, sem, por definição, poder fazê-lo. O que a leitura atenta dos primeiros capítulos revela é o fundamental *pathos* que move a escrita de Bento, esse impulso cego que o põe a escrever. Os capítulos humorísticos e digressivos, principais responsáveis pela fragmentação do *mythos*, deixam entrever uma ambiguidade que é o ritmo mesmo da subjetividade de Bento Santiago. Por isso, se concordamos com Baptista ao afirmar que o paradoxo dos dois livros leva Bento à trágica incompletude do Livro, acreditamos por nossa parte ser possível ler a fragmentação formal da forma livre à luz do conceito de ironia romântica, tal como formulada pelos primeiros românticos alemães, Schlegel e Novalis. Se o drama de *Dom Casmurro* consiste na necessidade de resolver um enigma tornado insolúvel pelo próprio modo por que se apresenta, a fragmentação, o humor e as digressões que convivem com essa ânsia podem ser entendidos como uma *mimésis* da ironia romântica, que pensa o Absoluto sabendo-o impensável e impossível.

Para fornecer as premissas mínimas, sem as quais a ironia romântica não se compreende, devemos aludir ao problema do qual ela se apresenta como solução. A palavra *Ironie*, embora utilizada de modo mais sistemático por Schlegel, designa uma tomada de posição por parte dos primeiro-românticos quanto ao problema do Absoluto. Este está profundamente relacionado à possibilidade de uma metafísica crítica, que recolha os limites traçados por Kant e, no interior destas fronteiras, formule um discurso com rigor ontológico. Em grande parte, os grandes

pensadores que surgem na cultura alemã depois de Kant tomam para si a tarefa de elaborar a metafísica que, depois das três Críticas (1781, 1788, 1790), não podia mais ser ingenuamente construída. Assim, Fichte (1794), Schelling (1800) e Hegel (1807) investem precisamente naquilo que Kant condenara: o conhecimento especulativo. Mas não o fazem de modo ingênuo, dogmático e pré-kantiano. Pelo contrário, a tarefa agora é demonstrar, de modo imanente, como a reflexão filosófica é capaz de fundar suas próprias premissas, de modo a fornecer uma explicação conceitual do principal problema da modernidade filosófica: a liberdade humana.

É no interior desta constelação que Schlegel (1973) e Novalis (2018) colocam seus esforços. Para utilizar a bela designação de Rubens Torre Filho (2001), o romantismo alemão é, antes de tudo, um romantismo estudioso, conjunto de elaborações teóricas profundamente vinculadas aos novos horizontes metafísicos abertos por Kant. Neste sentido, a ironia romântica aparece como um esforço para formular, existencialmente, o problema do Absoluto. Por ela, a indagação ontológica e epistêmica ganha matiz existencial, que desdobra a reflexão filosófica em teoria da literatura – a primeira que a modernidade produziu (MEDEIROS, 2018; COSTA LIMA, 2007).

Neste sentido, é a reflexão sobre a subjetividade, núcleo da indagação kantiana, que leva Schlegel e Novalis a constituírem a primeira teoria do ficcional, que é também uma autêntica reflexão sobre o sujeito moderno. A incognoscibilidade da liberdade humana é o próprio enigma cuja solução, embora desejada, se apresenta sempre impossível: trata-se do “sentimento de um insolúvel conflito do Condicionado e do Incondicionado, na impossibilidade e na necessidade de uma comunicação total” (SCHLEGEL, 1973, p. 288, tradução nossa), isto é, na necessidade e impossibilidade de dar forma finita ao que é infinito – o Absoluto.

Por isso, a ironia contamina nossa própria concepção de linguagem. O mundo em que vivemos não deve ser de todo esclarecido, sob pena de tornar-se mecânico e, pois, avesso à

subjetividade, que é antes o lugar do enigma e da indecisão. O que é um aparente conselho de Schlegel a escritores revela-se, à luz do *Über Unverständlichkeit*, um princípio rigoroso pelo qual linguagem e subjetividade se articulam:

Para que se possa escrever bem a respeito de um objeto, não se deve mais estar interessado por ele; o pensamento que devemos expressar refletidamente deve já ter passado, não deve mais nos interessar efetivamente. Enquanto o artista cria e se inspira, encontra-se ele em uma situação iliberal para a comunicação. Ele desejará, então, dizer tudo, o que é uma tendência falsa do gênio juvenil ou um verdadeiro preconceito de velhos escritores. Pois com isso ele desconhece o valor e a honra da autolimitação, que tanto para o artista quanto para o homem representa em importância a primeira e a última coisa, a mais importante e a mais elevada. A mais importante: pois por toda parte onde não nos limitamos, limita-nos o mundo - com o que nos tornamos, precisamente, servos (SCHLEGEL, 1973, p. 287, tradução nossa).

Torna-se servo aquele que é incapaz de manter uma reserva de energia, aquele para o qual o mundo se tornou uma cadeia dedutiva em que tudo é dito de antemão. Por isso, até mesmo uma conversa amigável deve poder ser rompida de súbito, se quisermos preservar o mistério desta energia inconceptualizável que o sujeito traz em si. O ato de autocriação e autodestruição não deve, pois, ser visto como a reflexividade de alguém que se conhece por completo. Antes, é o ato daquele que, tendo consciência de ser para si mesmo um enigma, decide-se pela manutenção douta dos recantos obscuros de si mesmo. *Doc-ta ignorantia*, portanto, pela qual o indivíduo se eleva à posição do humorista, que sabe que não sabe e, deste reconhecimento, extrai a beleza do mundo - como Bento que, veremos, retira de sua consciência irônica o tom e o ritmo de sua escrita. Era isso que Schlegel denominava de *liberales Zustand*, isto é, situação liberal, que não é outra coisa senão a capacidade para o humor, para a consideração intelectual dos contrários de que se compõe a vida. Por isso mesmo, ela "contém e excita um sentimento da irremediável contradição entre o Incondicionado e o condicionado, entre a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação total [absoluta]" (SCHLEGEL, 1973,

p. 288). Daí porque Schlegel a associa sempre à forma do paradoxo: "ironia é a forma do paradoxo" (1973, p. 288). O paradoxo, lembremos, está profundamente vinculado à tarefa mesma da metafísica depois de Kant, que deve pensar o por definição impensável, conceitualizar o que foge a todo conceito possível. É o que vemos no belo fragmento de Novalis que abre a coleção *Blüthenstaub*: "Procuramos por toda parte o Incondicionado [o Absoluto, o não-coisa] mas somente achamos coisas" (NOVALIS, 2016, p. 4).

O fundamento absoluto só pode ser estabilizado de modo relativo, mas o que o filósofo busca é, antes, o incondicionado ele mesmo, a fonte secreta de todo movimento, núcleo e enigma do sujeito. A subjetividade, ponto central de toda filosofia porque nela se encontra a liberdade, é cindida em relação a si mesma, pois o seu fundo, conceitualmente inacessível, nunca pode ser apreendido. O sujeito está sempre aquém ou além de si mesmo, definindo-se por uma insatisfação que lhe é constitutiva. Por isso, podemos entender, com Manfred Frank (1989, 1992), a ironia como a "apresentação do irrepresentável" (*Darstellung des Undarstellbaren*). Ela apresenta através de sua forma (*Art ihres Sagens*) a impossibilidade, para o sujeito, de formalizar o absoluto sem que ele possa abrir mão disso. Como síntese de alegoria e *Witz*, a ironia é necessariamente fragmentadora e o fragmento aparece, neste contexto, como "expressão da consciência dilacerada" (*Äußerung des zerrissenen Bewusstseins*). A ironia traduz uma condição subjetiva descrita pelo próprio Schlegel e que Frank comenta:

[Schlegel afirma que] 'o verdadeiramente contraditório em nosso Eu é que nos sentimos, ao mesmo tempo, finitos e infinitos'. Esta contradição permeia o Eu, que se procura a si mesmo, sem nunca se encontrar. Esta absoluta apreensão de si mesmo, que torna impossível um fundamento único para a consciência, expressa-se negativamente como uma 'lacuna no Ser' (FRANK, 1992, p. 138, tradução nossa).

A consciência paradoxal desta lacuna, que o sujeito deve tentar preencher sem nunca o conseguir, é precisamente a fonte da ironia romântica. Vimos como ela aparece articulada nos

fragmentos de Schlegel e Novalis e pudemos rapidamente comentar sua íntima articulação com o problema do Absoluto na tradição pós-kantiana. Nesta, o princípio de toda filosofia é constituído pela subjetividade, a qual ganha estatuto ontológico e anuncia a possibilidade de uma metafísica moderna. À diferença, contudo, de Fichte, de certo Schelling e Hegel, Schlegel e Novalis reconhecem os limites do conceito, julgando-o incapaz de articular o fundamento ontológico do sujeito, a liberdade. Por isso, investem na experiência estética, em que o Infinito se desvela no movimento mesmo da forma poética. A ironia, assim, articula intimamente a especulação sobre o sujeito e a primeira teoria da literatura. Ela é, por um lado, uma maneira de conceber o paradoxo que constitui a subjetividade e, por outro, faz deste mesmo paradoxo as premissas para a experiência ficcional.

No que diz respeito ao nosso estudo, a ironia romântica nos serve de acesso à forma fragmentada de *Dom Casmurro*. Por ela, objetivamos entender o drama de Bento Santiago, que se revela no movimento de sua escrita. O paradoxo, esta figura preferida dos românticos, dá forma ao livro de Bento, tal como já constatamos a propósito de nossos comentários sobre Baptista (2003a, 2003b). Mas é o próprio Casmurro que o revela, logo no início do livro, ao escolher uma imagem bastante romântica, que, sibilina, acompanha todo o romance: “[...] mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 2016, p. 82).

Propomos, por isso, que o drama de Bento Santiago contamina a forma de sua escrita, fragmentando-a. A necessidade de resolver o enigma de Capitu se conjuga à consciência reflexiva que possui, configurando assim o paradoxo que dá o ritmo da forma literária. A ambiguidade densa que permeia todos os capítulos é índice de uma indecidibilidade fundamental que, como consequência última, torna indeterminado o próprio sentido de Bento, o único que lhe importa. A necessidade de esclarecer o enigma de Capitu revela-se como a impossibilidade de uma comunicação total, radicada no mistério e na opacidade que sempre restam, constitutivos

como são do sujeito. Para apreciarmos como este drama enraíza-se na forma livre do romance, procedemos agora à sua análise.

Aí vindes outra vez, inquietas sombras: Bento Santiago e o paradoxo da escrita de si

O primeiro elemento que chama atenção, nos dois primeiros capítulos de *Dom Casmurro*, reside no tom paradoxal da apresentação. Bento Santiago, o autor ficcional, revela a causa do livro e lhe explica o título, movimento pelo qual indica sua profunda implicação no texto que escreve. É ele mesmo que, a todo momento, diz do intenso afeto que o leva a escrever. Contudo, convivendo com este tom confessional e honesto, observamos um ritmo irônico e desestabilizador, altamente refletido, que contraria, sem anulá-la, a solenidade da confissão. É este o paradoxo de Bento, que importa apreciar detidamente, para entendermos o significado que damos à forma livre: com efeito, a digressão e a fragmentação, índices da consciência humorística e refletida, devem ser lidas ao lado da ânsia por uma relação ingênua e imediata de Bento com sua própria memória. A justa medida desta contradição fornece, propomos, o paradoxo de *Dom Casmurro*. Analisemo-lo, pois, em detalhes em suas primeiras formulações.

O primeiro capítulo fornece material suficiente para uma longa especulação. Ficamos sabendo, nestas primeiras páginas, a razão do título do livro, cuja origem irônica reside na cena do trem. Como se sabe, Bento ganha a alcunha de Dom Casmurro de um poeta que, insatisfeito com sua falta de interesse pelo poema recitado, assim passa a nomeá-lo. Grande parte da crítica, desde Helen Caldwell (2008), vem apontando para o significado proibido por Dom Casmurro, privilegiando-o em detrimento daquele fornecido por ele. Conforme Caldwell (2008), o significado dicionarizado revela a índole de Bento: cabeça dura, obcecado por uma ideia fixa, precisamente aquela para cuja comprovação escreveu seu livro. Para nós, ao contrário, o interesse da passagem reside em suas linhas finais: “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. 80).

Ao atribuir a autoria ao poeta, Bento ironiza a pretensa relação unívoca entre o livro e sua própria substância subjetiva. Ao mesmo tempo, a última frase parece conter um tom solene, como de quem, não obstante a galhofa, deseja o objeto ironizado. O título, assim, torna-se objeto de uma primeira problematização indecível, que revela já aqui, no nível do ritmo frasal e no do sentido, o paradoxo do livro. Atribuída a autoria ao poeta, o título não pode ser lido como expressão imediata de quem o escreve. Bento tem consciência disto e o demonstra humoristicamente, ao passo que a frase final sugere, em suspensão, a consideração melancólica, como que em luto deste problema: há livros que apenas terão o título dos seus autores, alguns nem tanto.

Mas é o segundo capítulo que se revela decisivo como chave de leitura. Por ele, o autor ficcional explica a razão do livro e dá de si uma descrição preciosa. Sucedâneo da casa simulacro que mandou reconstruir, o livro teria como objetivo "unir as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a mocidade" (ASSIS, 2016, p. 82). Importa apreciar o peso que Bento concede a tais propósitos, manifestado no tom melancólico das frases, imagens e comparações que tece. Mais ainda, devemos seguir aqui o rastro da mescla que encontramos no primeiro capítulo: a cada frase mais solene, há uma ironia que tende a desestabilizar e relativizar o afeto, sem reduzi-lo de todo.

Assim, Bento anuncia que reconstruiu, em vão, a casa de sua própria infância. Inútil foi a empresa pois o simulacro, por definição, não pode ser a coisa mesma de que é cópia. Daí o tom da imagem fundamental: "O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente" (ASSIS, 2016, p. 82). A metáfora é decisiva, e recorrerá depois, em eco, com a outra imagem dos cabelos pintados:

Bento, diante do simulacro, não se deixa enganar e essa consciência íntima do arbitrário impede precisamente a relação imediata e ingênua por que anseia. A consciência do signo, entrevisto na imagem descompassada do rosto e da fisionomia, indica a relação indissociável entre lucidez irônica e vazio melancólico. Ora, é a figura da lacuna que aqui se anuncia: "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. 82, grifo nosso).

Ao mesmo tempo, a melancolia das frases se deixa modular pelo humor, expressão mesma da reflexividade de Bento. A menção aos amigos que já foram estudar a geologia dos campos santos, a alusão às amigas que fariam crer a alguns na mocidade, não fosse o vocabulário utilizado, são índices desta postura distanciada. De modo mais claro do que no primeiro capítulo, humor e solene tristeza convivem, pois a consciência refletida de Bento não exclui o profundo *pathos* que o move. Por isso, são duas as causas do livro que leremos: por um lado, Bento deseja escrever uma "história dos subúrbios", para aliviar a monotonia das horas e põe-se a treinar a mão deitando ao papel, reminiscências da infância; por outro lado, o próprio Bento anuncia que este propósito possui raízes mais profundas e, por isso, mais irracionais, cujo significado lhe escapa. É assim que os bustos de Nero, Augusto, Massinissa e César lhe sugerem o passado, em uma passagem que vale citar:

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. 83, grifo do autor).

Note-se algo importante: na descrição da casa, os bustos eram o único elemento de que Bento não alcançava a razão – "não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada" (ASSIS, 2016, p. 82) –, resquícios de um passado mais sombrio porque inexplicável. Ora, são esses

mesmos bustos que lhe sugerem a escrita do livro e, com ela, a promessa da revivescência: "Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras" (ASSIS, 2016, p. 83). A menção ao poema-prefácio do *Fausto* reforça esta solene expectativa, para ser, no mesmo período, relativizada ironicamente: "[...] como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto [...]" (ASSIS, 2016, p. 83). As alusões eruditas não devem ser lidas como meros detalhes. Ao contrário, são um dos recursos mais fundamentais para observarmos o alto grau de reflexividade de Bento, que, contudo, nunca abafa por completo o afeto que o toma.

Assim, nestes dois primeiros capítulos vemos operar um ritmo mesclado de reflexividade humorística e *pathos* profundo. A mescla de melancolia e ironia é tão intensa que não parece haver preponderância de uma ou de outra. Esta é, aliás, a forma mesma do paradoxo, capturada de forma lapidar pela ironia romântica: o que Bento aqui revela é a convivência de duas tendências opostas, o íntimo desejo por atar as duas pontas da vida e a consciência refletida da impossibilidade de tal empresa. A forma livre aqui começa a armar-se no ritmo frásico, em que humor e melancolia se interpenetram. Observamos nestas primeiras frases o que, no romance, contaminará o ritmo dos capítulos, digressivos fragmentos que atestam "a necessidade e a impossibilidade de uma comunicação total" (SCHLEGEL, 1973, p. 288).

Se nestas primeiras páginas que analisamos o paradoxo de Bento se formula no nível das frases e de seus ritmos, importa agora perceber como esta figura se transpõe para a modulação da própria *fábula* do livro. Não se deve perder de vista que, se nós ainda não sabemos o final da história, Bento a tem sempre em mente. Contudo, o que ele não possui é a figura do fim, que só pode resultar no momento em que termine de escrever. Por isso, ele não possui controle total sobre sua escrita, e a condição de sua inexperiência como escritor reafirma tal situação, como Baptista (2003b) sublinhou. À diferença das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que temos já finalizadas, *Dom Casmurro* é um livro em

processo de escrever-se, em que cada emenda fica registrada como índice dessa condição. Assim, os capítulos digressivos, que fragmentam a fábula, são o documento mais precioso do paradoxo de Bento. Por eles, o autor ficcional busca reafirmar o sentido pelo qual anseia e, contudo, estes mesmos capítulos vão tornando impossível a obtenção deste sentido. Os capítulos são fragmentos e fragmentam a fábula, pelas digressões que introduzem. As digressões se tornam necessárias porque o sentido imediato não está mais dado, mas são elas que fragmentam aquilo que deveriam unificar. O fragmento, já vemos aqui, é constituinte e constituído, isto é, resulta da reflexividade de Bento e ao mesmo tempo a constitui, radicalizando a indisponibilidade do Absoluto. É aí que se revela todo o potencial da ironia romântica como chave de leitura para a forma livre, em que riso e melancolia marcam compasso com as fragmentações e digressões de um narrador hipertrofiado.

Os capítulos IX, LXXII e LXXIII são assim de especial importância. No IX, ainda no começo da narrativa de sua infância, Bento lembra-se da estranha teoria de um tenor italiano. A teoria, tão absurda quanto cômica, defende ser o mundo uma imensa ópera, cujo libreto foi escrito por Deus e a música pelo diabo. Não havendo ambos ensaiado a obra, saíram-lhes os elementos todos desencontrados, o que explicaria o caos do mundo. A digressão pareceria gratuita e é impossível não notar, por si só interrompe o fluxo dos acontecimentos narrativos. Ocorre que, ao final deste capítulo, Bento transforma a absurda teoria em chave interpretativa da estória que leremos:

Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados. 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*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou (ASSIS, 2016, p. 100, grifo do autor).

Ora, não sabemos ainda todo o potencial hermenêutico que este capítulo, fragmento digressivo, possui na fábula que Bento deseja montar. Como narrador, seria de supor que ele deteria tal conhecimento. Precisamente aí reside o problema: ao tentar garantir e estabilizar uma figura de fim pela digressão, Bento busca evitar a instabilidade de sua própria condição de escritor inexperiente preso ao fluxo da escrita e ao *pathos* obscuro que o move. A aplicação da teoria de Marcolini à própria vida ainda a ser narrada revela, pelo tom humorístico, a arbitrariedade de toda memória, dependente como é da escrita por que é modulada. Além disso, o capítulo-fragmento é de pura ambivalência, pois reivindica para si validade hermenêutica ao mesmo tempo em que, pelo absurdo da teoria, a desestabiliza, revelando-a absurda. Para que a teoria fizesse sentido, ela teria de ser-nos apresentada de modo sério e plausível, o que suporia, por parte de Bento, uma crença e uma ingenuidade nele ausentes. Daí a mescla indissociável de humor e *pathos* melancólico, reafirmados nos capítulos LXXII e LXXIII, nos quais Bento retoma a teoria de Marcolini sob a metáfora irônica do Destino como próprio contrarregra.

Para explicar a passagem decisiva de sua vida, em que Capitu daria o primeiro indício, fatal, de sua paixão por Escobar, Bento interrompe a narrativa da cena para introduzir dois capítulos-fragmentos, duas digressões que deveriam aclarar a situação. Os capítulos LXXII e LXXIII explicam, em tom de galhofa, o fato de o Destino por vezes ser seu próprio contrarregra, o que tem como resultado a suposta confusão de certos momentos de nossas vidas, sob as quais, depois, se anuncia uma ordem necessária. Ora, os capítulos contradizem, por seu tom humorístico, a função a que se destinam. Deveriam, aplicados à cena, explicar precisamente a confusão entre o *dândi* e Escobar, assim delineando a necessidade absoluta do Destino sob o caos da superfície. Por isso mesmo, eles reafirmariam a teoria do tenor italiano, e dariam à escrita de Bento o poder de apreender a verdade dos fatos. Ocorre que, de novo aqui, o tom humorístico e o caráter digres-

sivo destes capítulos-fragmentos problematizam sua própria função, desnaturalizando qualquer percepção ingênua entre os fatos e a escrita. O resultado efetivo dos capítulos-fragmentos é, antes, pôr em relevo a natureza escrita do fato, a indissociável relação entre a coisa e sua modelação na linguagem. Os capítulos que deveriam garantir e dar solda à figura de fim que Bento busca acabam, com isso, por revelá-la uma construção escrita do próprio Bento.

A ânsia por unidade, que identificamos nos primeiros capítulos, subsiste nos fragmentos digressivos. A estratégia formal do autor inexperiente, salientada por Baptista (2003), permite justificar ficcionalmente o texto desorganizado e digressivo de Bento, o que reafirma a situação paradoxal que buscamos. Se a inexperiência radicaliza a impossibilidade da fábula unívoca, essencial ao efeito trágico, igualmente decisiva é a consciência irônica que Bento revela a todo momento sobre sua própria escrita – com este recurso, Machado arquiteta um fino dispositivo ficcional, em que o paradoxo do Absoluto desejado é implodido pela própria escrita do sujeito que o anseia. Eis, assim, a figura da ironia romântica como a forma da escrita casmurriana. Ao manter explícita, nos capítulos-fragmentos, a consciência reflexiva, Bento dá à sua pena a estrutura paradoxal do ironista tal como pensado por Schlegel e Novalis: ele almeja o Todo, mas sabe que o Absoluto não é senão um efeito da própria reflexão. O enigma Capitu revela-se, com isso, um produto de sua própria escrita.

Neste sentido, torna-se mais claro por que, acima, aludimos à importância das citações eruditas. Do mesmo modo que os capítulos digressivos fragmentam a fábula ao introduzirem a reflexividade irônica, as citações dão forma ao paradoxo da ironia romântica. Elas são, a um só tempo, promessa de inteligibilidade trágica e índice de sua ausência. A postura de Bento corresponde, assim, à do ironista socrático, de uma "dissimulação refletida", na qual tudo é "ao mesmo tempo galhofa e seriedade, radicalmente sincero e profundamente dissimulado" (SCHLEGEL, 1973, p. 288). Schlegel escreve *treuherzig*, literalmente

fiel ao coração. É esta a postura de Bento, que os capítulos-fragmentos encarnam e formalizam de modo tão exato: sua dissimulação convive de modo necessário com o desejo de ser sincero, o humor não anula a ânsia por completude que se revela nas marcantes frases de tom solene e no uso das teorias absurdas para explicar a própria vida. A forma livre, caracterizada pela fragmentação e pela subjetivação, ganha assim um sentido específico em *Dom Casmurro*, vinculado ao desejo de Bento Santiago, marcado pela ânsia de obter uma perspectiva total, o Todo ou o Absoluto de que falam os primeiro-românticos, desde a qual aclare de uma vez por todas o sentido de sua vida. A ironia, como vimos, está no fato de que tal perspectiva é impossível e o sujeito, que disso tem consciência, ainda assim não deixa de desejá-la. Por isso, a forma livre, em sua mescla de humor e *pathos* melancólico que se manifesta nas intervenções irônicas do autor ficcional e nas digressões dos capítulos-fragmentos, envolve todo o romance, cristalizada no último capítulo, o resto do livro.

O *thauma* mantém-se diante do enigma que é Capitu, inesquecível e persistente na imagem dos olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada. Não devemos esquecer os capítulos iniciais, tão carregados de lirismo, em que Capitu foi primeiro descrita, o mistério de que era envolta fornecendo um fascínio permanente para o memorialista casmurro. E é bem este mistério que Bento deseja resolver: "O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente" (ASSIS, 2016, p. 392). Baptista (2003b) sublinha que, chegado neste ponto, Bento tem de lidar com um desfecho trágico, para o qual, entretanto, não há solda suficiente no livro que escreveu. Daí por que cada uma das frases é ambivalente, nas quais se conserva, como rastro inevitável, o desejo e a impossibilidade do Absoluto.

Considerações finais

Nosso trabalho buscou desenvolver uma leitura de *Dom Casmurro* à luz do conceito de ironia

romântica, tal como pensado por Schlegel (1973) e Novalis (2018). Vimos que a forma livre, aspecto tão saliente do romance casmurriano, pode ser lida a partir da vinculação com a subjetividade narrativa, marcada pelo desejo de obter a figura absoluta de sua própria vida pela memória, tornado impossível pela consciência do arbitrário da linguagem.

Pelo estudo da fortuna crítica de Machado de Assis, pudemos apreciar as distintas hipóteses formuladas para dar conta da forma fragmentada e digressiva dos romances maduros. Começando pela análise da bibliografia crítica com Roberto Schwarz (1990), percebemos como a volubilidade narrativa, interpretada como *mimésis* de relações sociais brasileiras, acaba por desconsiderar os aspectos psicológicos que nos são de importância. Vimos que a forma livre pode ser lida como inserção em duas tradições literárias, a sátira menipeia e a shandiana, para as quais o caos formal estava associado ao riso melancólico, o qual é expressão formal de uma visão de mundo humorística. Assim, nossa hipótese ganhou mais força e evidência, na medida em que a forma shandiana, atualização moderna da sátira menipeia, está em profunda relação com o Barroco e, daí, com o Romantismo. O conceito benjaminiano de alegoria barroca, informado pelo de ironia romântica, fornece o elo entre humor melancólico, forma livre fragmentada e subjetividade narrativa – exatamente a constelação que nos interessa na leitura de *Dom Casmurro*.

Dialogando com a interpretação de Abel Barros Baptista (2003a, 2003b), argumentamos que a singularidade formal de *Dom Casmurro* radica em um paradoxo profundo: Bento Santiago deseja fundar a vida pela memória e, ao mesmo tempo, sabe da impossibilidade de tal tarefa. Se Baptista insistia na condição inexperiente para dela derivar a incompatibilidade de dois livros, propomos ler a ambiguidade da escrita casmurriana como fundada em seus afetos, em sua subjetividade. Nas frases e nos capítulos, a ânsia pelo preenchimento da lacuna convive com a lucidez de quem sabe inalcançável a empresa, e tal situação se expressa na forma mesma do romance:

no ritmo frásico, nas comparações e citações eruditas e, por fim, nos capítulos digressivos, autênticos fragmentos em que se atestava o desejo impossível pelo Absoluto. A ironia romântica revelou-se, para nós, como a chave de leitura do paradoxo de Bento, e reconhecer a forma livre como mimésis de tal figura permite-nos inserir Machado na grande constelação espiritual que conjuga as tradições luciânicas e shandianas. Por sua vez, isso confirma os juízos dos críticos 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, pois nela o espanto diante do enigma do mundo constitui ensejo à experiência ficcional. *Dom Casmurro*, assim, é a um só tempo fascinante produto do exercício mimético-imaginativo e testamento de um projeto literário, organicamente articulado, que tem no exercício ficcional seu principal modo de cognição da realidade.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2016.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CALDWELL, Hellen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 15-32.

COSTA LIMA, Luiz. Sociedade e discurso ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

FRANK, Manfred. *Einführung in der frühromantischen ästhetik*. Vorlesungen. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1989.

MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.

MEDEIROS, Luz Constantino de. *A Invenção da Modernidade Literária*. Belo Horizonte: Iluminuras, 2018.

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

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

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

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 27-47.

SÁ REGO, Enylton de. *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmente. In: SCHLEGEL, Friedrich; HASS, Hans-Egon; MOHRLÜDER, Gustav-Adolf (org.). *Ironie als literarische phänomen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, p. 287-303.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin, Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid. *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Berlin: De Gruyter, 2002.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Philosophische Fakultät, departamento de Komparatistik und vergleichende Literatur.

Endereço para correspondência

Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos
Strasse Endenich Allee, Hausnummer 17, Eingang 8321
53115
Bonn, Alemanha

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.