

## CAPITU: MEMÓRIAS PÓSTUMAS EM TRÊS TEMPOS

### CAPITU POSTUM MEMORIES IN THREE TIMES

Francisco Bezerra dos Santos\*

Miriany Litka Guimarães\*\*

Patrícia Ferreira Alexandre de Lima\*\*\*

**RESUMO:** Este estudo tem o seu objeto na obra *Capitu: memórias póstumas* (1998), de Domício Proença Filho. Visa investigar o livro a partir de três aspectos os quais denominamos *tempos*. Assim, o romance será analisado a partir dos elementos de transtextualidade e metaficção presentes e, por fim, passamos a investigar o resultado do discurso de *Capitu*, construído sobre a égide de um patriarcado sempre presente, que não possibilita a realização dos afetos.

**PALAVRAS-CHAVE:** transtextualidade; metaficção; patriarcado.

**ABSTRACT:** This study has in *Capitu: memories posthumous*, by Domício Proença Filho, its object. It aims to investigate the book from three aspects that we call “times”. Thus, the novel will be analyzed based on the elements of transtextuality and metafiction present and, finally, we will investigate the result of this speech by *Capitu* built on the aegis of a patriarchy whenever it does not allow the realization of affects.

**KEYWORDS:** transtextuality; metafiction; patriarchate.

### INTRODUÇÃO

A literatura na contemporaneidade é marcada por inúmeros estilos, formas e personagens/autores revisitados. Essa busca ao passado intenciona registrar o preenchimento de lacunas, dar voz a quem foi impedido de narrar e, até mesmo, a quem foi descrito e ficcionalizado pelo outro. Nessa descrição cabe a obra *Capitu: memórias póstumas*, de Domício Proença

---

\* Doutorando em Letras pela UFPR. E-mail: francisco.santos362@gmail.com.

\*\* Mestranda em Letras pela UFPR. E-mail: mirianylitka@gmail.com.

\*\*\* Doutoranda em Letras pela UFPR. E-mail: patriciavenus@gmail.com.

Filho escolhida para análise. Nossas impressões sobre a referida obra situam-se dentro das discussões do campo da ficção histórica, mais especificamente dentro da ficção-crítica, em que o entrelaçamento da ficção e da história se manifestam de uma maneira particular. Na ficção-crítica, a própria história literária é a matéria ficcionalizada por meio da escolha de uma *época e/ou personagens da vida literária* (WEINHARDT, 2003). Apesar de esse tipo de produção ficcional tematizar elementos que são históricos, ele não segue a cartilha dos ensaios históricos tradicionais, nem se confunde com o romance histórico do século XIX (WEINHARDT, 1998).

Na obra *Capitu: memórias póstumas*, temos como recurso narrativo a migração de uma personagem literária de um texto para outro. Proença Filho constrói um mundo que é parasita de outro mundo ficcional, desta forma, a referida obra é possibilitada pela existência de *Dom Casmurro*. É no diálogo com a obra machadiana que a narrativa em tela se constitui. Nesse sentido, ela nos convida a fazermos uma retomada, não apenas do livro *Dom Casmurro*, mas de toda a produção literária de Machado de Assis, inclusive da fortuna crítica desse autor. Ao criar *Capitu: memórias póstumas*, Proença Filho produz a crítica literária no mesmo processo de criação ficcional.

Esse procedimento criativo que usa a história e/ou a crítica literária como matéria de criação ficcional tem chamado a atenção nos estudos literários brasileiros, inclusive pelo aumento significativo desse fenômeno na produção ficcional nas últimas décadas. Weinhardt (2010) usa o termo “ficção-crítica” para abarcar esse conjunto de produções que parece se diferenciar das demais obras que fazem parte das prateleiras do romance histórico, justamente por dialogarem, de maneira muito marcada, com a história da literatura e com a criação literária. É justamente esse diálogo da obra *Capitu: memórias póstumas* com a história e com a crítica literária que essa análise busca evidenciar.

Para efeito de sistematização do trabalho, dividimos nossas considerações em três partes que denominamos de tempo, um termo para marcar algumas temáticas que, a nosso ver, sobressaem-se numa visão analítica da obra. Na primeira seção, discutiu-se a transtextualidade, que se caracteriza como a relação de um texto com outros textos. Em seguida, debateu-se a questão da metaficção, um fenômeno autorreferente em que a ficção tem como foco o próprio processo ficcional. Por último, centramos nosso olhar sobre os aspectos do patriarcalismo identificados nos discursos dos personagens Bento Santiago e Capitu.

## TEMPO DA TRANSTEXTUALIDADE

Falar de intertextualidade como característica da ficção histórica não é nenhuma novidade. Contudo, não podemos perder de vista que o fenômeno da intertextualidade se constitui enquanto caráter definidor desse tipo de narrativa. Portanto, buscar compreender quais são os textos que dialogam com determinada obra, qual é a função que cada texto ocupa na nova narrativa e qual é o resultado desse diálogo ainda é tarefa do crítico, como adverte Weinhardt

(2011). É nessa linha de pensamento que pretendemos focar nas seguintes questões: quais são os textos que dialogam com a obra de Proença Filho? E que papel eles desempenham na narrativa?

Tratando-se de uma seção que versará sobre a transtextualidade, é inevitável o diálogo com os conceitos propostos por Gérard Genette. Faremos, portanto, uma breve retomada da terminologia oferecida pelo autor e em seguida trataremos da operacionalização de alguns desses conceitos na obra de Proença Filho.

O termo transtextualidade em Genette (2006) refere-se à relação de um texto com outro, sendo “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7). Genette a entende como um aspecto da textualidade, ou melhor, da literariedade e não como uma categoria de textos. “As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos” (GENETTE, 2006, p. 17). Os estudos de Genette apontam cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Contudo, o autor adverte que não devemos tomar esses tipos de transtextualidade como “classes estanques, sem comunicação ou interseções” (GENETTE, 2006, p. 16), mas como fenômenos que estão em constante relação.

A intertextualidade diz respeito à coexistência de textos em uma obra, ou seja, “a presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 8), sendo exemplos a citação e a alusão. A paratextualidade constitui uma relação “menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto”, como títulos, subtítulos, prólogos, prefácios etc. (GENETTE, 2006, p. 9). A metatextualidade “É a relação que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11), e pode ser percebida nos comentários críticos de um texto frente a outro já existente. A arquitextualidade se refere a “uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual” (GENETTE, 2006, p. 11). E, por fim, a hipertextualidade, que é toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário (GENETTE, 2006, p. 12). Consiste na transformação de um texto anterior em um novo texto, sendo a paródia e o pastiche exemplos desse fenômeno. *Capitu: memórias póstumas* pode ser tomado como um bom exemplo de hipertextualidade. Temos primeiro a obra original *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o hipotexto, do qual *Capitu: memórias póstumas* é derivado. Portanto, o hipertexto deve sua existência ao texto original – sem *Dom Casmurro* não haveria possibilidade desta outra obra vir a existir. É nesse sentido que o discurso de *Capitu*, no romance de Domício Proença, é possibilitado pela hipertextualidade e posteriormente fortalecido pelas outras relações transtextuais.

As presenças das personagens Aurélia Camargo, Brás Cubas, Conselheiro Aires e outras entidades consagradas da literatura na narrativa *Capitu: memórias póstumas* enquadram-se

dentro da relação intertextual, segundo a terminologia de Genette. Mas, retomando Dolezel (1998), se nada daquilo que faz parte de um texto literário é por acaso, então qual é a função dessas personagens na narrativa de Domício?

Antes de sugerirmos uma tentativa de resposta, façamos uma breve retomada dos motivos que levaram Capitu a escrever a sua versão da história. Primeiro, a existência de uma narrativa anterior que põe em dúvida a fidelidade da personagem, sendo que a única evidência da possível infidelidade é o relato das desconfianças de um marido profundamente afetado pelo ciúme. E, nessa primeira história, a personagem não dispõe de nenhum espaço para qualquer tipo de contestação. Tal fato, por si só, seria suficiente para a réplica da personagem – essa é uma das várias lacunas que servem de mote para a criação da nova obra. Mas a narrativa nos oferece mais um motivo: passado muito tempo da primeira versão da história, reencontramos a personagem vivendo numa espécie de paraíso dos personagens literários, ou como ela mesma denomina, lugar de “além-túmulo”. É nesse lugar que a protagonista recebe uma missão: “Neste lugar de além-túmulo todos temos de assumir uma missão. A mim foi dado trabalhar na direção da afirmação do discurso da mulher” (PROENÇA FILHO, 1999, p. 13). Missão que se mostra completamente relacionada com o silenciamento da personagem na primeira história.

Incentivada pelos amigos de além-túmulo, Capitu se arrisca na missão de dar ao mundo a sua própria versão dos fatos, defendendo-se das acusações do ex-marido. Para isso, como muito bem argumenta Eunice de Moraes (2003), o livro *Capitu: memórias póstumas* é construído nos moldes de um processo jurídico. Domício Proença abre a narrativa com uma *Data Venia* – expressão comumente usada em petições judiciais para iniciar uma argumentação contrariando a opinião de alguém de maneira respeitosa – indicando já na primeira página esse caráter advocatício da obra; nota-se também nesse recurso narrativo o respeito de Proença Filho pela narrativa original, da sua obra é derivada.

Por meio do recurso da *Data venia*, Proença Filho coloca-se na condição de personagem ficcional e assume o papel de advogado de Capitu, dando-lhe a palavra. Capitu, enquanto ré, fará a sua própria defesa a partir do relato dado pelo seu ex-marido e acusador Bento Santiago. Aurélia Camargo, Brás Cubas, Conselheiro Aires, Dona Carmo e Quincas Borba assumem o papel de testemunhas da protagonista.

Percebe-se aqui que toda a estrutura da obra está ancorada na realidade ficcional, no plano da ficção. Apesar de a obra destinar aos leitores o papel de juiz, aqueles que julgam a verdade dos fatos, ela deixa claro que o nosso julgamento não se dá no campo da lógica processual do mundo empírico, o qual habitamos. Mas deve ser produzido segundo a lógica da própria ficcionalidade; esse é um embate que ocorre no mundo ficcional, ou seja, no campo da linguagem.

E é justamente nesse campo que a personagem busca seus argumentos de defesa e no qual eles são validados – o campo do mundo ficcional, materializado pela linguagem. É aqui

que encontramos a função daquelas personagens tanto machadianas quanto alencarianas; elas são convocadas pela narrativa a validarem o discurso da protagonista justamente por compartilharem do mesmo mundo. Todas elas são entidades ficcionais, construídas de linguagem e pertencentes ao mesmo mundo.

No início da narrativa, Capitu nos conta que decidiu escrever sobre o outro lado da sua história “sob o manto diáfano da fantasia”, sendo essa, segundo ela, “a melhor forma de chegar à verdade profunda da humana condição”. Essas declarações da personagem apontam, desde o início da narrativa, para a condição ficcional da verdade que será construída. Tal condição será reafirmada pela obra, tanto pela seleção e aproveitamento de personagens de outras obras como pelo próprio discurso da protagonista.

Selecionamos alguns fragmentos da obra de Proença Filho nos quais essas entidades ficcionais aparecem e atuam na construção da nova narrativa, corroborando o discurso de Capitu. No primeiro capítulo, Capitu diz ter sido estimulada por Aurélia Camargo, personagem do livro *Senhora*, de José de Alencar, a escrever o outro lado da sua história. Além de incentivadora, Aurélia também é tida como “companheira e leitora de fé” da protagonista.

Curiosamente, tive como companheira e leitora de fé, a Aurélia, Aurélia Camargo, que eu não conhecia e logo me afeiçoei, uma mulher de rara distinção e encanto! Ela também teve problemas, antes e depois do casamento. Com um certo Seixas. Sua história, como a minha, também foi contada, ainda que apenas em parte, segundo seu próprio testemunho. Por um senhor chamado José de Alencar. Só que carregada de concessões, ela até que tentou afirmar-se, mas os tempos eram outros. ‘– Tive que ceder, minha amiga; Deus sabe o quanto me custou’. Estimulada por ela, eu, Capitu, decidi escrever sobre o outro lado da minha história. Sob o manto diáfano da fantasia, afinal a melhor forma de chegar à verdade profunda da humana condição (PROENÇA FILHO, 1999, p. 13-14).

Além de Aurélia, Capitu também conta com outros apoiadores; entre eles está Brás Cubas, ao qual temos uma menção já no título da obra de Proença Filho. Brás Cubas, além de incentivador, é também orientador da escrita da protagonista – é ele quem ensina as artes da escrita de além-túmulo:

[...] nestas paragens que hora habito, aprendi, com meu irmão Brás Cubas, as artes da narrativa além-tumular. Ficamos amigos, ele, eu e o senhor Quincas Borba, o filósofo, um homem extraordinário, não tão louco como alguns pensam e escreveram. Afinal somos criaturas da mesma pessoa [...] (PROENÇA FILHO, 1999, p. 13).

Ao se referir a Quincas Borba, fica claro o diálogo da narrativa com a crítica literária: “não tão louco como alguns pensam e escrevem”. Lembramos que Quincas Borba é uma

personagem nativa, para falarmos com Mignolo (1993), do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É o filósofo louco de Barbacena e conselheiro de Brás Cubas, de quem foi colega na infância. Quincas Borba é o criador do Humanitismo, sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais, segundo o qual a dor é uma ilusão, e a única desgraça é não nascer.

Outro exemplo do diálogo da narrativa com a crítica literária é quando Capitu se vê, a partir do apontamento do Conselheiro Aires, como bode expiatório da relação mal sucedida:

Esclareço, desde logo, que a marca do seu temperamento foi sempre a ambiguidade. Sua vida, como seu texto, o comprova à saciedade. Ele nunca se encontrou. Não me estranha, portanto, a afirmação de que seu fim evidente, com a publicação de sua obra, era, literalmente, ‘atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência’. Não o conseguiu, ele mesmo concorda. Faltou-se a si mesmo. Boa desculpa, para tentar mover a credibilidade do leitor. Conheço-o bem. Outro era, na verdade, o seu objetivo primeiro e sub-reptício: ele buscava livrar-se da culpa e da responsabilidade. Inseguro, alguém tinha que ser culpado do seu fracasso existencial. Eu fui a escolhida. É atitude comum, que, ao que sei, se tornou objeto de profundos estudos e reflexões [...] Aprendi com o Conselheiro. Eu, como ele bem situou, fui o *pharmakós* escolhido pelo Dr. Bento Santiago, o seu bode expiatório pessoal (PROENÇA FILHO, 1999, p. 15).

Há várias coisas interessantes a serem notadas nesse fragmento. Primeiro, Capitu recupera parte do discurso de Bentinho, por meio tanto da citação direta quanto da indireta, para então contradizê-lo. Ela se apoia no discurso já existente para construir o seu próprio. Segundo, o diálogo da narrativa com a crítica literária, em que Capitu aparece como objeto de “profundos estudos e reflexões”. E por fim, a observação de que Bento Santiago fez de Capitu um “bode expiatório”, para se livrar da culpa, não parte da protagonista, mas é uma observação feita pelo Conselheiro. É a palavra da testemunha que também participa da análise e julga o texto de Bento Santiago.

Ainda sobre o método narrativo adotado, Capitu faz segredo: “Excuso-me, desde logo, por não revelar o método que empreguei na composição do texto. Brás Cubas me pediu reserva e discrição: – e não se preocupe, minha querida amiga, a obra em si mesma é tudo” (PROENÇA FILHO, 1999, p. 14). Observa-se nesse fragmento a relação direta com a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, marcada inclusive pelo uso da citação direta. Relembremos uma passagem dessa obra para uma melhor comparação:

Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino

leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus (ASSIS, 1994, p. 2).

Quanto ao estilo da narrativa, Capitu afirma que foi orientada pelo Conselheiro Aires a usar uma linguagem mais direta e sem muitos arroubos emocionais: “– Procure contar a sua história com simplicidade e não lhe ponha muitas lágrimas, minha filha. Evite também aquelas nossas conhecidas rabugens de pessimismo e não assuma os rigores da aridez nem os excessos da galhofa” (PROENÇA FILHO, 1999, p. 14). Essa passagem estabelece um diálogo direto com a outra obra de Machado, o *Memorial de Aires*. Vejamos alguns fragmentos dessa obra para melhor comparação: “Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia...” (ASSIS, 1994, p. 16). Ou:

Eia, resumamos hoje o que ouvi ao desembargador em Petrópolis acerca do casal Aguiar. Não ponho os incidentes, nem as anedotas soltas, e até excluo os adjetivos que tinham mais interesse na boca dele do que lhes poderia dar a minha pena; vão só os precisos à compreensão de coisas e pessoas (ASSIS, 1994, p. 12).

Capitu busca seguir essas orientações do Conselheiro na maior parte da narrativa, porém às vezes concede algumas exceções: “Quando li o capítulo anterior para os meus amigos, o Conselheiro sugeriu que eu eliminasse a paisagem do primeiro parágrafo, por excessiva. Prefери deixá-la” (PROENÇA FILHO, 1999, p. 199).

Como vimos nos parágrafos acima, Aurélia é uma incentivadora contumaz de Capitu, mas não só ela – as demais personagens também cumprem esse papel. Em certo momento da narrativa, Capitu confessa quase ter desistido da decisão de escrever o livro. Mas é reanimada pelos companheiros a continuar com a sua obra:

Troquei ideias com Brás Cubas, Quincas Borba e o Conselheiro; o filósofo advertiu-me que, nesta preocupação com a opinião, eu estava a identificar-me com a família Santiago; concordou o conselheiro Aires, e todos eles coincidiram num ponto de vista: eu devia o meu texto a mim mesma e às mulheres de todos os tempos [...] Aurélia foi mais pessoal: faça-o por mim, amiga e por todas as minhas contemporâneas (PROENÇA FILHO, 1999, p. 183-184).

Além da contribuição de todas essas entidades para reforçar a veracidade do discurso de Capitu, o recurso principal da defesa da protagonista é o próprio discurso de Bentinho. Ela se beneficia tanto das brechas deixadas pela narrativa machadiana quanto da ambiguidade do discurso de Bento Santiago para construir a sua argumentação.

O fragmento a seguir é bem ilustrativo dessa ideia, ele está na sequência de um capítulo que recupera parte do discurso de Bentinho, por meio de várias citações diretas, sobre o episódio da doença de Dona Glória, no qual ele confessa ter pensado na morte da mãe como forma de se livrar do seminário. Mais tarde, quando Bento Santiago confessa esse pensamento, ele justifica que tal confissão faz parte da reconstrução de si mesmo e por isso “precisa ser plenamente verdadeiro.” Contudo, Capitu vê de outra forma:

No capítulo do seu livro em que comenta essa passagem, o Dr. Bento Santiago se vangloria de confessar aquele seu pensamento adolescente da Rua de Matacavalos. [...] Era mais uma forma de transferir responsabilidade. Ele insiste, mais uma vez, em que está-se propondo a reconstrução de si mesmo e que, para tal, precisa ser plenamente verdadeiro. De fato, nesse sentido, expõem-se, no afã de ganhar a cumplicidade do leitor, de também dividir com ele a assunção de seus atos e juízos. Só que comete um ato falho, como notou Quincas Borba, quando comentamos o assunto: sua frase é por si reveladora: ‘– Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo’ (PROENÇA FILHO, 1999, p. 111).

Perceba-se: Bento Santiago registra o que convém e é nas lacunas deixadas pelo seu discurso que Capitu constrói a sua verdade, estando sempre apoiada por uma testemunha. Note-se que foi Quincas Borba quem apontou o ato falho, não Capitu. Ela apenas comenta o fato, da mesma maneira como aconteceu na passagem em que o Conselheiro Aires a situa como “bode expiatório” do ex-marido. Essa estratégia de validar o discurso pela afirmação do outro é típica do discurso do próprio Bentinho. É Proença Filho mimetizando o estilo machadiano.

Observa-se que o discurso de Capitu é construído a partir de uma leitura extremamente atenta de Proença Filho dos textos machadianos, principalmente da obra *Dom Casmurro*, mas não apenas dessa; como vimos acima, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires* também são convocadas pela narrativa. Além dos textos do próprio Machado, percebe-se também um diálogo da obra de Proença Filho com a fortuna crítica machadiana, como demonstra o fragmento a seguir:

Ao assenhorar-se de minha fala ele me atribuiu tal laconismo e contenção, pintou-me de tal forma, que me converteu num mito, num enigma, numa figura sedutora. E mais: tinha por trás dele a arte daquele senhor (PROENÇA FILHO, 1999, p. 183).

Para o leitor familiarizado com a produção de Machado, são nítidos os ecos da crítica nessa passagem. Essa retomada da fortuna crítica também auxilia no discurso de defesa de Capitu. O fato de a narração de *Capitu: memórias póstumas* se dar com um certo distanciamento

temporal da primeira narrativa confere à protagonista uma vantagem na sua defesa – ela também conta com aquilo que foi dito a respeito do comportamento do seu ex-companheiro, recuperando traços que foram apontados pelo discurso crítico.

Diante de tudo o que foi exposto acima, não há dúvidas de que a obra de Proença Filho compõe um movimento entre ficção, história e crítica literária, em que a literatura se volta para si mesma refletindo sobre o passado enquanto atualiza o presente.

### TEMPO DA METAFICÇÃO

O romance *Capitu: memórias póstumas* representa para os leitores de Machado, que ficaram por longo tempo imaginando qual seria a versão de Capitu diante das acusações do marido enciumado, um texto que parece completar as duas versões dos fatos. Na narrativa em questão, perguntas como “qual é a verdade?” e “o que Capitu diria se tivesse acesso à palavra?”, bem como outros questionamentos, são respondidas nas memórias da narradora-defunta.

Na atualidade, com o Romance Histórico, um dos modos de manifestação desse gênero tem sido utilizar a história literária, personagens históricos e escritores consagrados como pano de fundo para suas criações. Conforme Lukács (2011), o que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o “ser-precisamente-assim” das circunstâncias e das personagens históricas.

Weinhardt (2003) nos diz que em uma das vertentes do romance histórico, o entrelaçamento da ficção com a história toma um viés particular: ficcionaliza-se a própria história literária, focalizando-se épocas e/ou personagens da vida literária. Nesta retomada à tradição, Machado de Assis ocupa lugar de destaque. Sua obra *Dom Casmurro* (1899), talvez seja uma das mais visadas pelo teor literário e possibilidade de apresentação de novas versões dos fatos.

Como parte integrante do Romance histórico, *Capitu: memórias póstumas* preserva algumas características desse formato de ficção contemporânea, a saber: a ficcionalização de personagens históricos e o caráter metaficcional. Essa última característica é a que mais nos interessa e dá título à essa seção.

Para começo de conceituação, a metaficção, de acordo com Hutcheon (1989, p. 105 apud CARDOSO, 2013, p. 128), é um fenômeno estético autorreferente, em que a ficção concentra seu foco de interesse em si mesma, via autorreflexividade e autocrítica. Desse modo, buscaremos examinar de que maneira a metaficção aparece na obra de Proença Filho, levando em consideração que esta constitui uma resposta articulada a *Dom Casmurro*, que também é uma narrativa com elementos metafissionais.

Em *Capitu: memórias póstumas*, o enredo central, que envolve a refutação da personagem-autora Capitu às alegações do personagem-autor Dr. Bento Santiago, é uma alegoria do processo de recepção. O enredo básico é predeterminado pela narrativa do ex-marido; em

sua composição estrutural também existem fortes semelhanças com o texto machadiano, até mesmo pela forma de apresentação dos capítulos, sequenciados em números romanos. O dirigir-se ao leitor também é um elemento frequente, assim como a tentativa de culpar o outro pelo fracasso do matrimônio.

Conforme Weinhardt, tanto o relato quanto o enredo seguem praticamente o texto matriz, com a diferença que a dona da voz é Capitu. Para a referida estudiosa, “Domício Proença Filho preferiu construir a diferença na repetição” (WEINHARDT, 2003, p. 322). Assim, depreende-se que parodiar não é destruir o passado, para Hutcheon: “parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Com algumas vantagens, como a de ter convivido com o marido, ter lido seu discurso, estar em uma situação póstuma e conviver com outras personagens que a ajudam a analisar o ex-marido e reforçam os ajuizamentos dela, a Capitu de Proença Filho tem ainda à sua disposição recursos da psicanálise, conhecimento que vai lhe permitir definir o marido como “autocentrado”, perceber seu caráter ciumento desde sempre e, sobretudo, apresentá-lo como filho fraco da matriarca. Tudo isso para comprovar sua inocência e esclarecer ao leitor que o discurso do ex-marido é falho.

Proença Filho, em sua narrativa, opta pelos mesmos recursos utilizados no texto machadiano. Nesse sentido, o romance póstumo sempre faz referência a episódios e passagens presentes em *Dom Casmurro*, na tentativa de convencer o leitor da nova versão dos fatos, contada por Capitu. Assim, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). Eis a pretensão de Proença Filho, o aproveitamento da sugestividade deixada por Machado. É visível que a personagem-narradora se apropria do enredo do romance escrito pelo ex-marido para edificar seu discurso persuasivo e, para isso, usa também outras referências de obras canônicas da literatura, como vimos na seção anterior.

Nesse processo de apropriação e de retornos, em que a personagem de Proença Filho mergulha, há também declarações sobre o processo de escrita do romance. Essa relação metaficcional presente na obra “aciona uma fusão formal entre a crítica e a ficção” (CARDOSO, 2013, p. 128).

Sobre a metaficção historiográfica, Hutcheon (1991) nos diz que esta se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico. Uma segunda diferença acentuada pela estudiosa está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. Essas características ditadas por Hutcheon parecem descrever o romance de Proença Filho, uma vez que o crítico e estudioso da obra machadiana se apropria das informações já registradas na literatura e cria um romance com personagens históricas e posição privilegiada para contrastar “verdades” impostas na história literária. Assim, “a metaficção historiográfica

procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (HUTCHEON, 1991, p. 145).

A obra de Proença Filho é muito bem arquitetada, uma vez que o peso da verdade é equivalente ao da acusação. Assim, ao utilizar os recursos da metaficção historiográfica, o autor contemporâneo não busca reconhecer o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada atualmente.

No romance em análise, assim como no texto machadiano, o leitor é uma peça-chave. De acordo com Cardoso (2013), o texto narrado por Capitu mostra-se explicitamente consciente de seu *status* como um artefato literário, de sua narrativa, de seus processos de criação, de universos fictícios e da imprescindível presença do leitor. No que lhe cabe, o receptor tem consciência de que, ao ler, está ativamente participando da criação de um mundo fictício, uma vez que um código narrativo de fundo, parodiado, desperta sua atenção para esse fato.

Conforme Perrone-Moisés (2016), a presença do passado nas obras atuais não se manifesta de modo diacrônico, como nos manuais de história literária, mas de modo sincrônico, que é o modo da memória. Esses movimentos de retornos ao passado, segundo Cardoso (2013), ativam a interação entre autor/narrador/leitor e intensificam o processo de leitura como um todo no final, além de favorecer a contínua reciclagem de pontos de vista e leituras. Ainda para a autora, Proença Filho nos oferece um texto que incorpora uma ampla gama de perspectivas críticas (escritor, leitores, críticos) dentro do próprio processo ficcional.

Com esse jogo de retomada e uso do discurso alheio, a crítica-ficção machadiana, feita por Proença Filho, torna-se um convite para que o receptor leia *Dom Casmurro* na íntegra, antes e depois da leitura das Memórias de Capitu.

A narrativa metaficcional de Proença Filho, na tentativa de desmascarar a estratégia narrativa machadiana, nos apresenta uma ficção que faz das próprias engrenagens da ficção seu tema, como uma forma de evidenciar que, do mesmo modo, cotidianamente, a imagem do real é inventada. Dessa forma, o diálogo crítico-ficcional que *Capitu: memórias póstumas* estabelece com *Dom Casmurro* exhibe ironicamente a dinâmica das linguagens portadoras de ilusões, mirando o engajamento crítico do leitor (CARDOSO, 2013).

Além de usar a metaficção para se sobrepôr ao discurso do marido enciumado, a personagem Capitu usa esse recurso em vários momentos da obra, como quando lê e comenta o romance de Machado, no qual está inserida, por exemplo. Conforme Cardoso (2013), a análise feita pela personagem-narradora das palavras, das intenções e da estrutura do relato casmurro constitui a metaficção perpassando toda a obra de Proença Filho. Ademais, há também passagens em que Capitu fala sobre seu processo de escrita; assim, os comentários feitos por Capitu sobre a estrutura do próprio livro que ela está escrevendo também constitui os elementos da metaficção:

Acordei, algum tempo depois e me veio a ideia de escrever um diário, que abri com o registro destas emoções. Um diário! Que maravilhoso interlocutor! Eu tinha visto um, de uma de minhas colegas, mas não avaliara o quanto podia ser útil. Tinha o meu, mas só ao tomar conhecimento do memorial do Conselheiro, pude avaliar-lhe a importância. A esse tempo, porém, eu já vivia por aqui, e tudo o que lá estava escrito acabou me servindo para a retomada das sensações sobre as quais jamais pensei que um dia chegaria a escrever (PROENÇA FILHO, 2005, p. 85).

Dessa maneira, por meio da metaficção, depreende-se que o papel da ficção não é o de dizer a verdade, mas de firmar uma verdade. Proença filho sugere que cada ficção supõe uma verdade possível, construída ao longo do processo de escrita. Logo, o crítico-ficcionista procura mostrar que, se o romance machadiano e a sua própria produção, ao oferecerem uma “verdade” ao leitor, instauram um estado dubitativo permanente, maior ainda será o efeito de suspeição alcançado pela leitura concomitante dessas “verdades”, que se contestam e se relativizam. Assim, a proposta da narrativa metaficcional de Proença Filho é de que o receptor se questione sobre a possibilidade de ser fictício o conhecimento que cada pessoa prevê que possui, no que diz respeito à realidade (CARDOSO, 2013). Nessa mesma perspectiva, Hutcheon (1991) afirma que, com a visão de que não existe nenhuma verdade eterna que verifique ou unifique, de que existe apenas autorreferência, a arte pós-moderna é mais complexa e mais problemática do que pode indicar a autorrepresentação da última fase do Modernismo. Para a estudiosa, a metaficção sugere isso de forma autoconsciente. O referente já é sempre fincado nos discursos de nossa cultura. Isso não é motivo de desespero – é, segundo a teórica, o vínculo do texto com o “mundo”, um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior “real”.

Diante do exposto, apreende-se que o romance metaficcional de Proença Filho utiliza a própria linguagem ficcional para renovar seus componentes estruturais. A leitura da narrativa nos possibilita visualizar os procedimentos escolhidos pela personagem Capitu para a escrita de suas memórias e, ao mesmo tempo, também visualizamos seu processo de escrita, características que se interpenetram no âmbito de uma crítica-ficção.

Na tentativa de aproveitar as sugestões deixadas por Machado, Proença Filho utiliza os mesmos recursos e estrutura de *Dom Casmurro*, numa tentativa de reescrever o passado ao fazer uso dos mesmos conjuntos de textos presentes no discurso do Dr. Santiago. De tal modo, entende-se que a metaficção é algo plenamente consciente em *Capitu: memórias póstumas* – as descrições em que a metaficção aparece revelam a intenção por trás de Proença Filho de dar autonomia a uma personagem tão conhecida da literatura brasileira.

## TEMPO DO PATRIARCADO

Nesta seção, discutiremos os aspectos relacionados ao patriarcalismo sobre o qual os discursos de Bento Santiago e Capitu são construídos. Em uma primeira leitura de *Capitu: memórias póstumas*, o leitor sente uma atmosfera de continuidade de *Dom Casmurro*, especialmente pelos elementos narrativos de pastiche na obra de Proença Filho, que não apenas se apropria do estilo machadiano, como recupera trechos do discurso de Bento Santiago.

No texto *Os escritores como personagens de ficção*, Leyla Perrone-Moysés afirma que “o simples fato de eleger um escritor do passado como protagonista de romance já é uma homenagem e uma celebração” (PERRONE-MOYSÉS, 2016, p. 111). Perrone-Moysés analisa alguns romances que têm escritores como personagens centrais, ela estuda o romance *As horas*, de Michael Cunningham, em que três histórias são entrelaçadas, sendo estas inspiradas na personagem Mrs. Dalloway e na atmosfera da obra de Virginia Woolf. Para Perrone-Moysés: “Cunningham escreveu uma das mais complexas obras do subgênero que estamos examinando, uma obra que trata não apenas de uma escritora do passado, mas evidencia a força persistente da literatura no trato com as questões mais importantes da vida humana” (PERRONE-MOYSÉS, 2016, p. 119).

Desta forma, acreditamos que quando essa homenagem, a que Perrone-Moysés se refere, se dá a partir de uma personagem, criada e imortalizada por um artista, a celebração de sua obra acontece de forma muito mais contundente, pois assim reconhece-se não apenas a grandiosidade de um escritor, no caso, Machado de Assis, mas a sua capacidade de perpetuar uma personagem no imaginário dos mais variados leitores, ao longo dos anos. Aliás, Capitu figura como personagem, também ressignificada, em outros romances, como é o caso de *Enquanto isso em Dom Casmurro*, de José Endoença Martins, e *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino. Em um artigo que analisa a presença de Capitu em outros romances que não o seu de origem, Weinhardt (2003, p. 316) afirma:

Na produção crítica, não faltam estudiosos que apontem a força da figuração de Capitu, esbanjando-se adjetivos para qualificá-la. Quando se transita da influência para o que vem sendo chamado de crítica-ficção, ainda que sem levantamento exaustivo, parece ser possível afirmar, sem muito risco de erro, que é o caso mais significativo, numericamente, na ficção brasileira [...].

Acreditamos poder afirmar que Capitu é a personagem feminina mais conhecida da literatura brasileira, tendo *Dom Casmurro* participação ativa na formação de leitores em todo o Brasil, seja pelo reconhecimento do escritor Machado de Assis, seja pelas recomendações de leitura da obra realizada pelas escolas. Em *Capitu: memórias póstumas*, Domício Proença Filho recupera, inclusive, outros personagens machadianos como Quincas Borba, o Conselheiro Aires e Brás Cubas, que teriam inspirado Capitu a narrar as suas memórias. Aurélia, personagem de José de Alencar, também aparece na narrativa, porém, entre todos esses personagens que

são recuperados, Capitu vem em um primeiro plano, a narradora da história passa a ter a possibilidade de horizontalizar o seu discurso com o de seu acusador, Bento Santiago.

Este tratamento disponibilizado à Capitu acrescenta-lhe um protagonismo e isso só é possível de se realizar porque *Dom Casmurro* é uma obra à frente de seu tempo, com elementos ambíguos que deixam lacunas para que o leitor as preencha, é nesses espaços que Domício Proença Filho insere o discurso de Capitu:

Só agora, decorrido tanto tempo humano, posso, finalmente, contestar as acusações contra mim feitas pelo meu ex-marido, o Dr. Bento Santiago. E fazê-lo, porque, nestas paragens que hora habito, aprendi, com meu irmão Brás Cubas, as artes da narrativa além-tumular. Ficamos amigos, ele, eu e o senhor Quincas Borba, o filósofo, um homem extraordinário, não tão louco como alguns pensam e escreveram. Afinal, somos criaturas da mesma pessoa, diante de quem, confesso, fico dividida, talvez por força da ambiguidade do seu texto: ao mesmo tempo que o admiro, há um lado meu que o rejeita (PROENÇA FILHO, 2017, p. 11).

Retomando aquilo que foi discutido na primeira seção deste trabalho, Domício Proença Filho constrói um pastiche a partir do original de *Dom Casmurro* e com bastante maestria se utiliza da própria estratégia de Machado, quando da criação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, para justificar e explicar ao leitor a razão pela qual Capitu decidiu escrever também as suas memórias. Importante ressaltar que já no início de seu relato, Capitu se anuncia como ser da linguagem, ela e os demais personagens do mesmo criador, a quem ela ao mesmo tempo admira e rejeita, dado o seu tratamento acusatório por parte de Bento Santiago, que resolve deixá-la após supor ou imaginar uma traição.

Esta opção do personagem Bentinho é moldada pela desigualdade de gênero, o seu discurso é estruturado sobre uma sociedade patriarcal. Dessa forma, Capitu é um ser da linguagem e é a linguagem o repositório de nossos preconceitos, acionados para fazer juízo da personagem sobre a qual pousa a dúvida acerca da traição contra o cônjuge. Nossa leitura propõe uma análise do discurso de Capitu como fruto gestado em um processo de maturação de muitas leituras da obra e de sua crítica, por Proença Filho, mas ainda situado na casca de uma estrutura social patriarcal.

Inserida também nessa estrutura patriarcal está a mãe de Bentinho, Dona Glória, que Capitu, por meio de sua apresentação da personagem, sugere ser uma mulher que conseguiu um certo poder de manobra:

Um mérito lhe reconheço: era dona de uma personalidade forte. Provou-o, quando lhe morreu o marido, o Dr. Pedro de Albuquerque Santiago. Ela estava com trinta e um anos. Em pleno fulgor da maturidade. Poderia, efetivamente, ter voltado para a fazendola de Itaguaí;

preferiu ficar no Rio de Janeiro, ‘perto da igreja em que meu marido está sepultado’, ela disse. E logo agiu. Era D. Maria da Glória Fernandes Santiago, da gente dos Fernandes, família mineira de descendência paulista. Assumiu a administração da casa e dos negócios. Vendeu as terras e escravos, comprou outros, que pôs ao ganho ou alugou, adquiriu uma dúzia de prédios, várias apólices e deixou-se ficar em Matacavalos. Pareceu-me um jeito raro, mas próprio de algumas mulheres, poucas é verdade. Mas já é uma afirmação. Esse seu lado me fascinava e me dividia (PROENÇA FILHO, 2017, p. 26).

A própria Capitu ressalta a raridade de se encontrar mulheres como D. Glória, ainda assim, mesmo esta personagem possuindo uma afirmação que lhe fora garantida pela independência econômica, aparece na narrativa como alguém que sempre necessita que a sua opinião e as suas decisões sejam homologadas, seja pelo agregado que reside em sua casa, seja pelos representantes da Igreja que a frequentam. Isso porque essa característica de afirmação feminina não se sustenta em uma sociedade cuja base e estrutura de funcionamento é alimentada pelo patriarcado. Ressaltamos, ainda, que a afirmação que Capitu atribui à Dona Glória advém do exercício de atividades genericadas como sendo masculinas.

Inclusive é muito interessante que a iniciativa literária de se dar voz à Capitu tenha partido de um homem, porém, em alguns momentos da narrativa, a afirmação feminina que parece pretendida pelo escritor, fica comprometida, como no capítulo “Sou mulher”.

O episódio estabelece um paralelo com o capítulo “Sou homem”, de *Dom Casmurro*; agora, Capitu apresenta a sua versão do primeiro beijo do casal:

Dirigi-me a meu quarto. Ansiava por contar a minha amiga Sancha o que tinha acontecido. No percurso, veio-me uma leve tontura e algo estranho começou a tomar conta de todo o meu ser. Era um misto de apreensão e de prazer profundo. Aos poucos, fui sendo tomada por uma grata sonolência. Adormeci; ao despertar, senti minhas pernas molhadas, uma flor rubra desabrochava na alvura do lençol. Então estava acontecendo comigo! Sancha bem que me avisara. Havíamos conversado sobre isso. Eu era finalmente mulher! (PROENÇA FILHO, 2017, p. 84).

Ou seja, enquanto Bentinho afirma a sua masculinidade por meio do contato físico com o corpo do outro, tornando-se homem porque beijou e, de certa forma, teve para si o corpo do outro que é a mulher, Capitu tem a definição de se tornar mulher ancorada na fisiologia da menstruação, um conceito tradicional, gestado em uma cultura que passa a cobrar determinado comportamento da mulher, depois que se torna “mocinha”.

Pensamos que momentos como estes, na narrativa, levariam Capitu a ser lida como uma heroína romântica, o que entretanto poderia representar um mascaramento na obra, já que é um discurso em que a personagem tem o objetivo de se inocentar, dando a sua versão

das memórias narradas por Bento Santiago, por exemplo, na passagem que Capitu e Bentinho são flagrados pelo pai dela, o quase seminarista fica nervoso com a aparição repentina de Pádua, enquanto Capitu dissimula:

Foi tudo realmente muito rápido. A porta aberta, papai entrou na sala de visitas; eu já estava recomposta, de costas para Bentinho, como a cuidar da costura. Assim que o vi, perguntei: ‘– Mas Bentinho, o que vem a ser protonotário apostólico?’ Aturdido, ele não conseguiu responder. Papai nem notou e saudou efusivo: ‘Ora vivam!’ ‘– Que susto, papai!’ Não, eu não estava mentindo. Era o mínimo que eu podia fazer. Sancha me deu razão. Por dentro, meu coração batia apressado, dividido entre o susto efetivo, não o da entrada do meu pai na sala, mas o da batida na porta, na iminência do beijo ansiado, esperado e afinal furtado (PROENÇA FILHO, 2017, p. 91-92).

Desta forma, enquanto a memória de Bentinho aciona este momento para evidenciar a semente da dissimulação já presente em Capitu, ela recupera o ocorrido e explica o quanto foi difícil manter a naturalidade diante da situação, porém, paralelamente a essa construção de uma Capitu com elementos do romantismo, há momentos na narrativa, como o que transcrevemos abaixo, em que a narradora tenta projetar um protagonismo feminino:

É vezo da cultura ocidental, nos tempos bíblicos e nos clássicos... Infelizmente, a mulher não tem nem vez nem voz... talvez porque o registro dos fatos tenha sido sempre mediado pelo macho da espécie... Veja Eva: quando podia falar, acabou móvel da Tentação; e Pandora, criação de Zeus e de seus olímpicos comandados? Trouxe aos homens e ao mundo todos os males de sua caixa, que só, também por concessão masculina, abrigou a esperança... Salva-se a Virgem Maria, mas essa é a santa das santas... (PROENÇA FILHO, 2017, p. 187).

Concordamos com o pensamento de Weinhardt, em artigo já citado, em que ela conclui que Capitu “sai inteira”, que é “quase” a Capitu de Machado: “A discreta restrição no “quase” acima deriva de uma dose algo excessiva de discurso feminista de dicção do final do século XX, que soa deslocado” (WEINHARDT, 2003, p. 320). Embora há passagens em que percebemos uma tentativa de justificação deste deslocamento, por exemplo: “[...] trocamos experiências sobre nossas sensações de adolescentes, de nossa expectativa de um bom casamento, com o homem que a gente amasse; hoje percebo como éramos prisioneiras das convenções e da coerção social. Enfim, era o tempo que nos foi dado vivenciar” (PROENÇA FILHO, 2017, p. 154), o fato é que se Capitu fala a partir de uma espécie de “eternidade reservada aos espíritos literários”, apropriando-nos de uma expressão de Weinhardt, não resta explícito na obra que a personagem esteve, durante o tempo em que se passou, mantido uma atualização com as

pautas e discursos sociais, chegando-se às discussões vigentes, das quais Capitu se utiliza, por exemplo, para descrever a relação entre Bentinho e seu amigo Escobar:

Tanto que se atirou num efusivo abraço ao companheiro, que correspondeu com igual entusiasmo. Só não entendeu, segundo me confidenciou, porque um padre que passava perto e assistiu à cena, chamou-lhes a atenção: ‘– Senhores, a modéstia não consente esses gestos excessivos; podem estimar-se com moderação’ (PROENÇA FILHO, 2017, p. 172).

Capitu segue narrando a cena e acrescenta que Bentinho omitiu de seu texto que ficou emocionado ao ponto de chorar, dada a sensação que o amigo lhe provocara, a narradora sugere neste e em outros trechos que há sentimentos que extrapolam a amizade entre os rapazes. Weinhardt (2003, p. 219) aborda essa questão no artigo mencionado:

O eixo de sua linha de raciocínio chega a ser um golpe baixo: ela se beneficia da sugestividade do texto machadiano e, aproveitando-se das brechas abertas no relato de Bento pela descrição e pela compostura oitocentista, explora a ambiguidade do relacionamento de Bentinho com Escobar desde o tempo do seminário. Se não expõe sem sombra de dúvidas práticas homossexuais do marido, sugere a possibilidade dessas inclinações [...].

Pensamos que a interpretação que Capitu nos oferece de sua história pressupõe uma vivência da personagem nas épocas subsequentes, durante a passagem de tempo até que inicia o seu relato, o que soa contraditório, pois, inclusive em suas próprias memórias, ela é uma mulher arraigada na tradição: “Era a primeira vez que usava o sobrenome completo da família: o Fernandes era de D. Glória. [...] Enfim, como já afirmei, eu era, ao tempo, uma mulher ainda cheia de sonhos” [...] (PROENÇA FILHO, 2017, p. 203). Cabe-nos frisar, mais uma vez, a forte possibilidade de mascaramento promovida por Capitu, que vai se apresentando na narrativa de forma a se tornar tão digna de confiança quanto Bentinho. Inclusive, Capitu faz questão de frisar os ciúmes do cônjuge e o quanto ela era uma boa esposa:

Implicava com meus vestidos, que estavam justos, que deixavam os meus braços à mostra; irritava-se se eu insistia na defesa de uma ideia ou de um ponto de vista, fosse sobre o tempero do prato de jantar. Essa irritação repercutia imediatamente na sua relação com Ezequiel. Eu já não sabia mais como me comportar. Comecei a ficar meio perdida. Tentei falar com D. Glória; ele não me permitia ir ter com ela sozinha; quis procurar Sancha; proibiu-me, não sei por quê, visitá-la: só com ele. Passou a voltar do escritório nas horas mais descontraídas. Às vezes, saía após o café da manhã e duas horas depois, quando não antes, já estava em casa, a pretexto de buscar algum documento, que esquecera, ou

de algum leve mal-estar. Se eu me punha em silêncio, insistia em saber no que eu estava pensando e chagava à exasperação, se não obtivesse resposta (PROENÇA FILHO, 2017, p. 233).

Capitu não apenas arremata o seu discurso afirmando a sua inocência, como sugere, indiretamente, que se tivesse traído Bentinho, havia motivos para isso:

[...] ele nunca foi o homem que eu esperava, frustrou-me desde a nossa primeira noite, a nossa lua-de-mel foi um desencanto só, eu nunca fui feliz durante o nosso casamento, sua mãe não passava de uma megera, um lobo vestido de cordeiro, Escobar foi um oásis de compreensão e amizade, desde o primeiro instante em que nos conhecemos, apresentados por ele... [...] (PROENÇA FILHO, 2017, p. 265).

Porém, aquela Capitu que sempre soube da imaturidade de Bentinho e se sabia muito mais preparada para a vida do que ele: “a imaturidade e a insegurança de Bentinho já me preocupavam desde aquela época” (PROENÇA FILHO, 2017, p. 125), a mulher que se apresentava decidida, como no trecho: “Desde o primeiro sábado, aliás, percebi que Bentinho atenderia sempre ao que eu solicitasse, desde que minha fala fosse segura e objetiva” (PROENÇA FILHO, 2017, p. 132), dobra-se ao que determina o seu marido, educado e inserido em uma sociedade que oprime a mulher.

Capitu tem o seu discurso horizontalizado ao de seu acusador e, entretanto, ainda assim não teria um destino diferente, que não o de se subjuar ao que o seu marido decidisse sobre a sua vida, isso porque, na estrutura patriarcal em que ambos os discursos são alicerçados, os afetos não se realizam, há uma precarização das relações no sentido de que sobre elas pesa sempre a desigualdade entre os gêneros, sobressaem-se as suposições de Bentinho que acusam e determinam quem é Capitu, personagem que sempre teve uma posição de fala, mas que ganha na obra de Proença Filho um poder de fala, enquanto mulher, muito embora a resposta que ela produz é, de certa forma, o que se espera do comportamento socialmente definido para as mulheres.

Este jogo estabelecido entre as obras só foi possível de ser construído porque *Capitu: memórias póstumas* está inscrito no pós-modernismo, permitindo a apresentação de uma visão crítica do passado, retomando a personagem e estabelecendo de forma intertextual um diálogo crítico com ela.

*Dom Casmurro* é uma obra cheia de ambiguidades, o narrador apresenta provas e contra-provas e Proença Filho cria um pastiche em cima do caráter convocatório do leitor, provocado no livro de Machado e estendido em *Capitu: memórias póstumas*. Sobre essa participação do leitor neste tipo de obra, Weinhardt trata em seu artigo *Quando a história literária vira ficção*:

O diálogo da ficção com a história literária pode ser entendido como uma volta da literatura sobre si mesma, porque já não encontra ecos culturais, ou porque não se interessa pelos referendos que encontra. Outra possibilidade, não excludente, é pensá-lo como reação de resistência ao desvanecimento das fronteiras, reafirmando a sua autonomia e exigindo um leitor cada vez mais experiente, mais inserido na tradição literária (WEINHARDT, 1998, p. 108).

Nesse sentido, o leitor é convocado a ouvir a outra parte da história que Machado criou, supondo-se que aquele já conheça a versão acusatória. Desta forma, a combinação de pastiche e paródia utilizada torna-se uma forma privilegiada para promover a horizontalização dos discursos de Capitu e Bentinho, efetivada por Proença Filho, pois ele se apropria dos elementos narrativos de Machado e os ressignifica, marcando diferenças entre os textos e, ao mesmo tempo, devolvendo o olhar irônico de Machado e recodificando a irrealização dos afetos, preservando “a continuidade na descontinuidade” (HUTCHEON, 1985, p. 123).

Prestes a concluir o seu discurso, o narrador de *Dom Casmurro* afirma: “[...] se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 1994a, p. 144), com a clara intenção de lançar Capitu a um julgamento a partir dos elementos que ele apresentara. Este aspecto na obra é tão forte que durante muito tempo dirigiu os estudos sobre a narrativa. Pensamos não haver muito espaço para erro afirmarmos que este fator foi preponderante para que Proença Filho elaborasse seu projeto de dar voz à Capitu. Porém, concluímos ao analisar o romance que o fruto do discurso do autor permanece estruturado em uma sociedade patriarcal, em que a mulher está submetida aos padrões comportamentais dela esperados, tanto o é que o discurso é construído a partir do objetivo de provar a inocência de Capitu das acusações que lhes foram feitas, não ocorre a construção de uma narrativa em que a personagem defenda as suas vontades, sejam elas quais forem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho objetivou promover um debate acerca das posições assumidas pelo narrador em *Capitu: memórias póstumas*, por meio dos desdobramentos da feitura do romance, tendo o autor se utilizado de técnicas de transtextualidade e de metaficção para construir o discurso em primeira pessoa de sua personagem, Capitu.

Tal compreensão nos levou a analisar a obra em uma direção que inclui, além da forma literária, o estudo das relações, que surgem como proposta de chave de leitura, observando os aspectos ligados ao patriarcado, tão presentes na estrutura da obra.

Percebemos, ao abordarmos a transtextualidade, que a análise de *Capitu: memórias póstumas* não tem como ser feita de forma isolada, tendo-se em vista as escritas híbridas que constituem a obra. Assim, a partir da teoria consolidada por Genette, as presenças de outras

personagens da literatura, bem como de outras obras do próprio Machado de Assis, na obra de Proença Filho, enquadram-se dentro da relação intertextual, constituindo-se como trans-textualidade que assegura a veracidade do discurso de Capitu que é apresentado.

Ainda, quanto aos aspectos formais da obra, observamos que as questões da metaficção se fundem na própria narrativa, de forma que ambos os aspectos foram considerados em conjunto, pois ao mesmo tempo que a narradora Capitu ironiza os pontos do discurso do ex-marido por ela retomados, Proença Filho faz da engrenagem desta ficção o seu próprio tema, firmando “uma verdade”, segundo os conceitos de Genette.

Por fim, concluímos que as técnicas narrativas utilizadas por Proença Filho foram arquitetadas e desenvolvidas de forma a construir um discurso denso para Capitu, porém há um comprometimento quanto ao fruto deste discurso, que permanece dentro do invólucro do patriarcado, que escreve a história das mulheres com exclusão, apagamento e desvalorização, o que leva a narradora a criar um discurso de defesa, apenas. Ao concluirmos a leitura, Capitu não se emancipa e os afetos no livro, assim como em *Dom Casmurro*, não se realizam.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. Obra Completa. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. São Paulo: Scipione, 1994a.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Obra Completa. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.
- ASSIS, M. **Memorial de Aires**. Obra Completa. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.
- CARDOSO, R. A. **A voz de Capitu na crítica-ficção: relações entre Dom Casmurro e Capitu: memórias póstumas**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- DOLEŽEL, L. **Heterocosmica**. Fiction and possible worlds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- GRACIANO, I. X. Ficção como crítica: notas sobre o exercício crítico-teórico no romance brasileiro recente. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 29, p. 5-19, jan./jun. 2018.
- GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução: Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte dos séculos XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Tradução: Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORAIS, E. Uma construção advocatícia à sombra do texto em flor. **Revista Letras**, Curitiba, Editora UFPR, n. 61, especial, p. 337-353, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PROENÇA FILHO, D. **Capitu**: memórias póstumas. Rio de Janeiro: Record, 2017.

WEINHARDT, M. Retornos de Capitu. *In*: Dossiê Ainda Machado: presença na ficção contemporânea. WEINHARDT, M (org.). **Revista Letras**, Curitiba, n. 61, p. 315-323. Editora UFPR, 2003.

WEINHARDT, M. Quando a história literária vira ficção. *In*: ANTELO, Raúl e outros (Org.) **Declínio da arte** – ascensão da cultura. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p. 103-109.

WEINHARDT, M. Outros palimpsestos: ficção e história - 2001-2010. *In*: URIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. **Literatura**: crítica comparada. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 31-55.

WEINHARDT, M. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 81-102, jan./jun. 2010.

WEINHARDT, M. Repensando o romance histórico. **Revista Versalete**, Curitiba, PR, v. 7, n. 12, jan./jun. 2019.

Recebido para publicação em: 18 maio 2021.

Aceito para publicação em: 18 jul. 2021.