

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO

A VOZ DE CAPITU NA CRÍTICA-FICÇÃO:
RELAÇÕES ENTRE *DOM CASMURRO* E *CAPITU – MEMÓRIAS PÓSTUMAS*

GOIÂNIA
2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Rosângela Aparecida Cardoso		
E-mail:	rosangelaacardoso@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF:	GO CNPJ:
Título:	A voz de Capitu na crítica-ficção: relações entre <i>Dom Casmurro</i> e <i>Capitu - memórias póstumas</i>		
Palavras-chave:	crítica-ficção; metaficção; intertextualidade; <i>Dom Casmurro</i> ; <i>Capitu - memórias póstumas</i>		
Título em outra língua:	The voice of Capitu in the criticism-fiction: the relations between <i>Dom Casmurro</i> and <i>Capitu - memórias póstumas</i>		
Palavras-chave em outra língua:	criticism-fiction; metafiction; intertextuality; <i>Dom Casmurro</i> ; <i>Capitu - memórias póstumas</i>		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	16/10/2013		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Prof. Dr. Jorge Alves Santana		
E-mail:	jorgeufg@bol.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____ Data: ____ / 12 / 2013
Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO

A VOZ DE CAPITU NA CRÍTICA-FICÇÃO:

RELAÇÕES ENTRE *DOM CASMURRO* E *CAPITU – MEMÓRIAS PÓSTUMAS*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

Goiânia
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C268v Cardoso, Rosângela Aparecida
A voz de Capitu na crítica-ficção: relações entre Dom Casmurro e Capitu – memórias póstumas [manuscrito] / Rosângela Aparecida Cardoso. – 2013.
206 f.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2013.

Bibliografia: f. 200-206

1. Assis, Machado de, 1839-1908. Dom Casmurro 2. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação 3. Capitu (Personagem fictício) 4. Intertextualidade 5. Metaficção I. Título

CDU: 821.134.3(81).09

ROSÂNGELA APARECIDA CARDOSO

A VOZ DE CAPITU NA CRÍTICA-FICÇÃO:
RELAÇÕES ENTRE *DOM CASMURRO* E *CAPITU – MEMÓRIAS PÓSTUMAS*

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Doutora, aprovada em 16 de outubro de 2013, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jorge Alves Santana (FL/UFG)
PRESIDENTE

Profa. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira (FL/UnB)

Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (FACOMB/UFG)

Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos (FL/UFG)

Profa. Dra. Zênia de Faria (FL/UFG)

Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes (FL/UnB)
SUPLENTE 1

Profa. Dra. Maria Zaira Turchi (FL/UFG)
SUPLENTE 2

A Deus.

A meu pai, Alaor Cardoso, *in memoriam*.

A minha mãe, Luzia do Nascimento Cardoso.

A minha filha, Thaís Cardoso Beggo.

Aos meus irmãos Rita, Alaor e Gilson.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por mais este momento de celebração da vida.

A minha família, pelo amor e companheirismo ao longo da existência.

Agradeço, em especial, ao meu orientador no Doutorado e também no Mestrado, o Prof. Dr. Jorge Alves Santana, pela credibilidade, pela acolhida generosa e pela oportunidade valiosa.

Minha gratidão aos integrantes da Banca de Qualificação: o Prof. Dr. Jorge Alves Santana, a Profa. Dra. Zênia de Faria e a Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes, pelo compartilhamento de reflexões pertinentes em fase tão significativa do desenvolvimento da pesquisa. Agradeço aos também membros da Banca de Defesa da Tese, o Prof. Dr. Jorge Alves Santana, a Profa. Dra. Zênia de Faria, a Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos, a Profa. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira e ao Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos pelas valorosas contribuições.

Meus agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa fundamental para o desenvolvimento de minha Tese de Doutorado.

Muito tenho a agradecer a todos os professores do Mestrado e do Doutorado que contribuíram eficazmente para a minha formação acadêmica: o Prof. Dr. Jorge Alves Santana, a Profa. Dra. Orlinda Maria de Fátima Carrijo de Melo, a Profa. Dra. Isabel Ibarra Cabrera, a Profa. Dra. Maurides Batista Macedo Filha, a Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar, a Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, a Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa, a Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado, a Profa. Dra. Martina Korelc, a Prof. Dra. Zênia de Faria e o Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa.

Agradeço ao Diretor da Faculdade de Letras, o Prof. Dr. Francisco José Quaresma de Figueiredo, e à Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, a Profa. Dra. Maria Cristina Faria Dalacorte Ferreira, pelo estímulo à formação acadêmica.

Grata à Profa. Dra. Maria Zaira Turchi e ao Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca, membros de minha Banca de Seleção de Doutorado; ao Prof. Dr. Antonio Corbacho Quintela, ao Prof. Ms. Alexandre de Araújo Badim e a Profa. Ms. Margarida Rosa Álvares, pelas orientações sobre idiomas estrangeiros; ao Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza, à Profa. Dra. Dayse Maria Pires e à Profa. Dra. Lucielena Mendonça de Lima, pelo incentivo.

A Consuelo de Lourdes Costa e a Bruno Rafael Calassa da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística.

A todos os professores, colegas e funcionários com os quais tenho convivido no âmbito da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Ao Prof. Dr. Mario Miguel González (*in memoriam*), pelas contribuições significativas para a minha formação acadêmica, tanto ao longo do Bacharelado e da Licenciatura Plena em Letras (Português e Espanhol) na Universidade de São Paulo (USP), como ao longo do Mestrado e do Doutorado.

Especiais agradecimentos ao Prof. Dr. José Fernandes – aposentado pela UFG e em plena atividade como escritor e crítico literário, com valiosa e extensa produção bibliográfica – pela profícua interlocução intelectual no decorrer de minha Especialização, Mestrado e Doutorado, pela generosidade de disponibilizar a sua vasta biblioteca particular para a minha pesquisa acadêmica e, sobretudo, pela atenção, pelo tempo de dedicação, pela confiança e pela amizade.

“Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz [...]. O silêncio do sentido torna presente não só a iminência do não-dito que se pode dizer, mas o indizível da presença: do sujeito e do sentido” (ORLANDI, 2007, p.14; 70).

“Lembra esse filósofo [Jacques Derrida] que o pensamento moderno foi e é marcado pelas dicotomias (presença/ausência, teoria/prática, ciência/ideologia etc.). No ‘jogo das dicotomias’ os dois polos diferem e se opõem e, aparentemente, cada um é uno e idêntico a si mesmo. A dicotomia marca, também, a superioridade do primeiro elemento. Aprendemos a pensar e a nos pensar dentro dessa lógica e abandoná-la não pode ser tarefa simples. A proposição de desconstrução das dicotomias – problematizando a constituição de cada polo, demonstrando que cada um na verdade supõe e contém o outro, evidenciando que cada polo não é uno, mas plural, mostrando que cada polo é, internamente, fraturado e dividido – pode se constituir numa estratégia subversiva e fértil para o pensamento” (LOURO, 2003, p.31).

RESUMO

Esta tese perscruta a recepção da personagem Capitu do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, pela crítica-ficção machadiana elaborada em 1998. Trata-se do romance *Capitu – memórias póstumas*, de Domício Proença Filho. A investigação desenvolvida discute a problemática da noção de autor no âmbito da intertextualidade, enfatizando como, um século depois, as ressignificações da Capitu machadiana se conectam com as tendências estéticas e ideológicas do contexto finissecular novecentista. Nosso foco de interesse incide sobre a afirmação do casmurro-autor: “tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (MACHADO, 1991, p.57) e a substituição de tal personagem-escritor pela personagem-escritora Capitu, no romance de Proença. Nossos esforços se concentram no sentido de pesquisar o modo como as questões da autoria, do leitor, da leitura e da paródia se interconectam, configurando a narrativa metaficcional de Machado e de Proença. Partimos do pressuposto de que o texto *Capitu – memórias póstumas* apresenta em seu *corpus* a sua própria problematização estética relacionada à interferência do ponto de vista nos fatos narrados, convidando-nos a repensar com ele a obra de ficção machadiana a partir da voz de Capitu e, conseqüentemente, a repensar Capitu como personagem. Com tal procedimento, sinaliza o âmbito da investigação teórica e crítica, percurso mais recorrente da ficção desde os fins do século XX.

Palavras-chave: crítica-ficção; metaficção; intertextualidade; *Dom Casmurro*; *Capitu – memórias póstumas*.

ABSTRACT

This thesis investigates the reception of Capitu, the character of Machado de Assis, by *Capitu – memórias póstumas* (1998), the criticism-fiction of Domício Proença Filho, in an attempt to explain, in the field of intertextuality, the notion of author, emphasizing how, a century later, Capitu's resignifications are connected with the aesthetic and ideological context of the end of the 20th century. The attempt of examining, in *Dom Casmurro* (1899), the affirmation of the character-writer: "everything is found out of a faulty book, friendly reader. So I fill out somebody else's gaps; so you can fill out also mine", and the attempt to investigate, in *Capitu – memórias póstumas*, the substitution of the moody-author by the character-writer Capitu, takes us to the problematic of the metafiction. Our scope lies on how the questions of the authorship, of the reader, of the reading and of the parody are interconnected, owing to the fact that Proença's novel provokes, in itself, its own aesthetic problematization related to the interference of the point of view in the narrated facts, inviting us to rethink, with him, Machado's novel with the voice of Capitu, and as a consequence of that, to rethink Capitu as a character. Such procedure takes us to the critical and theoretical field of investigation, seen as a more recurrent path towards fiction since the end of the 20th century.

Keywords: criticism-fiction; metafiction; intertextuality; *Dom Casmurro*; *Capitu – memórias póstumas*.

SUMÁRIO

RESUMO	08
ABSTRACT	09
1 INTRODUÇÃO	11
2 A CRÍTICA-FICÇÃO MACHADIANA FINISSECLAR NOVECENTISTA	24
2.1 A VOZ DE CAPITU NA CRÍTICA-FICÇÃO	24
2.2 A ABERTURA E O MOVIMENTO EM <i>DOM CASMURRO</i>	32
2.3 AS RELAÇÕES ENTRE <i>DOM CASMURRO</i> E <i>CAPITU – MEMÓRIAS PÓSTUMAS</i> ..	50
3 UMA QUESTÃO DE PONTO DE VISTA	75
3.1 A PERSONAGEM CAPITU NO ROMANCE DE MACHADO	76
3.2 A PERSONAGEM-ESCRITORA CAPITU NO ROMANCE DE PROENÇA	83
3.3 A AFIRMAÇÃO DO DISCURSO DA MULHER	115
4 A NARRATIVA METAFICCIONAL DE DOMÍCIO PROENÇA FILHO	128
4.1 O PARADOXO DA METAFICÇÃO E A QUESTÃO DA IDENTIDADE	129
4.2 A ESCRITA COMO EXERCÍCIO DA INTERTEXTUALIDADE	157
4.3 O PARADOXO DA PARÓDIA	171
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS	200

1 INTRODUÇÃO

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apoiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca dismantelá-la e reinscrevê-la – isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes (CULLER, 1999, p.122).

Reiteradas vezes, ao longo de décadas, leitores de perfis os mais diversificados argumentaram que a habilidosa dubiedade com que foram urdidadas as filigranas narrativas de *Dom Casmurro* (1899), do carioca Machado de Assis, na construção da personagem Capitu e de seu suposto adultério constituía um convite veemente ao estabelecimento de um contraponto, por meio de uma reescrita da obra em que o personagem-escritor Bento Santiago fosse substituído pela personagem-escritora Capitu. Finalmente, no ano de 1998, o escritor carioca Domício Proença Filho aceita tal desafio, publicando o romance *Capitu – memórias póstumas*. Instaura-se, assim, um fertilíssimo campo hermenêutico, em que o passado (ficção machadiana de fins do século XIX) e o presente (crítica-ficção machadiana de fins do século XX) são lidos à luz um do outro.

O escritor e professor universitário Marco Lucchesi, nas orelhas do livro *Capitu – memórias póstumas* (2005), afirma: “Dessa espessa trama de memórias guardo uma certeza: este romance começa a integrar os fragmentos luminosos da crítica-ficção machadiana”. A fim de esclarecermos o termo “crítica-ficção”, que empregamos no título de nossa tese, citamos, a seguir, um trecho da palestra “O enigma Bentinho e o diálogo intertextual: limites”, proferida por Domício Proença Filho, em 4 de dezembro de 1999, em sessão cultural da Academia Brasileira de Filologia, e publicada posteriormente na revista da referida

instituição. Após referir-se aos conceitos de diálogo e de ambivalência de Mikhail Bakhtin e à noção de intertextualidade de Julia Kristeva, assim se pronuncia o acadêmico Proença (2002, p.31-32) a respeito de *Capitu – memórias póstumas*:

O texto dialoga conscientemente [...] com *Dom Casmurro* de Machado de Assis. E está longe de ser mera transposição, paráfrase, ou estilização. Muito ao contrário: objetiva revestir-se, pós-modernamente, de dimensão desconstrutora e crítica. Associa o sensível ao inteligível, intuição e razão. Ilumina este processo muito da vasta fortuna crítica machadiana. O romance se faz assim um exemplo de crítica-ficção ou ficção crítica. No perigo do limite, uma vez que era fundamental não mostrar os andaimes do edifício.

A presença de Machado de Assis está de todo arraigada na prosa do século XX. Frequentemente arma-se a promotória ou a defesa na releitura e na reescrita do enigma *Capitu*. No âmbito da crítica-ficção machadiana, diversos autores constroem, em seus textos ficcionais, diferentes personagens chamadas *Capitu*, dentre eles: Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes no roteiro cinematográfico *Capitu* (1993), José Endoença Martins no romance *Enquanto isso em Dom Casmurro* (1993), Fernando Sabino no romance *Amor de Capitu* (1998), Domício Proença Filho no romance *Capitu – memórias póstumas* (1998), Maria Velho da Costa na peça teatral *Madame* (2000), Dalton Trevisan no conto “*Capitu sou eu*” (2000), Moacyr Góes Filho no filme *Dom* (2003) e Célio César Silva no conto “*Celulares*” (2009). De acordo com Luciana Souza (2005, p.123), as obras *Capitu*, *Amor de Capitu* e *Capitu – memórias póstumas* são as leituras de *Capitu* que mais se aproximam da personagem machadiana.

O romance *Capitu – memórias póstumas* constitui um contraponto do texto machadiano, recorrendo à autodefesa de *Capitu*, num jogo de cumplicidade e negação do enigma Bentinho, promovendo deslocamentos instigantes em relação à trama de *Dom Casmurro*. Essa densa rede memorialística integra a crítica-ficção machadiana, incorporando alusões muito significativas. Bentinho, *Capitu*, Brás Cubas, Quincas Borba, Conselheiro Aires e D. Carmo, personagens machadianas, adquirem autonomia e coparticipam no universo ficcional das *Memórias* de *Capitu*, que inclui Aurélia Camargo, personagem de José de Alencar.

A investigação teórica e crítica é recorrente na ficção finissecular novecentista. Considerando que Proença emprega, na sua reescrita de *Dom Casmurro*, a narrativa centrada em um ponto de vista particular, o de *Capitu*, de modo a promover um embate em

relação à narrativa centrada no ponto de vista particular de Bento Santiago, cumpre enfatizar que o romance *Capitu – memórias póstumas*, em si mesmo, concentra a sua própria problemática estética atinente à interferência do ponto de vista nos fatos narrados. No caso das *Memórias* de Capitu, fica patente que o propósito da crítica-ficção é o de repensar a ficção casmurra a partir da voz de Capitu.

Sendo assim, o objetivo geral desta pesquisa é estudar o projeto estético e o ideológico de *Dom Casmurro* e de *Capitu – memórias póstumas*, a fim de desvelar a recepção da personagem machadiana Capitu pela recente crítica-ficção, integrada por Proença, atendo-se à discussão acerca da problemática da noção de autor no cerne da intertextualidade.

Os objetivos específicos são: possibilitar, a partir da recepção da personagem Capitu em *Capitu – memórias póstumas*, a reflexão teórica acerca da forma híbrida desse romance, em que ficção e crítica interagem, questionando a própria natureza do referido gênero; confrontar a mudança de foco narrativo do protagonista-escritor em *Dom Casmurro* para a protagonista-escritora em *Capitu – memórias póstumas*, identificando as significações reiteradas e/ou as ressignificações engendradas em relação à personagem Capitu; perscrutar a condição da mulher na sociedade oitocentista; investigar a presença da teoria e da crítica literária contemporânea na urdidura ficcional de Proença.

Em seu discurso póstumo, Capitu faz uma referência à crítica elaborada por Roland Barthes e por Michel Foucault, no final da década de sessenta e no início da década de setenta, à noção de autor. Na passagem: “[...] se [meu ex-marido] souber desta minha narrativa, por certo, ao lê-la, poderá cuidar até, quem sabe, que a obra é dele. Não me importo. O texto é a morte do autor” (PROENÇA, 2005, p.13), fica evidente que *Capitu – memórias póstumas* dialoga com o ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes (1988, p.65): “Desde que um fato é contado para fins intransitivos [...] produz-se um desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”.

Cabe enfatizar que Foucault (1992, p.41; 70), em *O que é um autor?*, procura “localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto”, haja vista que, em sua concepção, “o autor [...] é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito”. Consideramos que a personagem-escritora Capitu, além de afirmar, na esteira de Barthes, que o autor desapareceu, também perscruta, na esteira de Foucault, as fendas deixadas pelo desaparecimento do autor.

De acordo com Barthes e com Foucault, a importância adquirida pelo autor na modernidade europeia (séculos XVIII e XIX) decorre de uma visão individualista, segundo a

qual o criador é um gênio solitário, bem como de uma visão privatista, que concebe a obra como uma propriedade legítima deste indivíduo. Tais críticos esclarecem que a valorização e a naturalização do autor são norteadas por uma estética romântica, por um biografismo literário e por uma hermenêutica subjetivista.

Barthes, ao determinar a “morte do autor”, refere-se ao término de uma espécie de instituição literária (autor literário), ao passo que Foucault se reporta à questão do autor, relacionando-o à função sujeito, procedimento interno de controle do discurso (autor de um discurso).

Diante do exposto, consideramos que o propósito da protagonista-escritora Capitu, ao evocar implicitamente os mencionados críticos, é o de legitimar a sua reescrita do texto casmurro, haja vista que eles se opõem ao *privilégio hermenêutico do autor*. Ela se recusa a aceitar que o personagem-autor Santiago determine o sentido último de *Dom Casmurro*, que ele detenha o direito de propriedade intelectual e que ele seja, moralmente, o dono da criação casmurra.

Com a finalidade de elucidar a questão do papel crucial do autor mitificado, bem como a submissão do intérprete à autoridade do ato criador, Barthes estabelece um cotejo entre o sentido romântico e burguês da mitificação do autor e a ideologia capitalista. Segundo o referido crítico francês, cabia ao autor, por ser considerado um gênio, determinar o sentido de sua obra, bem como o valor monetário da obra de que era proprietário. Ou seja, o autor adquiria dupla autoridade sobre sua criação: a autoridade hermenêutica e a autoridade econômica.

Publicado originalmente em 1967, o texto barthesiano “A morte do autor”, cujos aspectos centrais abordados são o autor, o texto e o leitor, configura uma ruptura com o convencional padrão biográfico e histórico de crítica literária e com a mencionada mitificação do autor: “A escritura é destruição de toda voz, de toda origem. [...] é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito” (BARTHES, 1988, p.65).

Gradativamente, a figura do autor é submetida a um processo de iconoclastia; a linguagem começa a prevalecer sobre o “eu”, sobretudo com o formalismo russo no início do século XX. No campo da linguística, o autor é somente aquele que escreve, e a linguagem conhece somente um sujeito, não uma pessoa. Mikhail Bakhtin, desenvolvendo estes conceitos linguísticos, substitui a noção do autor, como produtor e intérprete do texto, pela noção da linguagem, pautada na impessoalidade e no anonimato.

A intertextualidade, conceito criado por Julia Kristeva na década de sessenta, e inspirado no dialogismo bakhtiniano, constitui, portanto, um dos valiosos suportes teóricos de

nosso estudo. Considerando a teoria de Kristeva (1974, p.64) de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, um dos focos de interesse de nossa pesquisa incide no fato de que a personagem-escritora de *Capitu – memórias póstumas* reutiliza citações veiculadas pelo personagem-escritor de *Dom Casmurro*, de forma a imprimir-lhes abordagens discursivas diametralmente opostas. A teoria de Linda Hutcheon (1989; 1991) sobre a paródia esclarece este procedimento, pois, como afirma Marilene Weinhardt (2003, p.322), Proença preferiu construir a diferença na repetição, apresentando a variedade da paródia reverente.

Nossa abordagem de *Capitu – memórias póstumas* investiga a convergência entre a tese postulada por Kristeva¹ (1974, p.176), segundo a qual “o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de um outro texto”, e a tese de Hutcheon (1989, p.48), de acordo com a qual “o prazer da ironia da paródia [...] provém [...] do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual [...] entre cumplicidade e distanciamento”.

Tal como Gérard Genette, abordamos a paródia como uma relação formal ou estrutural entre dois textos, e, nos termos de Mikhail Bakhtin, como uma forma de dialogia textual. Portanto, mesmo que a definição da paródia contemporânea em relação a *Capitu – memórias póstumas* comece por uma análise formal, é condição *sine qua non* a consciência dual do leitor do romance de voz dupla. Sendo assim, a exemplo de Linda Hutcheon, a perspectiva teórica adotada nesta pesquisa será dualista: simultaneamente formal e pragmática.

Ainda entendendo a escrita como prática da intertextualidade, pretendemos perscrutar, na materialidade do texto *Capitu – memórias póstumas*, os indícios do sujeito-autor, que é, ao mesmo tempo, leitor de outros textos. Em conformidade com Antoine Compagnon (1996, p.37-38), o sujeito da citação é uma personagem equívoca, pois ora procede como Pilatos (delator de outros discursos e de outros sujeitos), ora como Narciso (solicitante de reconhecimento). Assim, as aspas funcionam como uma renúncia a um direito de autor; por sua vez, o itálico, narcisista, assinala uma reivindicação da enunciação.

Uma autêntica intertextualidade, conforme Leyla Perrone-Moisés (1979, p.214), implica que sejam superadas a fronteira de propriedade e a fronteira entre os discursos poético e crítico. Consideramos que em *Capitu – memórias póstumas*, Proença rompe os mencionados limites, haja vista que oferece ao receptor uma crítica-ficção.

¹ Cumpre ressaltar que a referida teórica, na esteira de Roman Jakobson, considera que a linguagem poética engloba a poesia e a prosa (KRISTEVA, 1974, p.166).

Adquire relevância o diálogo simultâneo que o título do romance de Proença, *Capitu – memórias póstumas*, estabelece em relação a dois romances de Machado de Assis: *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Gilberto Passos (1996, p.67) esclarece que, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “o intertexto se perfaz, estabelecendo relações especulares e metalinguísticas a indicarem o teatro [...], com a característica peculiar de ser um simulacro de segunda instância, pois a ficção se espelha em outra ficção, cuja origem está nas máscaras”.

Nas *Memórias* de *Capitu*, esse âmbito abrange a citação da citação, no caso da citação da peça shakespeariana *Otelo* feita pelo personagem-escritor em *Dom Casmurro*, que é retomada, sob nova versão, no discurso póstumo da personagem-escritora: “Na peça de minha vida, Otelo e Iago eram a mesma pessoa” (PROENÇA, 2005, p.260).

O romance *Dom Casmurro* – caracterizado pela autorreflexividade, pela autocrítica e pelo convite à coautoria – questiona a prática narrativa e instaura ambiguidade quanto à personagem *Capitu* e ao seu suposto adultério, possibilitando múltiplas incursões exegéticas que, por sua vez, constituem convites à reescrita do lido.

Por sua vez, a personagem-autora em *Capitu – memórias póstumas*, seguindo estrategicamente o exemplo do personagem-autor em *Dom Casmurro*, indaga-se sobre o processo de construção do seu próprio romance, demandando que o leitor o reconheça como ficção e, assim, desempenhe o papel de “co-criador”.

Nosso estudo acerca de *Capitu – memórias póstumas* perscruta a confluência entre a assertiva de Patricia Waugh (1984, p.6)² de que “o menor denominador comum da metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer uma declaração sobre a criação daquela ficção”³ e a definição que Linda Hutcheon (1984, p.1) atribui à metaficção: “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”⁴.

Assim entendendo a metaficção, acompanharemos, no diálogo que *Capitu – memórias póstumas* estabelece com *Dom Casmurro*, o questionamento de *Capitu* no que diz respeito a dois aspectos: ao seu próprio ato de criação da narrativa póstuma e ao ato de criação da narrativa casmurra praticado por Dr. Santiago.

² Na presente tese, todas as traduções, correspondentes às citações que aparecem em notas de rodapé, são de minha autoria.

³ “the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction”.

⁴ “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

O termo “*metafiction*” primeiramente foi empregado por William Gass para designar alguns dos novos romances americanos do século XX. Todavia, cumpre salientar que, já em 1605, foi publicado um romance metaficcional de grande envergadura, em que o próprio protagonista, na segunda parte do livro, torna-se crítico, ao comentar o caráter equívoco da primeira parte. Trata-se de *Dom Quixote*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes, considerado o primeiro romance moderno por alguns críticos.

No entanto, no século XIX, a burguesia, acreditando que as contribuições científicas a conduziram à certeza final sobre a realidade, tende a apresentar uma postura de recusa em relação à metaficção. Por esse motivo, uma parcela substancial da ficção dos Oitocentos simula que não elabora ficção, ao mesmo tempo em que compactua com o receptor, para que este simule que não está lendo ficção. Evidentemente, esse não é o caso de *Dom Casmurro*, que, embora seja uma narrativa finissecular oitocentista, é declaradamente metaficcional. Cumpre ressaltar que, no referido período, além de Machado, outros escritores elaboram textos metaficcionais; afinal, desde que surgiu, a metaficção nunca deixou de ser praticada.

No século XX, a autoconfiança burguesa declina. Frustrações históricas e empecilhos científicos geram o regresso de dúvidas políticas e epistemológicas. De acordo com Inês de Oliveira (2008, p.20-21), o “princípio da incerteza” (1927) proposto pelo alemão Werner Heisenberg, pioneiro da física quântica, procura demonstrar que “o rigor do conhecimento é estruturalmente limitado” e que a integralidade do real não se restringe à soma das frações em que o objeto de estudo foi compartimentado para ser observado e mensurado.

Ainda de acordo com Oliveira, a constatação de Heisenberg assume relevância, visto que, a partir dela, a noção de “lei universalmente válida” é substituída pela noção de “probabilidade”. Além disso, o interesse da pesquisa passa a incidir sobre as “interações entre as diferentes dimensões” infracionáveis “do real”. É importante ressaltar que o princípio heisenberguiano da incerteza, segundo a referida estudiosa, postula a inexistência da imparcialidade total na relação entre sujeito e objeto, ou seja, o observador, no âmbito de sua pesquisa, voluntária ou involuntariamente, fica impedido de proceder à elaboração e validação de conhecimentos inteiramente objetivos.

São justamente as referidas hesitações do contexto novecentista que provocam o retorno da metaficção. A ficção, ao voltar a admitir, de diferentes maneiras, sua condição de ficção, fratura o contrato de ilusão estabelecido, no século XIX, entre o autor e o leitor.

Pautando-nos pelo pressuposto de Waugh (1984, p.3) de que “a metaficção se funda numa versão do princípio heisenberguiano da incerteza”⁵, consideramos que *Capitu – memórias póstumas* é uma metaficção na medida em que se assume como ficção, mantendo o receptor consciente de que não está lendo um relato da própria verdade. Basta considerarmos que, propositalmente, a narrativa póstuma dá margens para que o leitor se questione sobre como seria o discurso de Capitu se ela, ao escrever e comentar suas próprias *Memórias*, não estivesse lendo e comentando, simultaneamente, o discurso sexista e bacharelesco de seu ex-marido.

No âmbito dessa questão, cumpre acrescentar que, sendo o presente trabalho centrado na voz de Capitu na crítica-ficção da última década do século XX, julgamos pertinente buscar o respaldo teórico de algumas feministas que reconhecem a relevância da teoria pós-estruturalista para a crítica ao universalismo, às noções de identidades essenciais de gênero, ao binarismo e ao racionalismo iluminista.

Joan Scott (1999), por exemplo, argumenta que a teoria que oferece suporte ao conceito de gênero é o pós-estruturalismo, uma vez que permite questionar as categorias unitárias e universais e torna históricas concepções que são usualmente consideradas naturais, como é o caso de “homem” e “mulher”. Segundo Scott, uma valiosa contribuição do pós-estruturalismo ao feminismo é o método de desconstrução de Jacques Derrida, visto que tem por função desmontar a lógica interna das categorias, com o objetivo de expor suas limitações. Scott (1999, p.208), baseando-se em Derrida, afirma que a desconstrução mostra os termos aparentemente dicotômicos “como oposições não naturais, mas construídas; e construídas para propósitos particulares em contextos particulares”.

Em conformidade com Teresa de Lauretis (1994, p.206-207), “o conceito de gênero como diferença sexual” norteava os escritos feministas e as práticas culturais feministas das décadas de sessenta e de setenta do século XX. Tal teórica esclarece que “a primeira limitação do conceito de ‘diferença(s) sexual(ais)’” é que ele considera “a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados; ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada”. Lauretis enfatiza que o referido fato “torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres”.

Sobre essa questão, assim se pronuncia Judith Butler (2003, p.35): “a insistência sobre a coerência e unidade da categoria mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das

⁵ “metafiction rests on a version of the Heisenbergian uncertainty principle”.

interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das ‘mulheres’”.

As teorias de gênero e suas reiteradas revisões colaboraram significativamente para os estudos feministas de crítica da modernidade, conforme nos elucidam as palavras de Guacira Louro (2002, p.15): “ao utilizar [a categoria] gênero, [...] passava-se a analisar a construção social e cultural do feminino e do masculino, atentando para as formas pelas quais os sujeitos se constituíam e eram constituídos, em meio a relações de poder”.

Diante do exposto, cabe frisar que Joan Scott, Teresa de Lauretis, Judith Butler e Guacira Louro se aproximam do pós-estruturalismo porque repelem os esquemas dicotômicos de pensamento, expõem as diferenças internas de cada categoria, refletem sobre as pluralidades e diversidades, e recusam as abordagens essencialistas.

O feminismo, conforme Bruna Franchetto, Maria Laura Cavalcanti e Maria Luiza Heilborn (1981, p.35), “postula que, na história da humanidade, as mulheres tenham sido sempre submetidas a uma ordem predominantemente masculina, mas que agora ‘adquiriram consciência de sua opressão milenar’ e dos seus interesses – que só elas mesmas podem defender”. Nesse âmbito, a história do feminismo é, de acordo com Scott (2002, p. 47), “a história de mulheres (e de alguns homens) constantemente às voltas com a absoluta dificuldade de resolver os dilemas que enfrentam”.

Sobre “o sujeito do feminismo”, Lauretis (1994, p.217) esclarece que “é um sujeito cuja definição ou concepção se encontra em andamento”. A esse respeito, assim se pronuncia Judith Butler (1998, p.35-36): “se o feminismo pressupõe que ‘mulheres’ designa um campo de diferenças indesignáveis, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e re-significação”.

Valendo-nos das relevantes elucidações das citadas autoras feministas, nossos esforços se concentram no sentido de investigar de que forma a voz de Capitu, silenciada na sociedade oitocentista brasileira, insere-se no referido *locus* de abertura e ressignificação, a fim de manifestar-se no contexto finissecular novecentista.

O segundo, o terceiro e o quarto capítulos da presente pesquisa examinam os aspectos apresentados nesta introdução, incidindo o foco de interesse na maneira como se processa a voz de Capitu na crítica-ficção, a partir das relações entre *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas*.

No segundo capítulo, intitulado “A crítica-ficção machadiana finissecular novecentista”, perscrutamos, ao longo de três subcapítulos, o modo como o texto proenciano

recepciona o texto machadiano, sobretudo no que concerne à reconstrução da personagem Capitu.

No subcapítulo “A voz de Capitu na crítica-ficção”, refletimos sobre as relações entre *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas*, concentrando nosso interesse na asserção da personagem-escritora Capitu (e, por trás dela, Proença) de que “somos todos na linguagem” (PROENÇA, 2005, p.227). No âmbito dessa questão, consideramos que os pressupostos linguístico-filosóficos de Martin Heidegger (1967, 1983, 2003) apresentam as ferramentas que nos permitem compreender a porosidade entre literatura e filosofia . Seleccionamos, como apoio bibliográfico para a nossa investigação, os estudos de Benedito Nunes (1969, 1989, 1993, 2005), Ivo Barbieri (2002), Silviano Santiago (1978), Emmanuel Leão (2001) e Roland Barthes (1977).

Em nossa tese, consideramos que a voz de Capitu já pode ser encontrada nas próprias fendas textuais com as quais Machado, ambigualmente, convida seu leitor à coautoria. Nesse sentido, cabe ao receptor a escuta da voz feminina interdita. Assim, no subcapítulo “A abertura e o movimento em *Dom Casmurro*”, respaldando-nos no caráter metaficcional do referido romance machadiano, pesquisamos a pertinência e o alcance da antológica afirmação do casmurro-autor de que as brechas de seu “livro falho” podem ser preenchidas por quem o lê (MACHADO, 1991, p.57). Utilizamos, como suporte teórico, os estudos de Linda Hutcheon (1984, 1989, 1991), Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), Gérard Genette (1979, 1982, 1983), Franz Stanzel (1971), Haroldo de Campos (1983), Wayne Booth (1980), Helen Caldwell (2002), Leyla Perrone-Moisés (1979, 1998), José Barreto Filho (1980), Teresa Vara (1965), Wolfgang Kayser (1976), Umberto Eco (1979, 1984), Émile Benveniste (1966), William Riggan (1981), Paul Dixon (1988), Wolfgang Iser (1980), Michal Glowinski (1977), Susan Lanser (1981), Michel Butor (1969), Norman Holland (1975) e Hans Jauss (2002).

No subcapítulo “As relações entre *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas*”, cotejamos o relato póstumo com o relato casmurro em diversos aspectos significativos, em especial, no que concerne à dimensão enigmática de Capitu e do libelo acusatório do ex-marido e à dimensão enigmática de Bentinho e da autodefesa de Capitu, não perdendo de vista que o texto da defunta-autora resulta de uma perspectiva, entre muitas, integrantes da fortuna crítica machadiana. Tomamos como base a crítica do próprio Machado de Assis (1979), bem como os estudos de Gustavo Krause (2010b), Roberto Schwarz (2000), Benedito Nunes (1989) e Bluma Vilar (2006).

Considerando o decurso de um século entre a publicação de *Dom Casmurro* (1899) e a de *Capitu – memórias póstumas* (1998), no terceiro capítulo, intitulado “Uma

questão de ponto de vista”, perscrutamos a condição da mulher no século XIX, analisando de que forma o domínio masculino, característico da época do Segundo Império, repercute na construção da personagem Capitu dentro do romance machadiano. A partir daí, investigamos a mudança de estatuto de Capitu, que, de personagem na narrativa casmurra, passa à protagonista-escritora no âmbito da crítica-ficção machadiana, elaborada por Proença no final do século XX.

No subcapítulo “A personagem Capitu no romance de Machado”, abordamos a mulher, a sociedade e o adultério em Machado de Assis, procurando identificar como esse escritor empregou na ficção o que observou como crítico literário, sobretudo no que diz respeito à construção da personagem Capitu. Respaldam-nos a crítica do próprio Machado de Assis (1878) ao romance *O primo Basílio*, do português Eça de Queirós, bem como os estudos de Paulo Franchetti (2008), Roberto Schwarz (2000) e Maria Rita Kehl (1996).

O subcapítulo seguinte é denominado “A personagem-escritora Capitu no romance de Proença”. Nesta etapa de nosso trabalho, procedemos à identificação dos expedientes adotados por Capitu na construção de seu discurso de autodefesa, como resposta articulada ao discurso sexista do Dr. Santiago. Nesse sentido, examinamos as seguintes questões fundamentais concernentes às *Memórias* de Capitu: a ênfase que Capitu confere à afirmação da mulher no Brasil do Segundo Império; a insistência de Capitu em incutir no leitor o perfil da veleidade de Bentinho; a estratégia narrativa do Dr. Santiago retomada ironicamente por Capitu; a estratégia narrativa criada pela própria Capitu em suas *Memórias*; o estilo machadiano retomado ludicamente por Capitu. Os estudos das relações de gênero, realizados por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) e por Simone de Beauvoir (2002), nos fornecem subsídios valiosos para acompanharmos o discurso feminista de Capitu. Também recorreremos ao apoio teórico de Eni Orlandi (2005, 2007), Dominique Maingueneau (1997), Ziva Ben-Porat (1976), José Lopes (1974), Gérard Genette (1982) e Linda Hutcheon (1989).

No subcapítulo “A afirmação do discurso da mulher”, abordamos o embate discursivo dos ex-cônjuges, tomando como ponto de partida algumas das inúmeras perspectivas divergentes de Santiago e de Capitu. Com tal procedimento, pretendemos esclarecer que a literatura de Machado e a de Proença são geradas com o propósito de que cada leitor as experimente particularmente, para que, assim, elas possam ser modificadas de acordo com os diferentes pontos de vista diacrônicos e sincrônicos com os quais serão confrontadas. Nesse caso, os estudos de Guacira Louro (1992, 2003, 2007) sobre as questões do poder e da diferença nos campos do gênero e da sexualidade, o respaldo teórico de Michel Foucault (2004) e de Jacques Derrida (2001), e as reflexões de Antoine Compagnon (2001)

acerca das implicações do surgimento do pós-estruturalismo auxiliam significativamente a compreensão do nosso objeto de estudo. Recorremos também a Joan Scott (1995) e Marcos Siscar (2005).

No quarto capítulo, cujo nome é “A narrativa metaficcional de Domício Proença Filho”, partimos do pressuposto de que, na última década do século XX, a criação literária recorre reiteradamente à metaficção e à paródia. Entendemos que tal retorno crítico a textos literários renomados é fomentado pelo interesse em questionar a unidade autoral e a originalidade, bem como a própria história literária. Na introdução desse capítulo, escolhemos o suporte teórico de Patricia Waugh (1984), de Linda Hutcheon (1989) e de David Lodge (1992), e o apoio crítico de Abel Baptista (2005) e de Gustavo Krause (2008, 2010a, 2010b).

No subcapítulo “O paradoxo da metaficção e a questão da identidade”, consideramos que o romance proenciano é uma solicitação à reflexão teórico-crítica, bem como à reflexão filosófica, haja vista a tensão provocada pelos enigmas da metaficção e, em seu âmago, pelos enigmas da identidade humana. Para tal, focalizamos a crítica-ficção elaborada por Proença, atendo-nos a examinar o modo como as questões concernentes à metaficção (autoria, leitor, leitura, paródia e outras) se inter-relacionam nas *Memórias* de Capitu. Auxiliam-nos os estudos de Linda Hutcheon (1984), Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976), Mikhail Bakhtin (1993), Laurent Lepaludier (2002), Wolfgang Iser (1980), Gérard Genette (1979), Ziva Ben-Porat (1979), Patricia Waugh (1984), Gustavo Krause (2008, 2010a, 2010b), Alfredo Bosi (2007, s/d), José Merquior (1977), Enylton Rego (1989), Eugênio Gomes (2000), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999) e Zênia de Faria (2009).

No subcapítulo “A escrita como exercício da intertextualidade”, procuramos esclarecer de que maneira a procura de Proença por formas expressivas inovadoras faz com que, em *Capitu – memórias póstumas*, o receptor se depare com uma crítica-ficção machadiana, em que os discursos crítico e poético consubstanciam a construtura de uma narrativa autoconsciente, que assume abertamente, por meio da voz da personagem-escritora, a noção de que o texto é a morte do autor e o nascimento do leitor. Utilizamos como suporte teórico: Leyla Perrone-Moisés (1979, 1990, 1998), Valentim Facioli (2008), Martin Heidegger (1983), Alfredo Bosi (s/d), Antoine Compagnon (1996), Gilberto Passos (1996), Julia Kristeva (1974), Mikhail Bakhtin (1981) e Jean Weisgerber (1970).

E, finalmente, no subcapítulo “O paradoxo da paródia”, nosso interesse consiste em elucidar de que forma – no âmbito da crítica-ficção machadiana – a narrativa metaficcional de Proença recorre à paródia como uma de suas estratégias mais importantes, repondo, assim, o diálogo paródico de Machado de Assis com a tradição. Buscamos

embasamento nos estudos de Linda Hutcheon (1989), John Yunck (1963), Umberto Eco (1984), Valentim Facioli (1982), Gérard Genette (1982) e Helen Caldwell (2002).

A metodologia utilizada no presente trabalho é a dos estudos de Literatura Comparada, visto que esta implica o espaço inter-relacional por excelência, adequado para se investigar a proposta do crítico-ficcionista Proença de conceder voz e vez a Capitu, para que ela narre, depois de morta, com seu ponto de vista, como foi sua vida ao lado de Bentinho, à luz do próprio texto de seu ex-marido, visto que o Dr. Santiago admite por escrito que, ao buscar encontrar-se na memória, acaba faltando-se a si mesmo. Capitu relata que aprendeu com seu irmão Brás Cubas “as artes da narrativa além-tumular” (PROENÇA, 2005, p.11). Segundo ela afirma, seu livro resulta da análise das palavras e das intenções de Bento Santiago e do cumprimento da missão que lhe foi confiada no lugar de além-túmulo: o da afirmação do discurso da mulher. A erudição de Capitu, evidenciada em seu discurso, teria sido sedimentada no período em que ficou exilada na Suíça: “Eu li muito” (PROENÇA, 2005, p.273).

A hipótese desta proposta consiste em dizer que, ainda que as duas obras em estudo apresentem divergências estéticas e ideológicas importantes, *Capitu – memórias póstumas* estabelece uma convergência expressiva em relação a *Dom Casmurro*: a reiteração táctica da aura dubitativa que consagrou Capitu.

Em outras palavras: partimos do pressuposto de que o romance de Proença configura plenamente a intertextualidade, justamente porque rompe a fronteira dos gêneros discursivos e a fronteira da propriedade textual, a fim de reexaminar a questão da construção da personagem Capitu, sem, contudo, desenigmatizá-la. Nesse âmbito, consideramos que os romances *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas*, que primam pela autoconsciência irônica, apresentam-nos a metaficção intrinsecamente ligada à questão da identidade humana.

2 A CRÍTICA-FICÇÃO MACHADIANA FINISSECLAR NOVECENTISTA

Por que não dar voz àquela mulher, brasileira do século XIX, que, apesar de todas as artimanhas e do maquiavelismo do companheiro, se converte numa das mais fascinantes criaturas do gênio que foi Machado de Assis? (PROENÇA, 2005, p.9).

A compreensão só se instala no instante em que começa a brilhar em nós o que o texto não diz, mas quer dizer em tudo que nos diz (LEÃO, 2001, p.18).

Neste trabalho, a partir dos vestígios de *Dom Casmurro* consubstanciados em *Capitu – memórias póstumas*, investigamos a maneira como Proença lê Machado, isto é, perscrutamos o modo como o texto proenciano recepciona o texto machadiano, sobretudo no que concerne à reconstrução da personagem Capitu. No âmbito do diálogo intertextual, examinamos o processo de interação de dois discursos, considerando que a leitura do romance de Proença demanda uma leitura simultânea do romance de Machado: ora a narrativa casmurra, como fundo de contraste, esclarece a narrativa póstuma, ora esta esclarece aquela. Assim, privilegiamos, em nosso estudo, a elaboração ficcional dos textos mencionados, incidindo nosso foco de interesse no modo próprio da ficção, que consiste em incorporar filosofias com intenção diversa da que norteia os discursos de origem.

2.1 A voz de Capitu na crítica-ficção

O verbo é a gênese de todas as coisas, tanto na Bíblia (*locus* intertextual tão caro a Machado de Assis) quanto na moderna filosofia. De acordo com a concepção linguístico-filosófica de Martin Heidegger (1967, p.95), *o homem é na linguagem*, ou seja, manifesta-se através da palavra. Assim, partindo do pressuposto de que a voz é o *ser*, escolhemos, para a nossa tese de doutorado, o título *A voz de Capitu na crítica-ficção: relações entre Dom Casmurro e Capitu – memórias póstumas*.

Considerando que é a própria Capitu (e, por trás dela, Proença) quem sustenta, em seu relato póstumo, o conceito de que “somos todos na linguagem” (2005, p.227), decidimo-nos pelo referido título, porque pretendemos refletir sobre as relações entre *Dom Casmurro e Capitu – memórias póstumas*, concentrando nosso interesse na palavra da personagem-escritora. Em nossa tese, entendemos que a voz de Capitu, embora se manifeste de forma patente apenas no texto de Proença, já se encontra consubstanciada, de forma latente, nas lacunas textuais com as quais Machado, ambigualmente, convida seu leitor à coautoria. Nesse caso, de certa forma, *Capitu – memórias póstumas* já está em *Dom Casmurro* como “a fruta dentro da casca”.

No livro *Sobre o Humanismo*, Heidegger (1967, p.95) afirma que a linguagem é a “casa do ser” e que é no pensamento meditativo que o ser vem à linguagem. Segundo ele esclarece, no mundo moderno técnico-científico, o pensamento calculador e a linguagem cotidiana são manifestações de conhecimentos prévios que reiteram o esquecimento do ser. Em conformidade com o mencionado filósofo alemão, privilegiar o pensamento meditativo e a linguagem essencial, que se manifesta através de enigmas, é condição *sine qua non* para o homem *ser na linguagem*.

No livro *A caminho da linguagem*, Heidegger (2003, p.201) postula que há uma distinção entre falar e dizer, visto que falar muito pode equivaler a dizer nada, ao passo que o não falar pode dizer muito, ou seja, pode acionar a eloquência do silêncio. Enquanto a noção antropológica tradicional considera que *o homem* “tem” linguagem e mundo, Heidegger acrescenta a noção ontológica de que o homem também “*é*” *na linguagem e no mundo* (“ser-no-mundo”). É desse modo que entendemos a expressão já referida, utilizada pela personagem-autora: “somos todos na linguagem”. Assim, ao manifestar-se através do verbo, da ação, da voz, a personagem-escritora Capitu “é na linguagem” e “é no mundo”.

Capitu – memórias póstumas, na condição de narrativa autoconsciente, apresenta uma personagem-escritora que, consciente de que é no silêncio que se articula melhor e mais originariamente a compreensão do “ser-no-mundo” (terminologia heideggeriana), se questiona sobre sua decisão de “ser na linguagem”. Ao mesmo tempo, as *Memórias* de

Capitu, na condição de crítica-ficção machadiana, apresentam uma personagem-leitora-escritora que questiona as expressivas manifestações de silêncio do personagem-escritor em *Dom Casmurro* (as polêmicas lacunas), incidindo seu foco de interesse no jogo entre o dito e o não dito que perpassa, significativamente, a narrativa machadiana, visto que o objetivo precípua de Capitu é o de constituir sua própria defesa. Com esse *modus operandi*, a narrativa metaficcional de Proença volta-se sobre si mesma, volta-se para a também narrativa metaficcional de Machado, e, *a fortiori*, volta-se para o leitor, convidando-o a “reunir-se à reunião do não dito no dito”⁶ (HEIDEGGER, 1983, p.108 apud CASTRO, 1999, p.268) em relação ao outro e a si mesmo.

Em *Dom Casmurro*, Machado oferece ao leitor o “não dito no dito” (as lacunas), uma vez que sua arte paradoxal consiste em descobrir o encoberto ao mesmo tempo em que encobre o descoberto. Portanto, o patente é perturbado pelo latente; “a letra é roída pelos vermes”:

“Ele fere e cura!” Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito. Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

– Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. *Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído* (MACHADO, 1991, p.18, grifo nosso).

A ambiguidade da consciência reflexiva perpassa *Dom Casmurro*. A linguagem machadiana – paródica, espelhada e paradoxal – constrói o discurso do dito e, subliminarmente, o discurso do não dito, que funcionam como estratégias com fins específicos. Trata-se do *jogo estético* de Machado que consiste em brincar, no interior do romance, com a própria verdade, no que esta tem de oferta e de recusa.

⁶ “Lesen aber, was ist es anderes als sammeln: sich versammeln in der Sammlung auf das Ungesprochene im Gesprochenen?”

Trecho retirado de:

HEIDEGGER, Martin. Heidegger Von Emil Staiger (1951). In: *Gesamtausgabe*. Band 13. Aus der Erfahrung des Denkens. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983. p.93-109.

E traduzido para o português por:

CASTRO, Manuel Antônio de. Poética e poiesis: a questão da interpretação. *Revista Encontro*, ano 15, n. 15, 1999, Recife. p. 268-272.

Segundo Benedito Nunes (1969, p.130), Heidegger aponta uma condição basilar para que o “jogo da linguagem”, em uma obra literária, tenha a “propriedade reveladora, de alcance ontológico”: que a linguagem seja “o material da ficção” e, concomitantemente, “o seu objeto”.

Em *Capitu – memórias póstumas*, a exemplo do que ocorre em *Dom Casmurro*, há uma relação essencial entre o texto que busca a sua própria identidade linguística e narrativa e a personagem que, buscando a própria identidade, escreve as suas memórias. Desse modo, a linguagem e a ficção, tematizadas nos textos de Machado e de Proença, envolvem o próprio objeto da narrativa, propondo a questão do *ser na linguagem e no mundo* como problema da identidade.

Cumprido ressaltar que, no relato casmurro e no relato póstumo, a existência (identidade pessoal) e a linguagem (ser) estão intrinsecamente ligadas. No tempo da enunciação das mencionadas narrativas, o indivíduo (Bento Santiago / Capitu, respectivamente) torna-se pessoa e tenta sair da existência “inautêntica” (nomenclatura de Heidegger), embasada na herança cultural transmitida socialmente, para iniciar a busca de si mesmo.

Em *Dom Casmurro*, o personagem-escritor busca seu autoconhecimento, construindo, com palavras, a noção de si mesmo. No entanto, o seu processo de escrita consiste em uma sucessão de imagens provisórias do seu ser. O limite da linguagem faz com que o *ser* alcançado pelo Dr. Santiago não corresponda às suas expectativas, afetando, assim, o diálogo com o outro e consigo mesmo.

Com tal procedimento, Machado de Assis ironiza igualmente o discurso da mentira e o discurso da verdade, uma vez que os discursos da ciência e da religião, a exemplo dos outros, recorrem à linguagem para fabricar seus próprios engodos, tentando adequar o lido ao real. No caso do discurso bacharelesco, o Dr. Santiago, a partir do ilusionismo, joga com a percepção do leitor, valendo-se da verossimilhança para constituir seu domínio próprio, como fica patente em: “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” (MACHADO, 1991, p.10).

Por trás de seu personagem-escritor, Machado joga o tempo todo com a verossimilhança/inverossimilhança, convidando o leitor a perscrutar o aparente (o dito) e o latente (o não dito). Portanto, *Dom Casmurro* se volta para si mesmo e para o leitor “roendo o roído” (trocadilho fonético com “roendo o ruído”). Nesse caso, “talvez esse discreto silêncio

sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído” (MACHADO, 1991, p.18). De acordo com Benedito Nunes,

o que prevalece na forma do discurso narrativo machadiano é o tom dubitativo – a esquiva e equívoca maneira de narrar, reticente e desconfiada, que também pode ser enganadora e enganosa, pondo em causa a própria capacidade de representação da realidade. [...] Na composição temática dos enredos ingressam motivos interruptivos da certeza que tem força de convicção análoga à dos *tropos* relacionados pelos cépticos, como razões especiais para a suspensão do assentimento. [...] Sabe o narrador em *Dom Casmurro* que “a veracidade absoluta é incompatível com o estado social” (Capítulo LXXXVIII). [...] Dir-se-ia que o pensamento ficcional de Machado, quer quanto ao conhecimento da Natureza, quer quanto ao conhecimento do mundo humano, tendeu para [...] uma consideração valorativa, axiológica da verdade, como ficção útil, exigida pelos nossos interesses práticos e instintos vitais. [...] O subversivo narrador machadiano transformou, a seu gosto, as filosofias para zombar da filosofia (1989, p.17-21).

A exemplo de Nunes (1993, p.131), em vez de nosso interesse incidir sobre a filosofia em Machado, priorizamos o modo de pensamento próprio da ficção, “capaz de absorver filosofias e de recondicioná-las a uma intenção diferente da que possuem nos discursos de origem”. Assim, por privilegiarmos, em nosso estudo, a elaboração ficcional dos textos machadiano e proenciano, concentrando nosso foco de atenção no referido modo de pensamento ficcional, julgamos relevantes as questões abordadas por Ivo Barbieri (2002, p.24-25) em “Pascal atravessado por um olhar oblíquo – o jeito machadiano de ler um clássico”:

Cabe a Silviano Santiago o mérito de reparar uma falha da nossa crítica que, atenta às ideias provenientes dos Pensamentos de Pascal, descurou o exame da interferência das *Provinciais* na elaboração dos textos machadianos. Em “Retórica da verossimilhança”, Silviano identifica, no discurso assumido pelo narrador de *Dom Casmurro*, expedientes de um casuísta empenhado na inocentação de si mesmo e na inculpação da outra parte, no caso, de Capitu, a quem acusa de infidelidade conjugal (SANTIAGO, 1978, p.29-48). A peça retórica produzida pelo advogado Bento Santiago, desenvolvendo-se coerentemente dentro do princípio da verossimilhança, seria pautada pela doutrina casuística da opção provável conforme foi definida e ferinamente ironizada por Pascal nas *Provinciais*, particularmente na Carta XIII.

Diante do exposto, cumpre ressaltar que, enquanto o Dr. Santiago (e, por trás dele, Machado) “rói o roído” do seu discurso, gerando lacunas, Capitu (e, por trás dela, Proença) rompe com o silêncio, falando daquilo que a obriga ao silêncio. Resume nessa resposta o sentido ontológico de sua criação literária. Em *Capitu – memórias póstumas*, a declaração da personagem-escritora de que “somos todos na linguagem” remete-nos, inevitavelmente, a

Heidegger, um dos maiores filósofos do século XX, pelo fato de que uma das mais importantes teorizações do pensamento pós-moderno incide sobre a *questão da linguagem*: há uma representação da realidade mais próxima da verdade que as outras?

Heidegger (1889-1976) defende a tese de que o Ser é projeto (cada um de nós é possibilidade), que só se concretiza em um determinado contexto histórico e social, ou seja, no lançar-se no mundo (o “ser-no-mundo”). Partindo da premissa de que a linguagem lógica e técnica serve tão somente para designar objetos ou manipular as coisas do mundo, o filósofo alemão busca na linguagem poética, dúbia e aberta a interpretações, um modo de dizer esse Ser. Assim, ao afirmar “somos todos na linguagem”, Capitu refere-se ao fato de que ela “é na linguagem” de suas *Memórias*, assim como Santiago “é na linguagem” de *Dom Casmurro*. Cabe enfatizar que Santiago/Machado e Capitu/Proença apresentam distintos “jogos de linguagem”, distintas leituras da realidade, e uma não deve predominar sobre a outra.

A personagem-escritora, em suas *Memórias*, se refere à admirável capacidade da arte machadiana de lidar com os limites da linguagem, alegando que Machado compensa a parcialidade do ponto de vista de Bento Santiago com a “eloquência do silêncio” (“barulho do silêncio”) da Capitu convertida em enigma: “Somos todos na linguagem. Ao assenhorear-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, 2005, p.227-228). Como enigma, Capitu é uma “lacuna a ser preenchida”, “um devir”, um “não dito no dito”, uma voz silenciada que, apesar disso e precisamente por isso, se faz ouvir.

Como metaficção acadêmica, *Capitu – memórias póstumas*, embora demande um leitor que domine conceitos filosóficos e literários da modernidade e da pós-modernidade, sobretudo os relativos aos limites da linguagem (do dizível, do exprimível), ao mesmo tempo reconhece que tal conhecimento teórico do receptor não esgota as possibilidades de sentido.

No âmbito dessa questão, adquire especial relevância o fato de que, nas *Memórias*, Capitu (e, por trás dela, Proença) se questiona sobre a validade de empreender um embate com a indecidibilidade da arte machadiana: “E se a minha fala acabasse contribuindo para a diluição dessa imagem, transformando-me apenas numa mulher ou numa velha senhora ressentida, tão vitimizada quanto o meu algoz?” (PROENÇA, 2005, p.227-228). A maneira irônica como a escrita de Capitu/Proença responde à consciência de si própria, fica patente sobretudo na afirmação apresentada imediatamente a seguir: “Talvez algum dos seus leitores até se permitisse negar-me: não, esta não é a imprevisível Capitu de Bentinho Santiago, o D. Casmurro do Engenho Novo...” (p.228). Nesse caso, o reconhecimento de Capitu/Proença de

que “escrever é risco e jogo” (p.228) é uma forma de legitimar a sua tentativa de lançar-se contra os limites da linguagem.

Proença incorpora em sua metaficção o questionamento da filosofia pós-moderna: haveria outro modo de contar a história tão válido quanto o raciocínio técnico-científico do homem ocidental, que se pauta no conhecimento do que é correto e nas certezas do mundo? Nesse sentido, o postulado heideggeriano de que a literatura se erige como possibilidade de construção de um saber que guarda a verdade no mistério das coisas contribui valiosamente para compreendermos o modo como o crítico-ficcionista Proença permeia as relações entre literatura e verdade em *Capitu – memórias póstumas*.

Em suma, à luz da concepção linguístico-filosófica de Heidegger, a narrativa metaficcional de Proença se apresenta como uma possibilidade de leitura acerca da noção de linguagem e, em específico, da noção de literatura, que se eleva de um sentido cotidiano – o de discurso – para se tornar um *locus* de manifestação do ser, como fica patente na afirmação incisiva: “Somos todos na linguagem”.

Em conformidade com o pressuposto teórico de Nunes (2005, p.7), a “travessia mútua” que se estabelece entre a filosofia e a literatura preserva a identidade própria do filósofo e a do escritor; neste “enriquecimento compartilhado”, a filosofia contribui com métodos que iluminam o texto literário, ao passo que este contribui elucidando questões filosóficas:

Nessa conexão recíproca, a filosofia faz da obra literária como tal objeto de sua indagação (o que ela é, ao que visa, qual a sua estrutura) e a obra, por sua vez, reverte sobre a filosofia, da qual, ela, obra, se faz, como poética, a instância concreta, reveladora (ou desveladora) das originariamente abstratas indagações filosóficas.

A apresentação que Emmanuel Leão (2001, p.13-18) faz acerca do livro *Ser e tempo*, de Heidegger, nos fornece esclarecimentos valiosos sobre a questão do *sentido do ser*. Pautando-nos na referida questão, consideramos que *Capitu – memórias póstumas* erige um dialogismo com a concepção heideggeriana, ao sugerir que, em *Dom Casmurro*, a forma originária de dizer se dá no barulho do silêncio, cuja escuta constitui a dimensão mais profunda e o modo mais simples de o pensamento falar. Isso porque a tessitura do referido texto machadiano contempla a confluência de três condições basilares: o mistério convida o homem à imersão contínua no retraimento do ser; a instauração do tempo originário do sentido se dá diante da mudez do discurso destituído do que falar, cujo calar-se erige a

vibração e a vivência de tudo na originalidade de sua inauguração; o pensamento sempre se afigura como resposta à escuta, uma vez que a escuta do sentido é necessária para se dizer a palavra essencial.

Portanto, o ser, que se revela a partir do mistério do não dito que o escritor Machado de Assis conduz à palavra em *Dom Casmurro*, constitui a estância misteriosa que engendra a possibilidade de que o sentido e a verdade sejam sempre pensados de maneira inaugural. O âmago de toda essa questão elucida sobremaneira a eloquência do silêncio do relato casmurro, posto que a permanência da personagem feminina Capitu “na magia da arte” (PROENÇA, 2005, p.228) de Machado configura uma “experiência de retraimento”⁷, sedução antiga que nos incita a elaborar questionamentos e tentativas de respostas, por meio de um pensamento que nos diz de nós mesmos.

Em *Capitu – memórias póstumas*, a personagem-escritora afirma que deve o seu texto a si mesma e às mulheres de todos os tempos (PROENÇA, 2005, p.228), referindo-se ao fato de que, em *Dom Casmurro*, a construção da personagem Capitu envolve um mistério sem fim – calado pela narrativa, pela não palavra, pela palavra não dita. Cabe enfatizar que é justamente o não dito do silêncio que provoca a abertura e o movimento de *Dom Casmurro*, oferecendo a matéria-prima com que o crítico-escritor Proença opera em sua narrativa, cuidando que, estrategicamente, a voz de Capitu revitalize o mistério.

Enquanto essa noção do relativo, proposta pelo enigma da narrativa machadiana, é incompreensível aos homens mobilizados pela visão cartesiana do absoluto, que ainda domina parte significativa do pensamento científico atual, fica evidente que o pensamento na narrativa de Proença incorpora a noção de Heidegger (2003, p.202), segundo a qual “o que deve manter-se impronunciado resguarda-se no não dito [...] é mistério”.

Nesse contexto, configura-se pertinente o respaldo da assertiva de Roland Barthes (1977, p.49): “Saboreio [...] a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”, posto que *Capitu – memórias póstumas* convida-nos permanentemente a saborear tal fenômeno, a que Barthes, logo em seguida, denomina “*uma lembrança circular*. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”. Sendo assim, a partir das reflexões apresentadas sobre a voz de Capitu na crítica-ficção, procuramos agora compreender, na abertura e no movimento de *Dom Casmurro*, o dito no não dito do texto machadiano.

⁷ De acordo com Leão (2001, p.18), a questão fulcral do texto remete o leitor a uma “experiência de retraimento”.

2.2 A abertura e o movimento em *Dom Casmurro*

De acordo com Umberto Eco, “uma obra de arte, forma completa e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, também é aberta, possibilidade de ser interpretada de mil modos diversos sem que sua singularidade irreproduzível resulte por isso alterada” (1979, p.74)⁸. No âmbito de tal questão, Eco esclarece que uma “obra em movimento” é um tipo de “obra aberta” que apresenta um “sentido muito mais tangível”, devido à sua “capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas fisicamente irrealizadas” (1979, p.84)⁹; ou, em outros termos, é uma “obra não acabada”, que “o autor parece entregar ao intérprete [...], desinteressando-se aparentemente por onde irão parar as coisas” (1979, p.74)¹⁰.

Tomando por base os referidos pressupostos teóricos, por meio dos quais Umberto Eco sustenta que o *caráter estético* do texto orienta o leitor, e que a recepção é um “ato de congenialidade com o próprio autor” (1979, p.74)¹¹, consideramos que *Dom Casmurro* é uma obra “aberta” e “em movimento”, porque seu caráter metaficcional confere ao receptor um estatuto privilegiado, ao convidá-lo a ser um cocriador, ao mesmo tempo em que valoriza o escritor e a obra.

Assim, a partir da instigante assertiva do personagem-escritor casmurro: “tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (MACHADO, 1991, p.57), investigamos a abertura e o movimento em *Dom Casmurro*, incidindo nosso foco de interesse no modo como as questões do autoquestionamento, da autoria, do leitor, da leitura, da paródia, dentre outras, se interpenetram configurando a narrativa metaficcional de Machado.

Afinal, o romance *Dom Casmurro* (1899) confere notoriedade ao brasileiro Machado de Assis, dentre a produção realista e naturalista de seu tempo, porquanto se caracteriza pela autorreferencialidade, que implica a autorreflexividade e a autocrítica, e pelo convite ao engajamento do leitor no processo de construção dos sentidos. Os referidos

⁸ “una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada”.

⁹ “capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas”.

¹⁰ “el autor parece entregar al intérprete [...], desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas”.

¹¹ “acto de congenialidad con el autor mismo”.

aspectos justificam o nosso interesse em estudar o funcionamento dos fenômenos de abertura e de movimento no texto machadiano.

Sendo assim, iniciamos tal abordagem esclarecendo que a narração ulterior ajusta-se à situação narrativa de *Dom Casmurro*, visto que esta é constituída por um narrador autodiegético, cujo propósito é relatar suas memórias. Nesse sentido, dois aspectos assumem relevância: o relato casmurro se faz mediante a fratura entre o *eu* do passado da história e o *eu* do presente da narração; o narrador, devido às vantagens dessa ulterioridade, conhece toda a diegese e a manipula.

Por meio de inúmeros diálogos com o leitor, o texto machadiano envereda pelo autoquestionamento, pelo diálogo consigo mesmo, e o narrador faz o leitor participar da própria estruturação de suas memórias. O discurso do personagem-autor, permeado pelo ciúme e pelo jogo da verossimilhança/inverossimilhança, promove ambiguidade em torno de si próprio (Bento Santiago/Dom Casmurro), de sua esposa Capitu e do suposto adultério cometido por ela. Assim, Machado de Assis propõe que cada leitor, com suas próprias idiossincrasias, se posicione, favorável ou desfavoravelmente, em relação às perspectivas peculiares com as quais a escrita constrói o real.

No âmbito dessa questão, nosso estudo acerca do romance *Dom Casmurro* respalda-se na teoria da canadense Linda Hutcheon (1984, p.7), proposta em *Narcissistic narrative – the metafictional paradox*, segundo a qual o “paradoxo do texto” metafictional “é que ele é, ao mesmo tempo, narcisisticamente autorreflexivo e ainda focado para fora, orientado para o leitor”¹².

De acordo com os pressupostos teóricos de Hutcheon (1984, p.38-39), na *mimesis do produto*, própria do realismo do século XIX, “o ato da leitura é visto em termos passivos”¹³, cabendo ao receptor, unicamente, reconhecer os produtos representados pelo texto literário na realidade empírica. *Dom Casmurro* é uma narrativa metafictional, pois, diferentemente da narrativa realista, coloca em paralelo o processo da escrita e o processo da leitura, equiparando a relevância de ambos para a concretização do texto. Afinal, as “metaficcões [...] expõem as convenções, rompem os códigos que agora têm que ser reconhecidos. [...] Perturbado, desafiado, inconformado, ele [o leitor] necessita estabelecer

¹² “The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader”.

¹³ “the act of reading is seen in passive terms”.

conscientemente novos códigos para lidar com novos fenômenos literários”¹⁴ (HUTCHEON, 1984, p.39).

Conforme Hutcheon (1984, p.1;39), que define a metaficção como “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”¹⁵, a narrativa metafictional, narcisista, deve ser considerada como uma *mimesis do processo*, porque a ficção explicita o funcionamento da sua própria engrenagem narrativa, solicitando a cooperação do leitor no processo de construção dos sentidos do texto. Desse modo, instaura-se uma travessia mútua entre a crítica e a ficção.

Cabe-nos ressaltar que Machado de Assis foi considerado um dos principais críticos literários no Brasil. A prática da crítica literária passou a incorporar a escritura machadiana a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance publicado em 1881, inaugurando uma inovadora produção textual em língua portuguesa.

Machado fraturou o gênero, ao integrar, na práxis textual, a crítica de sua própria ficção. Ao mesmo tempo em que vai projetando/redigindo a sua narrativa intitulada *Dom Casmurro*, o personagem-escritor se apresenta ao leitor como um construtor de narrativas que fracassa em sua primeira tentativa de escrever uma *História dos Subúrbios*, em sua primeira experiência “literária” e em seu esforço de compor um soneto, como se evidencia, respectivamente, nos fragmentos transcritos a seguir:

Depois, pensei em fazer uma *História dos Subúrbios*, menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo (MACHADO, 1991, p.3).

O Padre Cabral, que levava tudo para a Escritura, dizia que com o vizinho Pádua se dava a lição de Elifás a Jó: “Não desprezes a correção do Senhor; ele fere e cura”. [...] Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais *veleidades de escrever* uma dissertação a este propósito (MACHADO, 1991, p.18, grifo nosso).

Não tinha janela; se tivesse, é possível que fosse pedir uma idéia à noite. E quem sabe se os vaga-lumes luzindo cá embaixo não seriam para mim como rimas das estrelas, e esta viva metáfora não me daria os versos esquivos, com os seus consoantes e sentidos próprios?
Trabalhei em vão. Busquei, catei, esperei, não vieram os versos” (MACHADO, 1991, p.54).

¹⁴ “Metafictions [...] bare the conventions, disrupt the codes that now have to be acknowledged. [...] Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena”.

¹⁵ “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

No entanto, cumpre-nos enfatizar que o narrador converge para a teoria literária, ao comentar sobre a imbricação que se estabelece entre a forma e o conteúdo na composição poética: “A sensação que tive é que ia sair um soneto perfeito. [...] evoquei alguns sonetos célebres, [...] os mais deles eram fáclimos; os versos saíam uns dos outros, com a ideia em si, tão naturalmente, que se não acabava de crer se ela é que os fizera, se eles é que a suscitavam” (MACHADO, 1991, p.53).

Na metaficção, a “autorreferência sugere que a linguagem não pode se prender diretamente à realidade, mas se prende basicamente a si mesma” (HUTCHEON, 1991, p.200). *Dom Casmurro* desafia as noções miméticas e realistas de referência, ao problematizar a representação narrativa, por meio da inserção de uma teoria no *corpus* do próprio texto ficcional:

Ah! mas não eram só os seminaristas que me iam saindo daquelas folhas velhas do Panegírico. Elas me trouxeram também sensações passadas, tais e tantas que eu não poderia dizê-las todas, sem tirar espaço ao resto. Uma dessas, e das primeiras, quisera contá-la aqui em latim. Não é que a matéria não ache termos honestos em nossa língua, que é casta para os castos, como pode ser torpe para os torpes. Sim, leitora castíssima, como diria o meu finado José Dias, podes ir ler o capítulo até o fim, sem susto nem vexame.

Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação. Sirva este de preparação. E isto é muito, leitor meu amigo; o coração, quando examina a possibilidade do que há de vir, as proporções dos acontecimentos e a cópia deles, fica robusto e disposto, e o mal é menor mal. Também, se não fica então, não fica nunca. E aqui verás tal ou qual esperteza minha; porquanto, ao ler o que vais ler, é provável que o aches menos cru do que esperavas (MACHADO, 1991, p.55).

Enxuguei os olhos, posto que de todas as palavras de José Dias uma só me ficasse no coração; foi aquele *gravíssimo*. Vi depois que ele só queria dizer *grave*, mas o uso do superlativo faz a boca longa, e, por amor do período, José Dias fez crescer a minha tristeza. Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me, leitor, para que o emende na segunda edição; nada há mais feio que dar pernas longuíssimas a ideias brevíssimas (MACHADO, 1991, p.65).

No excerto supracitado, a reflexão metalinguística configura uma crítica irônica ao estilo hiperbólico de José Dias, cuja retórica fútil recorre a superlativos e recursos outros que contrastam com o estilo conciso do narrador autodiegético.

De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p.19), no caso de *Dom Casmurro*, “a existência de um narrador autodiegético perfeitamente identificado (e, por outro lado, o conhecimento do autor que o criou) torna irrelevante, no contexto da instância

narrativa constituída, [...] o autor implicado”, a que eles se referem como “entidade intermediária de localização problemática”. Assim, Reis e Lopes concordam com Gérard Genette¹⁶, uma vez que este considera que “uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida pelo seu narrador, e efetivamente pelo seu autor (real); entre eles ninguém labora e qualquer espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo o plano adotado” (GENETTE, 1983, p.96 apud REIS; LOPES, 1988, p.19).

Genette (1979, p.244) introduziu a expressão “narrador autodiegético” nos estudos narratológicos para caracterizar o protagonista da história que conta as suas próprias experiências. Essa coincidência narrador/protagonista é marcada pela primeira pessoa gramatical. Em *Dom Casmurro*, o modo como o narrador autodiegético organiza o tempo implica relevantes consequências semânticas e pragmáticas, visto que se coloca num tempo posterior em relação à história que relata, entendida como a totalidade de eventos acabados e conhecidos.

A distância temporal entre a história e a narração engendra distâncias outras: ética, emocional, axiológica, ideológica, haja vista que o sujeito que evoca os fatos narrados não é o mesmo que os viveu. A ruptura entre o *eu* da história e o *eu* da narração – *experiencing self* e *narrating self*, segundo a terminologia de Franz Stanzel (1971, p.60-61) – é intensa. Assim, partindo da premissa que Dom Casmurro/Dr. Bento Santiago é um sujeito cindido, nosso interesse se concentra na fratura exposta ou aberta de seu texto memorialístico.

As lacunas textuais em *Dom Casmurro* impõem a participação ativa do leitor, como, por exemplo, fica evidente no capítulo dois, intitulado “Do livro”, quando Dom Casmurro admite a sua tentativa frustrada de recriar na casa do Engenho Novo a atmosfera da casa de Matacavalos, assumindo que, ao buscar encontrar-se na memória, em vez de sua identidade, depara-se com o vazio: “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (MACHADO, 1991, p.2).

O processo de escrita do livro de Dom Casmurro é um acontecimento da própria vida deste personagem, situado no Rio de Janeiro à época do Segundo Império, de maneira que essa escrita o transforma, interfere na sua subjetividade, posto que, ao mesmo tempo em que ele escreve, vai (re)construindo também a imagem de si mesmo: “Mas a minha incorrigível timidez me fechou essa porta certa; receei não achar palavras com que dizer ao confessor o meu segredo. Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo” (MACHADO, 1991, p.66).

¹⁶ GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

Dom Casmurro é uma narrativa metaficcional em que o personagem-autor se faz crítico, questionando a própria escrita de sua existência transformada em livro, ao mesmo tempo em que ironiza os críticos literários. O diálogo intertextual entre *Dom Casmurro* e *Otelo, o mouro de Veneza*, de Shakespeare, estabelece relações especulares e metafissionais que evocam o teatro. A vida-livro, entendida como a imbricação da memória vivida com a memória lida, instaura um jogo ambíguo de cena e de bastidores. Vale lembrar que o momento de narrar do Dr. Bento Santiago é muito diverso do seu momento de viver.

O questionamento proposto por Machado, de 1881 em diante, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, engendra uma estratégia em que o processo de assimilação e desassimilação dos conteúdos é proposto simultaneamente, configurando um modo dialógico de, ao mesmo tempo, afirmar e negar o afirmado. O referido paradoxo desestabiliza as estruturas do real e as “verdades imutáveis”.

Dom Casmurro desafia as convenções literárias do distanciamento, haja vista que a ficção se inscreve na própria temporalidade do autor e do leitor. Assim, considerando que o sujeito e o destinatário estão presentes em um discurso que se assume como uma contestação de si mesmo, cabe-nos perscrutar a estrutura ficcional dialógica em *Dom Casmurro*, a partir do suporte teórico de Mikhail Bakhtin.

O texto machadiano, por meio de inúmeros diálogos burlescos com o leitor, dialoga consigo mesmo, tornando-se autorreflexivo. Esse procedimento configura a modernidade de Machado, feita de humor, ironia, digressões, ou “tartamudeio estilístico”, conforme elucida Haroldo de Campos (1983, p.183):

Em Machado, o tartamudeio estilístico era uma [...] maneira dialógica (bakhtiniana) de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O “perpétuo tartamudear” [...] de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do “igual”, por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença.

As constantes digressões do narrador sobre o ato de escrever atendem a diversas finalidades, tais como: preparar a inserção de personagens, reduzir o ritmo de desenvolvimento da narrativa, fomentar uma atmosfera de suspense pela postergação de revelações determinantes, desempenhar uma função ideológica (BOOTH, 1980, p.170-171) ou comentar eventos narrados: “Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs” (MACHADO, 1991, p.10).

A prática textual irônica de Machado é moderna, porquanto a crítica desenvolvida instaura a instabilidade e o paradoxo da paródia. Machado não pretende elucidar os mistérios do mundo, visto que a construção de *Dom Casmurro* se norteia pelo princípio da contradição. Com a intrusão do narrador, a interiorização dos conflitos passa a organizar a narrativa, engendrando o amálgama consciente escritor/escritura, a que nos referimos anteriormente.

Portanto, no nosso estudo sobre a narrativa metaficcional *Dom Casmurro*, é condição *sine qua non* a abordagem do paradoxo da paródia. A palavra paródia é uma junção de *para* e *odos*. O elemento constitutivo *odos* significa *canto* (texto ou discurso). Hutcheon (1989, p.47-48) alerta para o fato de que, no exame das relações estabelecidas entre dois textos, as convergências, assim como as divergências, assumem um papel relevante. Sendo assim, a teórica postula que os dois sentidos do prefixo *para* – acordo e oposição – devem ser considerados, para que o âmbito pragmático da paródia adquira um maior alcance. Vejamos, primeiramente, as confluências entre *Dom Casmurro* e *Otelo, o mouro de Veneza*.

Cumpre salientar que, no capítulo denominado “Uma ponta de Iago”, a resposta mal-intencionada dada por José Dias a Bentinho, sobre Capitu, inaugura, explicitamente, o tema do ciúme, fundamental no romance machadiano: “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que se case com ela...” (MACHADO, 1991, p.60). O próprio título do capítulo evoca o drama do general mouro como arquétipo clássico do triângulo (Bentinho/Otelo; Capitu/ Desdêmona; Escobar/Cássio) e da personificação do demônio (José Dias/Iago). Nesse sentido, assume relevância o estudo sobre *Dom Casmurro*, realizado por Helen Caldwell (2002): *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*.

Nossa investigação acerca do texto paródico de Machado exige que nos concentremos não somente na intimidade intertextual supracitada, como também na contraposição que o texto machadiano estabelece em relação ao texto shakespeariano, pois, ainda de acordo com a teoria de Hutcheon (1989, p.48), “a paródia é [...] na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícito um distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia”.

A inversão semântica e a avaliação pragmática, segundo Hutcheon (1989, p.73), “estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar”. Estas duas funções da ironia permeiam *Dom Casmurro*, visto que o personagem-escritor distorce o drama shakespeariano, descartando a inocência de Desdêmona. Isso fica evidente no capítulo

intitulado “Otelo”, em que, de acordo com parte da fortuna crítica machadiana, o Dr. Santiago considera os aplausos à *performance* dos atores como aprovação quanto à vingança praticada por Otelo: “O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e *puras*, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público” (MACHADO, 1991, p.114).

Inclusive, logo a seguir, o narrador divaga sobre as evidências materiais do suposto adultério: “um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. [...] ‘E era inocente’, vinha eu dizendo rua abaixo; ‘que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro?’” (p.114). Neste caso, na peça da vida do personagem-autor de *Dom Casmurro*, Otelo e Iago são a mesma pessoa: o próprio Bento Santiago (grifo nosso); a morte que ele impõe a Capitu é a do exílio e a que ele impõe a si próprio é a da casmurrice.

Em conformidade com a tese de Hutcheon (1989, p.48), “o prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual (*bouncing*), para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciamento”. Portanto, o leitor que perscruta o vaivém entre o romance *Dom Casmurro* e a peça teatral *Otelo, o mouro de Veneza* frui o prazer da ironia entre a “duplicação textual (que unifica e reconcilia)” e a “diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’)” – termos da teoria de Hutcheon (1989, p.129) que utilizamos para elucidar a paródia de Machado.

Assim, o artifício narrativo é tematizado por meio da paródia, porquanto a referida metaficção de Machado apresenta um discurso intertextual em relação a *Otelo, o mouro de Veneza*, que discute os procedimentos narrativos do texto literário em geral, bem como os do texto casmurro em específico: “Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai [...] e os espectadores vão dormir” (MACHADO, 1991, p.68). Imediatamente após estes argumentos apresentados pelo Dr. Santiago, ele acrescenta: “eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. [...] os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e [o espectador] ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor”.

Leyla Perrone-Moisés (1979, p.214) postula que a genuína intertextualidade demanda a eliminação da divisa textual (a que demarca os direitos de autor) e da divisa discursiva (a que separa os discursos poético e crítico). Em busca de inovações formais,

Machado realiza a mencionada intertextualidade, visto que rompe as referidas balizas, apresentando ao receptor o trabalho de um escritor-crítico.

Portanto, *Dom Casmurro* comporta três *personae* – o leitor, o crítico e o escritor – com voz única no romance. Nesse âmbito, as considerações engendradas por Perrone-Moisés (1998, p.5-27) acerca dos escritores-críticos que configuram o cânone literário ocidental recente (Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Haroldo de Campos, entre outros) convida-nos a instigantes reflexões. A relação entre escrita e leitura, priorizada pelos teóricos da literatura desde o século XX, é fundamental para a nossa investigação concernente ao escritor Machado de Assis na posição de leitor, visto que suas leituras seguem ativas na escrita de *Dom Casmurro*.

Nos Oitocentos, Machado torna-se um escritor-crítico, porque desenvolve, paralelamente às suas obras de poesia e ficção, textos críticos a respeito das obras de seus predecessores e contemporâneos. A crítica elaborada por ele, além de orientar o leitor das obras criticadas, visa a elucidar sua própria atividade literária e, sobretudo, a estabelecer critérios para nortear sua própria escrita atual e ulterior.

Machado de Assis pratica a intertextualidade crítica, em *Dom Casmurro*, com a inserção de comentários sobre aspectos diversos da peça teatral *Otelo, o mouro de Veneza*, como fica evidente, principalmente, nos títulos dos capítulos – “Uma ponta de Iago”, “Uma reforma dramática” e “Otelo”. As ponderações críticas de Machado também abrangem a narrativa de inúmeros outros escritores, como, por exemplo, Homero: “Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso. Compara tu a situação de Príamo com a minha” (MACHADO, 1991, p.107).

No fragmento supracitado, a comparação se estabelece a partir de situações de constrangimento, haja vista que, no enterro de Escobar, Bento “tem de” homenagear, com um discurso, aquele que ele supõe ser amante de sua esposa; na *Iliada*, Príamo é obrigado a beijar a mão de Aquiles, assassino de seu filho, Heitor. Vale lembrar que tal cotejo, feito a partir da perspectiva do bacharel-escritor, configura uma estratégia para comover o leitor, pois o contexto pessoal de Santiago não demandaria, sequer minimamente, a grandeza heroica do troiano.

Machado pratica a intertextualidade poética, em *Dom Casmurro*, por meio de um diálogo que se realiza niveladamente com textos de diversos autores, dispensando a citação do nome do texto e do autor, como se evidencia na passagem: “Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na

diferença dos sexos” (MACHADO, 1991, p.34). Trata-se de uma alusão que o personagem-escritor faz ao romance *Manon Lescaut*, do Abade Prévost, comparando-se com o personagem adolescente Des Grieux e, por extensão, dando margem a um cotejo entre Capitu e Manon, mulher que, movida pela vaidade, corrompe o seu amante Des Grieux:

– Contava eu dezessete anos [...]. Ela me pareceu tão bela que, embora eu não tivesse até então pensado sequer na diferença dos sexos, ou olhado com maior atenção qualquer moça, eu, de quem todos admiravam a ponderação e a seriedade, me vi, de repente, entusiasmado até o arrebatamento. [...]

Ela era mais jovem do que eu, o que não a impediu de aceitar meus galanteios sem se sentir embaraçada. [...]

A maneira pela qual me manifestei fê-la compreender meus sentimentos, uma vez que ela era bem mais experimentada do que eu. Não se dirigia para o convento por vontade própria. Fora enviada para lá a fim de moderar, sem dúvida, sua tendência para os prazeres mundanos, o que constituiria, mais tarde, a razão de todas as nossas desgraças [...].

Todas as minhas esperanças iam-se frustrar se a rapidez do raciocínio dela não viesse a socorrer a inércia do meu.

Logo que o seu acompanhante retornou, fiquei admirado de vê-la tratar-me por primo, e, sem aparentar o menor embaraço, comunicar-me que, uma vez que tivera a felicidade de me encontrar em Amiens, transferiria a sua entrada para o convento para o dia seguinte, com o único fito de poder ceiar em minha companhia. Compreendi perfeitamente a sua astúcia [...] (PRÉVOST, 1967, p.20-22).

É importante ressaltar que, assim como Manon só existe através da narração de Des Grieux, no romance de Prévost, Capitu só existe através da narração de Bento Santiago, no romance de Machado. Tal assertiva equivale a dizer que a identidade de Capitu, a exemplo da identidade de Manon, existe unicamente por concessão masculina. Tal aspecto será discutido ao longo do desenvolvimento de nossa pesquisa.

Também merecem destaque as constantes citações que Machado faz dos clássicos da música e do teatro, pois elas revelam que as outras artes estão intrinsecamente ligadas à construção de *Dom Casmurro*. No capítulo “A ópera”, citando a comédia de costumes shakespeariana intitulada *As Alegres Comadres de Windsor*, Machado, pela voz do velho tenor italiano Marcolini, expõe toda uma teoria sobre a concepção e a execução da obra de arte e sobre as relações entre o sublime e o grotesco.

A teoria do tenor, adotada pelo personagem-autor, é fundamental para a elucidação da estrutura de *Dom Casmurro*, em que a imbricação literatura-música-teatro constitui o alicerce da ação romanesca. Nesse sentido, José Barreto Filho tece relevantes considerações que caracterizam a narrativa metaficcional de Machado:

O livro é feito de pequenas cenas e incidentes numa urdidura cerrada, obedecendo muito à estrutura de uma peça teatral, na entrada e saída dos personagens, nos diálogos curtos e breves. Mas *seria uma peça à qual se incorporou o trabalho dos bastidores, e as indicações da movimentação cênica* (1980, p.146, grifo nosso).

Toda a noção da ópera tradicional está na gênese da composição do romance e consubstancia a noção do mundo como espetáculo. Conforme Teresa Vara (1965, p.127-142), em *Dom Casmurro*, a estrutura teatral ostensiva, que divide o romance em duetos e tercetos, segundo a tradição operística, coexiste com a inovação de *Tristão e Isolda* (1865), do alemão Richard Wagner, drama musical que, desenvolvido como uma trama sinfônica, traz em seu cerne a concepção trágica do amor. Vale lembrar que a composição de Wagner em três atos incorpora o relato mítico do amor impossível, datado da Idade Média, que se faz mediante a seguinte triangulação amorosa: o rei Marke, seu sobrinho Tristão e a princesa Isolda.

Teresa Vara ainda postula que, na narrativa casmurra, o trabalho dos bastidores instaura a estrutura ambivalente do romance: no início, quando o enredo patente da ópera é a relação amorosa de Bentinho e Capitu, o enredo latente emerge esporadicamente por meio do tema da dissimulação de Capitu; posteriormente, o enredo dos bastidores adquire o estatuto de enredo ostensivo, com a exposição do tema do adultério.

Portanto, em *Dom Casmurro*, a vida é também uma ópera. A correlação entre a vida e a ópera, que se desdobra em três capítulos consecutivos intitulados “É tempo!”, “A ópera” e “Aceito a teoria”, organiza a própria narrativa. O personagem-escritor, consciente de que é vantajoso ser organizador do tempo do discurso, cuida estrategicamente da ordem temporal: “Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, [...] foi o princípio de minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... agora é que ia começar a minha ópera” (MACHADO, 1991, p.8).

Conforme Genette (1979, p.66), “a narrativa ‘na primeira pessoa’ presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio fato do seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel”. A narração ulterior de *Dom Casmurro* recorre, inúmeras vezes, à antecipação de eventos, ou seja, à prolepse da diegese. Os tempos verbais (futuro ou presente) ou as expressões adverbiais de tempo permitem que o leitor identifique as prolepses.

No excerto de *Dom Casmurro*: “Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos” (MACHADO, 1991, p.10), podemos identificar algumas funções da prolepse: provocar expectativa aludindo a personagens e eventos que só serão

devidamente apresentados e desenvolvidos *a posteriori*; enfatizar o suposto conhecimento total do personagem-escritor em relação à história que narra; e, sobretudo, criar um clima enigmático em torno da peça teatral casmurra, pois, como diria Wolfgang Kayser, “o véu se levanta só um pouco e de um só lado, resultando disto antes um aumento da expectativa no ‘como’ do decurso e nos caminhos que vai seguir” (1976, p.317).

O casmurro-escritor, adotando a teoria de Marcolini, identifica a sua própria vida com uma ópera. Por extensão, o livro memorialístico que está escrevendo passa a ser a representação do espetáculo, no qual ele participa como ator e espectador do próprio drama: “Escapei ao agregado, escapei a minha mãe, [...] mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim” (MACHADO, 1991, p.70). Cotejado com uma ópera, o romance pode ser considerado um drama em três atos, no qual se encenam “um *duo* terníssimo” (Bentinho e Capitu) no primeiro ato, “um *trio*” (Bentinho, Capitu e Escobar) no segundo e “um *quatuor*” (Bentinho, Capitu, Escobar e Sancha) no terceiro.

O próprio Machado, com seu modo de operar a abertura e o movimento em *Dom Casmurro*, corrobora a hipótese de Marcolini de que o desencontro da poesia e da música promove a beleza da composição, justamente por romper a monotonia. Afinal, o personagem-escritor, exaurido pela ausência de novidade, comenta: “Quis variar, e lembrou-me escrever um livro” (MACHADO, 1991, p.3). Além disso, Bento Santiago também envereda pelo desconcerto em sua escrita, aproximando-se muito da atitude do músico (Satanás) em relação à poesia do libretista (Deus), uma vez que o memorialista interfere no próprio discurso casmurro/ópera casmurra, tecendo comentários que disseminam dúvidas e equívocos: “Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda” (MACHADO, 1991, p.9). Portanto, a beleza de tal elaboração machadiana incorpora dois fenômenos importantes: abertura e movimento.

Umberto Eco sustenta que a própria estrutura do texto prevê a participação ativa do intérprete: “Um texto ‘aberto’ não pode ser descrito como uma estratégia comunicativa se o papel de seu destinatário [...] não foi previsto no momento da sua geração” (1984, p.3)¹⁷. Nesse sentido, cabe ressaltar que, em *Dom Casmurro*, o narrador intruso, em sua interlocução, antevê receptores que variam de acordo com a faixa etária, o gênero, a personalidade e o estilo de leitura, como fica patente até mesmo em dois títulos de capítulos do livro: “Amai, rapazes!” e “Não faça isso, querida!” (MACHADO, 1991, p.78; 105). Portanto, recepções distintas são previstas pelo texto machadiano.

¹⁷ “An ‘open’ text cannot be described as a communicative strategy if the role of its addressee [...] has not been envisaged at the moment of its generation *qua* text”.

Dom Casmurro é uma obra “aberta” e “em movimento”, uma vez que seu caráter metaficcional confere ao leitor um estatuto privilegiado, ao convidá-lo a ser um cocriador, ao mesmo tempo em que valoriza o autor e a obra, pois, como bem explica o personagem-autor, as brechas de seu livro podem ser preenchidas pelo leitor (MACHADO, 1991, p.57).

Sendo assim, o casmurro-escritor, reiteradas vezes, expõe ao receptor o processo de construção da obra, inclusive nos próprios títulos de alguns capítulos: “Do título”, “Do livro”, “Abane a cabeça, leitor”, “Vamos ao capítulo”, “Venhamos ao capítulo”, “Contado depressa”, “Em que se explica o explicado”, “Anterior ao anterior”, “A exposição retrospectiva” e “É bem, e o resto?”.

O diálogo constante que o narrador estabelece com o leitor comprova o interesse de Machado em promover a abertura de sua obra à multiplicidade exegética, pois, como postula Hutcheon (1984, p.7), toda metaficção é “orientada para o leitor”¹⁸; “demanda que ele participe, que ele se engaje intelectual, imaginária e afetivamente em sua co-criação”¹⁹.

Consoante Eco, a obra aberta visa a “promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, a colocá-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis” (1979, p.74)²⁰. É o caso do texto casmurro, visto que, constantemente, esclarece ao receptor que este pode interagir livremente com a obra. No entanto, no âmbito dessa questão, cabe acrescentar que a narrativa literária, como ato de linguagem verbal, pressupõe a subjetividade advinda das intrusões do narrador (BENVENISTE, 1966, p.259). Em *Dom Casmurro*, as atitudes intrusivas do narrador autodiegético expressam a posição pessoal de quem está envolvido intimamente com a história que relata: “Sabes o que é que trocariam mais; se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o resto do capítulo e do livro, não acharás mais nada, ainda que eu o diga com todas as letras da etimologia. Mas se o achaste, compreenderás que [...]” (MACHADO, 1991, p.60).

O texto metanarrativo e memorialístico possibilita um duvidoso posicionamento privilegiado do personagem-escritor sobre o texto. William Riggan esclarece que, embora potencialmente verossímil, a narração em primeira pessoa é “sempre, pelo menos, potencialmente incerta, visto que o narrador, com estas limitações humanas de percepção e

¹⁸ “oriented toward the reader”.

¹⁹ “demands that he [the reader] participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation”.

²⁰ “promover en el intérprete 'actos de libertad consciente,' a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables”.

memória e avaliação, pode facilmente ter perdido, esquecido ou interpretado mal determinados incidentes, palavras, ou motivos” (1981, p.19-20)²¹.

Na passagem de *Dom Casmurro*: “Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: ‘*ce ne sont pas mes gestes que j’ecris, c’est mon essence*’. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal” (MACHADO, 1991, p.65), invocando a frase de Montaigne, filósofo francês, o personagem-autor enfatiza sua suposta posição imparcial, sua hipotética capacidade de avaliar lucidamente o bem e o mal em si mesmo.

Outro exemplo de que o discurso bacharelesco fomenta no leitor a ilusão da verossimilhança e da isenção do narrador encontra-se no comentário: “A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857” (MACHADO, 1991, p.3).

Paradoxalmente, o personagem-escritor desconstrói a ilusão da verossimilhança, como se pode confirmar no excerto transcrito a seguir, em que fica claro que, ao regressar à casa materna, ele não se reconhece nela como Bentinho, mas como um intruso casmurro: “logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá [...] toda a casa me desconheceu [...]. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso” (MACHADO, 1991, p.120). Por isso, o narrador providencia, no Engenho Novo, um simulacro da mencionada casa.

Considerando que, esgotada a essência, resta a representação, é natural que também o discurso narrativo do Dr. Santiago (e, por extensão, o leitor) tenha “um ar de ponto de interrogação, pasmando do intruso” que resolve contar na velhice sobre a sua adolescência. Afinal, como afirma o próprio personagem-autor: “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (MACHADO, 1991, p.2).

Paul Dixon (1988, p.39), em “A auto-referência e o paradoxo em *Dom Casmurro*”, afirma que o narrador, recorrendo a “metadeclarações”, se assume como “suspeito e equívoco” perante o leitor. Diante do exposto, consideramos que o discurso potencialmente verossímil/ inverossímil no romance machadiano em estudo assume especial

²¹ “first-person narration is, then, always at least potentially unreliable, in that the narrator, with these human limitations of perception and memory and assessment, may easily have missed, forgotten or misconstrued certain incidents, words, or motives”.

relevância, tendo em vista que a ficção reconhece sua ficcionalidade, oferecendo, explicitamente, hiatos textuais ao receptor.

Esse movimento de construção/desconstrução/reconstrução sugere uma tentativa de Machado de colocar em paralelo o processo da escrita e o processo da leitura, posto que, como elucida Wolfgang Iser (1980, p.67), “a comunicação do leitor com o texto é um processo dinâmico de autocorreção, já que [o leitor] formula significados que, em seguida, deve modificar continuamente”²².

As “alusões da narrativa ao seu próprio passado”, como forma de estabelecimento de contrastes, são, na terminologia de Genette (1979, p.53), as “analepses *repetitivas*”; por meio delas, “a narrativa regressa abertamente, e por vezes explicitamente, ao que foi dito”. Cumpre destacar que a analepse repetitiva tem “uma precisão verdadeiramente obsessiva, e põe os dois segmentos em comunicação direta”; além disso, sua função principal é “modificar ulteriormente a significação dos acontecimentos passados, quer tornando significante aquilo que o não era, quer refutando uma primeira interpretação e pondo outra no seu lugar” (GENETTE, 1979, p.54-55)²³.

Tal se reconhece no seguinte fragmento do capítulo CXIV de *Dom Casmurro*: “expliquemos ainda um ponto que já ficou explicado, mas não bem explicado. Viste que eu pedi (capítulo CX) a um professor de música [...]. Em si, a matéria é chocha, [...] mas há matérias tais que trazem ensinamentos interessantes [...]. Expliquemos o explicado” (MACHADO, 1991, p.100).

Nesse sentido, cabe enfatizar a contradição do narrador que, apesar de declarar: “um dos costumes da minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor” (MACHADO, 1991, p.76), faz exatamente o contrário, ao tornar a explicar o já explicado (MACHADO, 1991, p.100), como um modo de conferir autoridade à sua narração, ao seu ponto de vista.

Referindo-se ao uso de analepses repetitivas, Genette (1979, p.57) explica que “tal processo é, evidentemente, um dos mais eficazes meios de circulação do sentido no romance”. Segundo o teórico francês, a interação que esse tipo de analepse estabelece entre o autor, o narrador e o leitor revitaliza o processo de leitura como um todo, viabilizando uma contínua revisão ou modificação de pontos de vista e recepções.

²² “the reader's communication with the text is a dynamic process of self-correction, as he formulates significiefs which he must then continually modify”.

²³ Com a referida fundamentação teórica, Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, esclarece a forma como Proust articula o tempo.

Genette, em seu estudo sobre as funções do narrador, afirma que “as intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história podem tomar também a forma mais didática de um comentário autorizado da ação”, constituindo, assim, a *função ideológica do narrador*; neste discurso didático, ocorre a “invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso” (1979, p.255; 258).

O caráter didático da função ideológica de *Dom Casmurro* se evidencia em situações nas quais o Dr. Santiago admite o seu propósito de conduzir o receptor ao longo do texto: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem inculcar na alma do leitor, à força de repetição”; “A tudo acudíamos, segundo cumpria e urgia, coisa que não era necessário dizer, mas há leitores tão obtusos, que nada entendem, se se lhes não relata tudo e o resto. Vamos ao resto” (MACHADO, 1991, p.30; 96).

O narrador, a fim de nortear a recepção do texto casmurro de acordo com o seu interesse pessoal, recorre a algumas técnicas discursivas em seu diálogo com o leitor, tais como: [1] identificar o aspecto central do texto: “O interesse do que acabas de ler não está na matéria do sonho, mas nos esforços que fiz para ver se dormia novamente e pegava nele outra vez” (MACHADO, 1991, p.61); [2] oferecer a sua própria “conclusão” ao leitor: “não deixe de concluir que o diabo não é tão feio como se pinta” (MACHADO, 1991, p.81); [3] evidenciar seu domínio sobre o texto: “Não digo mais, porque é preciso acabar o capítulo”; “Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena [...]. Agora não há mais que [levar a narração] a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo”; “Quanto às puras economias de dinheiro, direi um caso, e basta” (MACHADO, 1991, p.85; 87; 93).

O personagem-escritor, prevendo o leitor, orienta-o com comentários metaficcionalizados desde os dois primeiros capítulos de *Dom Casmurro*, denominados “Do título” e “Do livro”, nos quais ele justifica o nome do seu livro, elenca os motivos da escrita de suas memórias e discorre acerca de sua personalidade casmurra. Tal escrita comentada por quem a pratica confere diretrizes de leitura, para que esta, apesar de seu movimento próprio, se organize respaldando-se na autoridade autoral que perpassa o que é dito desde a primeira página.

Dessa forma, o fio condutor que perpassa *Dom Casmurro*, consubstanciando a posição *supostamente* privilegiada do narrador e a sua autoridade sobre a narração, *parece* pretender limitar a liberdade do intérprete quanto ao preenchimento das frestas criadas pela “abertura” da própria narração, como o comprova também o desfecho do livro: “eu creio que

não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (MACHADO, 1991, p.122).

No cerne dessa questão, assume relevância o fato de que a situação narrativa instaurada pelo narrador autodiegético, de acordo com Reis e Lopes (1988, p.119-120), “condiciona [...] o recurso ao código das focalizações, por força dessa posição de ulterioridade em que [...] decorre a narração”. Esses estudiosos esclarecem tal afirmação por meio das citações transcritas a seguir: “Ao iniciar a história, o narrador detém um conhecimento absoluto dos assuntos”, os quais “revela gradualmente e não de uma vez” (GLOWINSKI, 1977, p.105); no entanto, ele pode “especular apenas do exterior a propósito de outras mentes, e assim tudo o que este narrador limitado refere acerca de outras personagens deve basear-se naquilo que ele pode logicamente observar, conjecturar ou escutar” (LANSER, 1981, p.161).

Assim, em função da situação de ulterioridade, o narrador autodiegético casmurro antecipa eventos (prolepse), sem, contudo, comprovar a veracidade destes; suprime ou sintetiza eventos de menor importância (elipse e sumário), de acordo com as suas conveniências; e, principalmente, recorre a uma autoridade conferida pela experiência, pela *questionável* capacidade de retenção memorial, e pelo *hipotético* conhecimento integral da história, visto que se trata de um “narrador limitado”.

Desse modo, o narrador – que escreve e se vê escrevendo –, prevendo a participação do leitor na própria estruturação de suas memórias, informa, por antecipação, a mudança de ritmo da narração, a fim de justificar a compactação do relato de cinco anos de sua vida (dos dezessete aos vinte e dois anos) em dois capítulos consecutivos: “Aqui devia ser o meio do livro, mas [...] chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas [...] tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim” (MACHADO, 1991, p.87).

Portanto, o narrador que tece o comentário: “Como vês, Capitu, aos catorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois” (MACHADO, 1991, p.20) opera, sem dúvida, uma antecipação, porém de caráter controverso, visto que não comprova sua afirmação ao longo de toda a história. A partir das elucidações de Reis e Lopes (1988, p.117) sobre a narração ulterior, entendemos que tal prolepse é utilizada por um narrador que, conhecendo a inteireza diegética, manipula os comportamentos das personagens e acontecimentos inesperados, consoante as vantagens da ulterioridade.

Afinal, a narração ulterior ajusta-se à situação narrativa de *Dom Casmurro*, visto que esta é formada por um narrador autodiegético cujo propósito é a evocação de suas memórias, como fica patente no final do segundo capítulo: “Eia, comecemos a evocação [...]”

(MACHADO, 1991, p.3). Reis e Lopes (1988, p.117) chamam a atenção para a “propensão conclusiva” que costuma haver em casos de narração ulterior que apresenta tal situação narrativa, citando a teoria de Michel Butor (1969, p.77): “Desde que se introduz um narrador, há que saber como a sua escrita se situa em relação à aventura. [...] para contar a história, ele esperará até a conhecer na sua totalidade; só mais tarde, envelhecido, calmo, [...] porá ordem nas suas recordações”.

A partir de tais considerações, Reis e Lopes explicam que há casos em que o término de narração ulterior se dá com “a enunciação de um presente, termo de chegada de um devir evocado a partir da posição de ulterioridade do narrador, que, no final do seu relato, adota um tom de conclusão epilodal” (1988, p.117). No caso da narração ulterior de *Dom Casmurro*, consideramos que a mencionada “propensão conclusiva” pode ser facilmente reconhecida no último parágrafo: “uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, [...] quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*” (MACHADO, 1991, p.123). Vale lembrar que o casmurro-narrador em momento algum provou a veracidade de sua declaração.

Paradoxalmente, apesar do referido tom de conclusão epilodal, o personagem-escritor convida o leitor à coautoria dessa “obra não acabada”: “tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (MACHADO, 1991, p.57). Tal procedimento, por sua vez, sugere o seu reconhecimento apriorístico de que “normalmente, a dinâmica na mente de qualquer leitor não coincidirá com os processos do autor, nem a experiência de um leitor coincidirá com a de outro, e ainda o mesmo leitor [...] responderá diferentemente em diferentes momentos de sua vida” (HOLLAND, 1975, p.13)²⁴.

Em suma, partir do pressuposto teórico de que a narrativa autoconsciente, tal como propõe Hutcheon, “abre” a obra literária significa compreender que o texto metaficcional é aberto em um campo de relações, internamente coerente, que prevê a coparticipação ativa do leitor na organização textual.

Assim, a dinâmica de autoria de *Dom Casmurro*, que consiste em autorizar/desautorizar a sua própria escrita potencialmente verossímil/inverossímil, ressignifica o romance continuamente, solicitando um leitor crítico. A exposição da

²⁴ “Typically, the dynamics in any reader's mind will not coincide with the author's processes, nor will one reader's experience match another's, and even the same reader [...] will respond differently at different times in his life”.

identidade do livro como um artifício desafia as expectativas de verossimilhança por parte do receptor, demandando que este desempenhe a coautoria em um universo reconhecidamente ficcional.

A partir da assertiva de Hans Jauss (2002, p.70) de que “o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos”, consideramos que o “potencial de sentido” de *Dom Casmurro*, após mais de um século de sua publicação, configura um fertilíssimo campo hermenêutico, sobretudo pelo fato de que tal narrativa machadiana carrega em si sua própria estrutura de referência crítica, como parte de seu tema e de sua forma.

2.3 As relações entre *Dom Casmurro* e *Capitu* – memórias póstumas

Dom Casmurro e *Capitu* – memórias póstumas convergem quanto ao enredo e à sequência de fatos que forma a trama. No romance machadiano, os capítulos são numerados e cada um deles possui título; no romance proenciano, os capítulos são apenas numerados. Por exemplo, o “Capítulo I *Do título*” e o “Capítulo II *Do livro*” de *Dom Casmurro* constituem um prólogo à narrativa, em que o narrador se apresenta, explicitando as causas que o levam a escrever sua própria história. O mesmo ocorre com os capítulos “I” e “II” de *Capitu* – memórias póstumas, em que a narradora esclarece os dois motivos que a conduzem à escrita: o cumprimento da missão que lhe é confiada no lugar de além-túmulo – “trabalhar na direção da afirmação do discurso da mulher” (PROENÇA, 2005, p.12) – e a análise das palavras e intenções da história publicada por seu ex-marido.

O primeiro e o segundo capítulos dos referidos romances são importantes no que concerne ao contexto geral da narrativa e à tematização reflexiva da literatura. No primeiro capítulo de *Dom Casmurro*, por exemplo, o próprio narrador-protagonista é solicitado como crítico literário na seguinte passagem: “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos” (MACHADO, 1991, p.1).

A narração em *Dom Casmurro* se desenvolve mediante uma voz masculina, enquanto em *Capitu* – Memórias póstumas, a voz é feminina. Quanto à questão do ponto de vista, no relato casmurro, Bento Santiago tem por trás Machado de Assis; no relato póstumo,

Capitu, que tem por trás Proença, é intermediada por Bento Santiago, que é criado por Machado.

Na narrativa casmurra, o personagem-autor Bento Santiago, já idoso e maduro, faz uma reavaliação de seu percurso ontológico/ôntico. Por sua vez, na narrativa póstuma, consideramos capital o fato de que Capitu, a defunta-autora, reivindica seu direito de “ser na linguagem”, adquirindo voz própria, ao mesmo tempo em que ela teme desmitificar-se, desenigmatizar-se, desviar-se perigosamente da sedução para a casmurrice, nivelando-se ao seu “algoz” Santiago.

Em cada um dos romances em questão, a narração é feita em primeira pessoa, ou seja, é filtrada pela subjetividade de um(a) narrador(a)-protagonista que coloca a imparcialidade sob suspeição. Assim, o casmurro-narrador e a defunta-narradora, prevendo a possível incredulidade do leitor, enfatizam a objetividade e a veracidade do que estão narrando:

Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho, como se fosse a primeira boneca (MACHADO, 1991, p.45-46).

Leitora exigente, não estranhe as minúcias de que lanço mão. Ao contrário do Dr. Santiago, tenho a memória boa. [...] Meu relato não se pretende omissos. Só me preocupa a verdade. Estou, por outro lado, como ele, interessada em preencher lacunas: as que se escondem no silêncio do seu texto-libelo (PROENÇA, 2005, p.124).

No relato casmurro, a duplicidade instaurada já na estrutura da narrativa, que é narrada e questionada ao mesmo tempo, coexiste com interpelações ao leitor. Estas, embora cumpram uma função também retórica, constituem um pedido de cooperação dirigido ao leitor, para que o romance se complete:

E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas (MACHADO, 1991, p.57).

Assim, no capítulo XLV do relato póstumo – relacionado à questão do primeiro filho de Capitu, de que trata o penúltimo trecho machadiano supracitado –, Capitu, na posição de leitora das memórias casmurras, aceita o apelo de coparticipação, escrevendo suas próprias memórias como forma de preencher as lacunas do não dito no dito do libelo acusatório do Dr. Santiago:

[...] (ou ele fingia, ou era realmente mais simplório do que eu podia imaginar; *diante do que li no seu livro, a primeira hipótese me parece a mais adequada*). [...] Davi e Golias não duelariam melhor, se as pedras fossem palavras. Ele, atingido, contra-atacou, com a pedra de uma condição: [...] que eu promettesse que ele seria o padre que oficializaria o meu casamento... *Touchée!* Ele conseguiu me emocionar, [...] mas logo me refiz, girei a funda e a pedra certa atingiu o seu coração, tenho certeza, até porque não consegui dizer mais nada: “ – [...] Olhe, prometo outra coisa; prometo que há de batizar o meu primeiro filho”. (A emoção da lembrança me leva a encerrar o capítulo.) (PROENÇA, 2005, p.102-103).

No capítulo II de *Dom Casmurro*, o narrador esclarece que desistiu de fazer uma obra histórica para fazer a história de sua própria vida. A frase final do livro – “Vamos à *História dos subúrbios*” (MACHADO, 1991, p.123) sugere que, passadas as perturbadoras memórias das pessoas e dos acontecimentos imprevistos, ou seja, realizada a catarse, ele retoma o seu projeto historiográfico. Contudo, estas “inquietas sombras” (p.3) mobilizam a escrita das memórias da leitora Capitu, bem como a (re)criação de uma outra história que se faz a cada ato de leitura:

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?...” (MACHADO, 1991, p.3).

Se o texto, por qualquer motivo, não chegar a agradá-los, terei feito, como nas tragédias gregas, a minha catarse. E você, se um dia amou como eu amei, desejou como eu desejei, vai certamente me entender (PROENÇA, 2005, p.12).

Hoje percebo, diante do que o Dr. Santiago escreveu, que todo aquele sofrimento adolescente converteu-se em prazer mórbido na rememoração [...]. É como se se comprazesse no reviver na narrativa o vivido, desde que carregado de sofrimento [...]. Consultei Quincas Borba, Brás e o Conselheiro. O filósofo entendeu que era [...] uma *catarsis*, como diria o sábio Aristóteles, e voltou a falar da teoria do humanitismo (PROENÇA, 2005, p.150).

Proceder a uma leitura comparada entre *Capitu – Memórias póstumas* e *Dom Casmurro* fomenta relevantes reflexões, especialmente no que concerne à questão do enigma instaurado em torno de Capitu, de Bento e do texto-libelo. O Dr. Santiago acusa Capitu de traição, tentando provar a suposta índole equívoca apresentada por ela, desde a infância. A própria Capitu esclarece que, para que não duvidem da veracidade de suas *Memórias*, ela recorre a algumas transcrições ou paráfrases do texto casmurro com o qual dialoga:

Não há como fugir dos fatos. Vivemos, eu e Bentinho, uma realidade comum, em vários aspectos relatada no seu livro. Ao retomá-la, reproduzirei, com frequência e por vezes literalmente, passagens de seu texto, para que não me acusem de falsear o que aconteceu, e, sempre que tal ocorrer, situarei, para maior destaque e para garantia de distanciamento, suas palavras entre aspas. Prefiro assim até porque ficarão bem mais evidentes as minhas ponderações. Longo foi o tempo que fui sendo julgada sem direito de defesa. E apenas na palavra do outro. Por isso, tenho por legítimo valer-me dela para melhor dilucidá-la. Mesmo com o risco da paráfrase. (PROENÇA, 2005, p.15-16).

A perspectiva crítica da narrativa póstuma se encontra nos comentários que acompanham as transcrições da narrativa casmurra. No excerto apresentado a seguir, por exemplo, Capitu alerta o leitor quanto à elaboração estilística que o discurso bacharelesco do Dr. Bento Santiago faz sobre a fala do menino Bentinho:

Retomemos, pois, o relato do meu agitado companheiro de quintal:
 “ – Ia a entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta” (A frase, na verdade, não foi bem essa. O Dr. Bento elaborou-a no seu discurso. Bentinho foi mais criança e mais direto: – Eu ia entrar na sala de visitas; ouvi falarem o meu nome e, resolvi me esconder atrás da porta, para escutar o que eles iam dizer. Era José Dias quem falava, imagine! E com mamãe:)
 “ – D. Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.”
 “ – Que dificuldade?”
 “ – Uma grande dificuldade.”
 “ – Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor.” (Outra elaboração estilística: o que ele disse foi: – Mamãe quis saber o que era. José Dias que estava pensando, cogitando, veio ver se havia alguém no corredor).
 – E você?
 – Tremi de medo. Ele não deu por mim, graças a Deus, voltou e, “abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua”... (PROENÇA, 2005, p.16).

A própria Capitu esclarece, no texto das *Memórias*, que a sua estratégia de defesa em relação à peça acusatória do seu ex-marido, o advogado Bento Santiago, consiste em citar e comentar criticamente aspectos fulcrais da trama de *Dom Casmurro*, como forma de

contextualização, sobretudo no início do discurso póstumo. Devido à relevância dessa questão, apresentamos um cotejo entre o último capítulo de *Dom Casmurro* (Capítulo CXLVIII “E bem, e o resto?”) e o último capítulo de *Capitu – memórias póstumas* (CLXXXIII), divididos em três pares de fragmentos:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada (MACHADO, 1991, p.122).

Quanto a mim, custa-me crer no que diz no derradeiro capítulo, quando insinua que não conseguiu “esquecer a primeira amada do seu coração”. É mais um estratagema para ganhar os favores da opinião (PROENÇA, 2005, p.280).

Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse de meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu capítulo IX, vers. 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (MACHADO, 1991, p.122).

A sua última avaliação é a que conta, até porque anula a primeira; usa a velha tática de apoiar-se no texto bíblico para tentar convencer o leitor de minha infidelidade e que esta e todas as más qualidades que me atribuí faziam parte da minha personalidade, desde sempre. [...] E, ao término deste meu relato, se você se lembra bem do Bentinho menino, há de concluir comigo – e glosar as palavras dele – que o fruto que estava dentro da casca era o Dr. Bento Santiago (PROENÇA, 2005, p.280-281).

É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*” (MACHADO, 1991, p.123).

A filha pobre do *Tartaruga* não podia ombrear com o filho do deputado Santiago, teria afirmado D. Glória. Quem nos traiu, a mim e a Escobar, com sua desconfiança e sua maledicência, com o seu falso julgamento, com o seu texto, foi ele mesmo, Bentinho. Traiu o amigo que o admirava; traiu a mulher que o amava, por fim, traiu-se a si mesmo. [...] Que a casmurrice e a solidão lhe tenham sido leves. Faço minhas, por fim, as palavras do salmista e deixo-as à sua meditação: *E as suas línguas perderam a força, voltando-se contra eles mesmos. Todos os que os viam ficaram assombrados* (Davi, salmo 63) (PROENÇA, 2005, p.280-281).

A pergunta com que se inicia o capítulo final de *Dom Casmurro* (primeiro fragmento supracitado) configura uma alusão irônica ao tema romântico do primeiro amor, idealizado e inesquecível: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração?”. Afinal, o romance se estrutura em torno das relações

amorosas apenas até o capítulo C, ironicamente intitulado “Tu serás feliz, Bentinho!”, visto que, do capítulo CI em diante, o enredo se estrutura em torno do casamento, sua deterioração e a ruptura da visão romântica do protagonista.

A partir do ponto de vista adotado pelo casmurro-narrador, o tema do primeiro amor é investigado detalhadamente e toda a história é exposta criticamente. Se até a primeira parte do livro a relação amorosa aparece em concerto, a partir do matrimônio entra em desconcerto. O livro todo é uma visão crítica do amor e do casamento, configurando, portanto, uma postura antirromântica.

O tempo cronológico, definido ou dedutível em vários trechos do romance *Dom Casmurro*, permite que situemos os seguintes acontecimentos relevantes: a conversa familiar sobre o destino de Bentinho, no capítulo III (1857); a conversa entre Bentinho e José Dias, no capítulo LXI (1858); a saída de Bentinho do seminário, no capítulo XCVII (1859); os anos de estudo de Direito, no capítulo XCVIII (1860 a 1864); o casamento de Bentinho e Capitu, no capítulo CI (1865); a morte de Escobar, no capítulo CXXII (1871); a constatação da semelhança entre os olhos de Escobar e Ezequiel, no capítulo CXXXI (1872).

Considerando que, no capítulo III, Bentinho completa quinze anos em 1857 e que, no capítulo XXXVIII, o narrador afirma que está contando “lances há quarenta anos” (MACHADO, 1991, p.38), podemos deduzir que o Dr. Santiago está escrevendo por volta de 1897 e dos cinquenta e cinco anos de idade.

Dom Casmurro se desenvolve em cento e quarenta e oito capítulos. Do capítulo III até o capítulo C, o narrador relata a sua vida referente ao período anterior ao casamento; do capítulo CI até o final, o relato se faz a partir do dia do seu matrimônio. Cabe recordar que, já no capítulo XCVII, o próprio narrador comunica ao leitor que, a partir de então, o ritmo da ação será acelerado até chegar ao desfecho:

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (MACHADO, 1991, p.87).

No entanto, em *Dom Casmurro*, há momentos em que o tempo psicológico predomina sobre o tempo cronológico, de modo que o protagonista oblitera a noção de minutos, horas e dias, seja na sua fase de adolescência, seja na sua fase conjugal, como se evidencia nos capítulos XXXII e CII, respectivamente:

Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve (MACHADO, 1991, p.32-33).

Imagina um relógio que só tivesse pêndulo, sem mostrador, de maneira que não se vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para outro, mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo. Tal foi aquela semana da Tijuca (MACHADO, 1991, p.90).

Os acontecimentos da vida do narrador apresentam uma nítida correlação entre tempo e espaço: o nascimento e a infância (capítulo V) se desenvolvem na zona rural, na Fazenda de Itaguaí; a adolescência e a juventude (capítulo II), na zona urbana do Rio de Janeiro, na casa da Rua de Matacavalos; os estudos para o sacerdócio (capítulo L), no Rio de Janeiro, no seminário de São José; os estudos de Direito (capítulos XCIII e CXIV), em São Paulo, na Academia de Direito; a lua de mel (capítulo CI), no Rio de Janeiro, no Alto da Tijuca; o casamento (capítulo CII), no Rio de Janeiro, na Praia da Glória; a velhice do narrador (capítulo CXLIV), no subúrbio do Rio de Janeiro, na casa do Engenho Novo.

Dom Casmurro privilegia as situações ficcionais (multiplicidade de temas, projeções do social, visão do Rio de Janeiro do Segundo Império, configurações da complexidade da vida, entre outras) em detrimento da ação. Em *Capitu – memórias póstumas*, agrega-se a estes elementos a referência a um lugar e a um tempo particulares:

Permito-me uma confidência: momentos houve em que, após a minha decisão de escrever este livro, quase desisti. Valeria a pena? Afinal, *este lugar onde me encontro está alto demais* para que aqui cheguem a pena e a mágoa dos homens (PROENÇA, 2005, p.227-228, grifo nosso).

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 ora habito*, aprendi, com meu irmão Brás Cubas, as artes da narrativa além-tumular. [...] *Neste lugar de além-túmulo* todos temos de assumir uma missão. [...] *Do tempo que levei para concluir o relato, também não posso dar a medida, porque, enfim, vivo nestes espaços*. Ao colocar, entretanto, o ponto final no meu texto, fiquei, como todo iniciante, um pouco insegura; *sou uma mulher do século XIX*. [...] E, *onde quer que ele [Bento Santiago] esteja, que nunca o encontrei por aqui*, se souber desta minha narrativa, por certo, ao lê-la, poderá cuidar até, quem sabe, que a obra é dele. [...] Acresce que, *algum tempo depois de ter chegado à cláusula dos meus dias*, tive notícia da história que o meu ex-marido publicou. [...] *Retornemos pois àquela mesma tarde de novembro*, jamais esquecida pelo filho de D. Glória e tão reveladora para o meu sonho de menina e moça (PROENÇA, 2005, p.11-15, grifo nosso).

Nas *Memórias* de Capitu, a relação tempo/espaço deve ser enfatizada, visto que nos permite concluir que, para este romance, também são válidas as considerações que o crítico Gustavo Krause (2010b, p.119-174) – no capítulo “Machado de La Mancha”, pertencente à obra intitulada *O livro da metacficção* – tece a respeito de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

[...] como pode ser realista, isto é, preso à realidade cotidiana, um romance intitulado “memórias póstumas”? Desde quando pode ser “expressão fiel da realidade” a narrativa das memórias de um defunto autor escritas pelo próprio depois, e não antes, da sua morte?

Vejamos, agora, como Machado de Assis coloca, na práxis literária de *Dom Casmurro*, o que havia postulado como crítico literário: “o que se deve exigir do escritor [...] é certo sentimento íntimo que o torne homem de seu tempo e de seu país” (MACHADO, 1979, p.804).

De acordo com Roberto Schwarz (2000, p.24), em seu livro intitulado *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, a literatura de Machado expõe dois aspectos relevantes da sociedade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX: o “capitalismo periférico” e as “ideias fora do lugar”. Schwarz considera que as ideias do liberalismo importado da Europa estão “fora do lugar” porque coexistem com o escravismo, o clientelismo e o patriarcalismo da realidade social carioca; ou, em outros termos, porque bacharéis, altos funcionários e capitalistas convivem com escravos e agregados.

Em *Dom Casmurro*, o nível socioeconômico-cultural da família Santiago é elevado: o pai de Bento é apresentado como fazendeiro de posses e deputado (capítulo V); a casa é frequentada por pessoas de prestígio e cultura, como o padre Cabral (posteriormente, protonotário apostólico) e o Dr. João da Costa (médico); Bentinho, herdeiro de grandes propriedades, integra uma família que recorre à mão de obra escrava nos meios rural e urbano (capítulo XCIII). Vale acrescentar que este fato o leva a elencar os escravos como objetos rentáveis pertencentes à sua família, em uma conversa desenvolvida com o amigo Escobar.

Outro aspecto importante é que, no século XIX, o cavalo era indispensável para o transporte e para conferir *status* aos conquistadores. Por isso, as aulas de equitação, de acordo com os costumes da época, são imprescindíveis para Bentinho “florear como os outros rapazes”: “‘Agora é que ele vai namorar deveras’, disseram quando eu comecei as lições” (MACHADO, 1991, p.7). No capítulo LXXIII, a afirmação de que “era uso do tempo namorar

a cavalo” (p.69) é reforçada com: a descrição da passagem de um dândi ao encontro de sua namorada; a citação de um trecho da peça *O crédito*, de José de Alencar; a alusão ao poema “Namoro a cavalo”, em que Álvares de Azevedo se refere, com um tom bem-humorado, aos hábitos dos rapazes mais ousados de seu tempo:

Relê Alencar: “Porque um estudante (dizia uma das suas personagens de teatro de 1858) não pode estar sem estas duas coisas, um cavalo e uma namorada”. Relê Álvares de Azevedo: Uma de suas poesias é destinada a contar (1851) que residia em Catumbi, e, para ver a namorada no Catete, alugara um cavalo por três mil-réis... Três mil-réis! Tudo se perde na noite dos tempos!
Ora, o *dandy* do cavalo baião não passou como os outros: era a trombeta do Juízo Final e soou a tempo; assim faz o Destino que é o seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu (MACHADO, 1991, p.69).

Cabe enfatizar que, no período da adolescência de Bentinho, os dois autores brasileiros que estão no auge são Álvares de Azevedo, morto em 1852, cuja *Lira dos vinte anos* sai postumamente em 1853, e José de Alencar, morto em 1877. No trecho supracitado, o destino é personificado pelo *dandy*, que corrobora a evolução da tragédia do ciúme. Nesse sentido, merece especial destaque um cotejo entre o discurso bacharelesco de *Dom Casmurro* e o discurso de afirmação da mulher de *Capitu – memórias póstumas*, visto que Capitu, no relato póstumo, se autodefine como uma mulher forte, capaz de desafiar o atrevimento do próprio dândi:

No seu drama, ele insinua que, no mesmo momento em que estávamos à minha janela, passou um elegante cavaleiro; é certo; passou, como tantos outros, possivelmente na direção do encontro com suas namoradas. O namoro a cavalo era moda naqueles tempos. O jovem efetivamente olhou para mim. Mas não só para mim. Para Bentinho também. Era natural que olhasse, por força do desusado da cena. Vi-o passar. Notei que, adiante, voltou a cabeça para o nosso lado. Olhamos, eu e Bentinho, para ele. Percebi mesmo um leve cortejar no breve sorriso que se esboçou em seu rosto. E a insistência com que, a cada passo, ousadamente se voltava para nós, foi que me impeliu a encará-lo e o fiz desafiadora; *meu olhar não era de admiração, como quer fazer crer o Dr. Santiago*; era antes de interpelação. Eu me via invadida, naquele instante em que eu estava ali, com o jovem que eu amava. Meu gesto foi tão espontâneo e puro, que não compreendi a pressa com que o meu complicado seminarista saiu para a rua, e, com sinais de invulgar perturbação, entrou em sua casa. Naquele instante, o dramaturgo, e não o destino, é que começava a dar outro rumo à peça de sua existência. E, pela primeira vez, eu me sentia agredida pela injustiça do ciúme.

[...] A alusão ao peralta da vizinhança com quem talvez viesse a casar-me começou a adejar cada vez com mais violência no seu pensamento (PROENÇA, 2005, p.145, grifo nosso).

Vale lembrar que, na última frase do fragmento supramencionado, Capitu se refere à alusão feita por José Dias a Bentinho, para afastá-lo de Capitu. No século XIX, era comum uma pessoa de classe social inferior, denominada agregado, viver sob a proteção de uma família abastada, com a qual não tinha parentesco. Este é o caso de José Dias, que habilmente consegue influenciar a família Santiago ao fazer-se amigo, colocar-se como discreta presença cotidiana, calcular suas cortesias, apresentar leitura suficiente para conversas ligeiras e “opinar obedecendo” (MACHADO, 1991, p.6).

José Dias se apresenta como médico homeopata na fazenda do pai de Bentinho, chegando a curar alguns escravos. Mesmo depois de confessar que é um charlatão, o patriarca o convida a continuar morando com a família Santiago, e, posteriormente, lhe deixa uma apólice de herança. É um personagem caricatural quanto aos modos de se vestir e de se expressar verbalmente: “José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às ideias; não as havendo, servia a prolongar as frases [...]. Era lido, posto que de atropelo, o bastante para divertir ao serão ou à sobremesa, ou explicar algum fenômeno” (MACHADO, 1991, p.4; 6). A crítica-ficção machadiana engendrada por Proença em *Capitu – memórias póstumas* reitera tais aspectos com os excertos transcritos a seguir, que focalizam o período após o casamento de Bentinho e Capitu:

José Dias almoçava em Matacavalos e jantava conosco. Trazia-me notícias diárias de tudo o que acontecia na família e na cidade. O defluxo do Dr. Cosme, a tosse de D. Glória, os rumos da Guerra do Paraguai, os comandantes, Caxias, Osório, tudo do seu jeito, na sua visão periférica, ainda que superlativada (PROENÇA, 2005, p.210).

Morrera tranquilo, a elogiar o céu claro e azul com o seu derradeiro superlativo: “lindíssimo”! Pobre José Dias! Toda uma vida de subserviência e concessão, quanta frustração e ressentimento deve ter abrigado na maleabilidade de sua alma! Imagino-o em algum lugar do Paraíso a esbanjar superlativos entre os anjos e arcanjos, anjíssimos, arcanjíssimos... (PROENÇA, 2005, p.273).

Os traços peculiares da personalidade de José Dias são acentuados pelo fato de que ele defende a homeopatia. Afinal, embora fundada no século XVIII, tal modalidade de Medicina, no Brasil, tem pouco mais de dez anos na década de 50, em que transcorre grande parte da ação de *Dom Casmurro*. Sendo assim, nessa época, a homeopatia ainda suscita desconfiança; o próprio Machado de Assis aborda-a espirituosamente em alguns de seus textos. Proença retoma parodicamente tal questão em *Capitu – memórias póstumas*, visto que a personagem-escritora apresenta ao leitor um texto autoconsciente, cujo projeto é o de agregar à sua estrutura as benesses das “funções homeopáticas”, deslocando para o discurso

bacharelesco do Dr. Santiago apenas os holofotes críticos da desconfiança e curiosidade, antes voltados para a homeopatia.

Sei que, ainda uma vez, detenho-me em pequenos aspectos; mas é necessário recontar o contado, para que se possa chegar a uma conclusão o mais possível isenta. É que as coisas, deve estar dando para perceber, não foram bem como as apresenta o ardiloso e sedutor discurso do meu ex-marido. As palavras são dóceis, mas se usadas com habilidade, podem tornar-se afiladíssimos instrumentos de destruição. Meu texto quer ter, no caso, funções homeopáticas, com perdão do José Dias: *similia similibus curantur* (PROENÇA, 2005, p.242).

Como a homeopatia não é ensinada na Escola de Medicina do Rio de Janeiro, José Dias – adotando a mentalidade bacharelesca da época, segundo a qual os filhos de fazendeiros devem ser “doutores” – orienta Bentinho, no capítulo XXVI, a fazer sua opção por alguma faculdade estrangeira ou por uma das duas únicas faculdades do Brasil que oferecem cursos jurídicos: a Academia de Direito de São Paulo e a do Recife, sediada em Olinda, ambas inauguradas em 1828: “As leis são belas, meu querido... Pode ir a São Paulo, a Pernambuco, ou ainda mais longe” (MACHADO, 1991, p.26).

No capítulo XXX de *Dom Casmurro*, o agregado participa significativamente do episódio em que o costume religioso de levar o sacramento aos que estão prestes a morrer exerce uma função dentro da trama. Nessa época, durante a procissão do Santíssimo, o acompanhante que segura uma das varas do púlpito adquire um maior *status* social e político do que o acompanhante que carrega uma das tochas. Justamente por tal motivo, José Dias, por meio de uma de suas manobras, consegue o privilégio de segurar um dos púlpitos (ao lado de Bentinho, que segura um outro) em detrimento de Pádua, a quem cabe “roer a tocha amargamente” (MACHADO, 1991, p.29), metáfora com que o narrador exprime o jogo de poder em que o pai de Capitu sai perdendo. Cumpre enfatizar que o capítulo XXX das *Memórias*, constituído por parágrafo único, não configura uma transcrição de *Dom Casmurro*. Desta vez, sob uma perspectiva crítica, Capitu acrescenta informações sobre as visitas do Santíssimo. Basta observar que inexistem aspas:

É importante que se diga que essas visitas do Santíssimo eram bastante frequentes. A tuberculose, que levava tanto sofrimento àquela família, era uma ameaça constante. A cidade, em que pese a beleza da paisagem, não desfrutava de condições de higiene; a atmosfera, em vários sítios, era dominada pelo cheiro fétido, oriundo das águas estagnadas e dos dejetos, jogados diariamente nas praias pelos escravos. Sarampo, varíola, peste bubônica, vez por outra assustavam e dizimavam. Por isso, qualquer febre mais alta era um susto para os familiares e amigos. Mesmo porque, àquele tempo, a média de vida era muito baixa e muita criança morria logo nos primeiros anos. Na maioria dos casos, apesar dos esforços dos médicos abnegados, a

solução era, literalmente, buscar em Deus o caminho da Salvação. Papai tinha orgulho de participar dessa cerimônia solidária. Imagine-se o que sentiu naquele dia (PROENÇA, 2005, p.75-76).

A religiosidade, tendência apresentada em nosso país, permeia parte substancial do romance, por meio de diversos aspectos: referências a seminaristas, padres, protonotários apostólicos, bispos e papa; da promessa de D. Glória de que Bentinho seria padre; das brincadeiras de Bentinho com Capitu, durante a infância, que envolvem a celebração de missas; da presença assídua do padre Cabral na residência dos Santiago, como amigo da família e professor de Bentinho.

Quanto a essa questão, cumpre salientar que, no capítulo XXXIX de *Dom Casmurro*, o narrador coloca em dúvida as chamadas vocações sacerdotais daquele tempo: “Padre Cabral [...], voltando-se para mim, falou da minha vocação, que era manifesta; os meus brinquedos foram sempre de igreja, e eu adorava os ofícios divinos. A prova não provava; todas as crianças do meu tempo eram devotas” (MACHADO, 1991, p.39-40).

Capitu, em suas *Memórias*, retoma e questiona tal aspecto de fundamental importância, ao relatar que, antes mesmo de Bentinho entrar no seminário, Padre Cabral oferece à matriarca um perdão antecipado para o caso de uma quebra de promessa motivada por uma ausência de vocação de seu filho:

“As promessas devem ser cumpridas como Deus quer. Suponha que Nosso Senhor negue disposição a seu filho e que o costume do seminário não lhe dá o gosto que concedeu a mim, é que a vontade divina é outra. A Senhora não podia pôr em seu filho, antes de nascido, uma vocação que o Senhor lhe recusou”. [...] Esse pronunciamento, também reproduzido no livro do Dr. Bento, reacendeu-me todas as esperanças. Comentei com Bentinho, em voz baixa: – Veja bem: nem tudo está perdido! Padre Cabral, de certa forma, está perdendo antecipadamente sua mãe por uma possível quebra de promessa! E é o próprio Deus quem assume a responsabilidade de reaver a dívida! [...]

De repente, me veio um pensamento estranho: como era fácil para aquelas pessoas [Padre Cabral, D. Glória, José Dias e Dr. Cosme] decidirem sobre a vida dos outros! E que manifestação de onipotência que os levava a tamanha transferência de responsabilidade! Minha vontade era gritar, vocês não têm esse direito! [...] D. Glória dirigiu-se a mim, carinhosamente: “– Minha filha, você vai perder o seu companheiro de criança...” – É para o bem dele, D. Glória; e depois ele já me tinha dito. Conversamos muito sobre isso. Cumpra-se a vontade de Deus, não é mesmo? Disse-lhe e beijei-lhe a mão, respeitosamente.

Não me censurem. Todos ali, afinal, representávamos um papel naquela ópera bufa, todos éramos comparsas da mesma hipocrisia (PROENÇA, 2005, p.109-110).

Tal perdão antecipado concedido pelo padre, bem como a posterior aprovação das autoridades eclesiásticas quanto à decisão de D. Glória de “cumprir” a promessa substituindo

seu filho por um outro seminarista, sinaliza o interesse da Igreja em estabelecer um bom relacionamento com a classe dominante, generosa em suas contribuições financeiras.

Em *Dom Casmurro*, as devoções exageradas e certas práticas religiosas são ironicamente equiparadas a notas promissórias ou títulos de crédito (“moeda fiduciária”). Atenta a tal questão, Capitu, em seu discurso póstumo, acusa o cinismo com que o Dr. Santiago estabelece, no discurso bacharelesco, um paralelo entre Jeová (nome de Deus em hebraico) e o banqueiro judeu Rothschild, entre religião (promessas) e negócio (moratórias):

No domingo seguinte, [Bentinho] apressou-se a ouvir missa [...]. Disse-me que precisava reconciliar-se com Deus [...]. Logo depois me dei conta de que tinha ido penitenciar-se do pensamento mórbido a respeito de sua mãe e também eximir-se de alguma forma da promessa feita. Quando vi no livro do Dr. Santiago o comentário cínico que fez, ainda uma vez me dei conta do caráter do meu ex-marido. A transcrição fala, mais uma vez, por si: “Jeová, posto que divino, ou por isso mesmo, é um Rothschild muito mais humano e não faz moratórias, perdoa as dívidas integralmente, uma vez que o devedor queira deveras emendar a vida e cortar nas despesas. Ora, eu não queria outra coisa; dali em diante não faria mais promessas que não pudesse pagar, e pagaria logo que as fizesse”.

Era uma visão do criador demasiado capitalista, como me lembrou, sabiamente, o Conselheiro Aires, que acrescentou: – Custa crer que essas palavras tenham sido escritas por alguém que frequentava missa e tinha aulas de religião. Já não falo da vocação, que essa ele não possuía.

Pois foi com unção religiosa que ele ouviu a missa, agradeceu a Deus a vida e a saúde da mãe, pediu perdão para os pecados e relevação da dívida e ainda julgou que, com a bênção final do oficiante, o próprio Deus avalizava o ato solene da reconciliação. Para se justificar, considerou que, afinal de contas, a igreja estabeleceu na confissão “o mais autêntico dos instrumentos para o ajuste de contas morais entre o homem e Deus”. Mas ainda lhe restava uma ponta de escrúpulo, e essa impediu-o de levar a sua racionalização até esse recurso: não teve coragem de confessar-se. Se o fez na velhice, não nos iludamos, foi apenas para tentar posar de bom moço e acentuar a sinceridade necessária aos seus propósitos. No momento da missa, era de uma religiosidade ingênua, sobre ser de uma ardilosidade estudada.

A primeira, retomada, acabou por tornar-se indiciadora do seu caráter. A capa da virtude deixava ver a franja escondida (PROENÇA, 2005, p.139-140).

O paralelo estabelecido entre religião e negócio em *Dom Casmurro*, apontado por uma fração da fortuna crítica machadiana, é retomado pela crítica-ficção machadiana elaborada por Proença. Nesse sentido, as *Memórias* de Capitu instauram um diálogo simultâneo com a teoria de Marcolini de que “a vida é uma ópera” (MACHADO, 1991, p.8), e com o conto machadiano “A Igreja do Diabo”, aludido na última frase do fragmento supracitado: “A capa da virtude deixava ver a franja escondida”.

A teoria de Marcolini, a partir do momento em que é adotada pelo narrador de *Dom Casmurro*, constitui uma chave decisiva para entendermos a estrutura do romance, fundamentada na concepção do mundo como representação e espetáculo. A própria Capitu,

em suas *Memórias*, admite a sua participação na encenação: “Não me censurem. Todos ali, afinal, representávamos um papel naquela ópera bufa, todos éramos comparsas da mesma hipocrisia” (PROENÇA, 2005, p.110).

De acordo com Nunes (1989, p.20-21), pode-se discernir, no referido paralelo da vida com uma ópera, “uma ramificação da ancestral polaridade do bem e do mal, da ordem e da desordem, do equilíbrio e do desequilíbrio, da harmonia e da desarmonia, disseminada nos escritos de Machado, às vezes de forma aguda, como na parábola de ‘A Igreja do Diabo’”.

Em *Dom Casmurro*, no capítulo “A ópera”, o narrador apresenta a história da criação, de acordo com a versão de Marcolini, segundo a qual Deus escreve um libreto de ópera, mas o descarta; entretanto, Satanás o resgata e compõe a partitura. Após reiteradas súplicas de Satanás, Deus consente a execução da ópera. Todavia, a colaboração tende ao desconcerto, visto que há “lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda” e inúmeros trechos em que, segundo “os amigos do poeta”, “a partitura corrompeu o sentido da letra” e “é absolutamente diversa e até contrária ao drama” (MACHADO, 1991, p.9; 10). Nesse caso, vale para o referido episódio da criação, as próprias palavras de Deus ao rival – “é a eterna contradição humana” –, proferidas no fim do conto “A Igreja do Diabo”, publicado antes de *Dom Casmurro*:

A previsão do Diabo verificou-se. Todas as virtudes cuja capa de veludo acabava em franja de algodão, uma vez puxadas pela franja, deitavam a capa às urtigas e vinham alistar-se na igreja nova. [...]
Um dia, porém, longos anos depois, notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes. [...]
Voou de novo ao céu, trêmulo de raiva, ansioso de conhecer a causa secreta de tão singular fenômeno. Deus ouviu-o com infinita complacência; não o interrompeu, não o repreendeu, não triunfou, sequer, daquela agonia satânica. Pôs os olhos nele, e disse-lhe:
– Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana (MACHADO apud BOSI et al., 1982, p.156-157).

O conto supracitado, pertencente ao livro *Histórias sem data* (1884), assinala que cada ser humano possui sua cota de virtudes e vícios. Sendo assim, dependendo do contexto, a ação humana faz prevalecer o bem ou o mal. Tal conceito é reiterado pelo narrador de *Dom Casmurro*, no capítulo LXVIII, em sua proposta da “teoria dos pecados e das virtudes”:

[...] cada pessoa *nasce* com um certo número deles e delas, aliados por matrimônio para se compensarem na vida. Quando um de tais cônjuges é mais forte que o outro, *ele só guia o indivíduo, sem que este, por não haver praticado tal virtude ou*

cometido tal pecado, se possa dizer isento de um ou de outro; mas a regra é dar-se a prática simultânea dos dous, com vantagem do portador de ambos, e alguma vez com resplendor maior da terra e do céu (MACHADO, 1991, p.66, grifo nosso).

Bluma Vilar (2006, p.179-229) esclarece a teoria supramencionada, enfatizando o caráter interino da bondade e da maldade humana. Segundo a estudiosa, o ser humano, a cada nova ação particular, seria provisoriamente bom ou mau, de acordo com o registro de um saldo positivo ou negativo em sua contabilidade moral, ou seja, em seu balanço de pecados e virtudes.

No capítulo “A ópera”, consoante a exposição de Marcolini, Deus “criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira”, com a finalidade de que fosse executada a ópera surgida a partir da iniciativa do Diabo de interpretar, através da música, o libreto divino. Deus, com o procedimento de compartilhar os “direitos autorais” com Satanás (MACHADO, 1991, p.9), estende a permissão de coautoria do drama musicado à companhia teatral inteira.

A noção de que a vida é uma encenação dessa ópera sempre *em construção* está presente na própria estrutura da narrativa casmurra, visto que esta incorpora o tema do desconcerto do mundo, ao estabelecer uma tensão entre verossimilhança e inverossimilhança, essência e representação:

– Esta peça – concluiu o velho tenor – *durará enquanto durar o teatro*, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. *O êxito é crescente*. Poeta e músico recebem pontualmente os seus *direitos autorais*, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos”. *Deus recebe em ouro, Satanás em papel* (MACHADO, 1991, p.10, grifo nosso).

Ainda em conformidade com Vilar (2006, p.179-229), o humor profano se coaduna com a noção de mercantilismo religioso que se dissemina ao longo de *Dom Casmurro*, a partir da versão capitalista da criação do mundo, evidenciada nas referências à pontualidade do pagamento e à seguinte divisão dos direitos autorais: Deus recebe em ouro porque os atos de seus poucos “escolhidos” (os que se norteiam pelo libreto divino) são preciosos; Satanás recebe em papel porque os atos dos muitos “chamados” (os que se orientam pela música satânica) são obscuros.

Portanto, diante do que foi exposto, a criação do mundo, no capítulo “A ópera”, pode ser lida como metáfora da “eterna contradição humana”, tema proposto no conto “A

Igreja do Diabo”, ao qual alude Capitu em suas *Memórias*, referindo-se ao caráter de seu ex-companheiro: “A capa da virtude deixava ver a franja escondida” (PROENÇA, 2005, p.140).

Assim como cada ser humano varia seu comportamento, ora se fazendo predominantemente “escolhido” (seguindo o poeta), ora se fazendo predominantemente “chamado” (seguindo o músico), exercendo, assim, sua peculiar coautoria em relação à interminável ópera da (re)criação do mundo, também cada leitor, a seu modo, pratica a coautoria da narrativa casmurra, seguindo os movimentos desencontrados da criação literária.

Em *Capitu – memórias póstumas*, a crítica-ficção proenciana também se volta sobre a “contabilidade moral” do “caloteiro devoto” (termos de Vilar), visto que Bentinho, após propor a Deus um acordo, considera que só falta acertar as cláusulas. Nesse sentido, Capitu enfatiza o fato de que, assim como D. Glória, Bentinho tem consciência de que promessas devem ser cumpridas, no entanto, suas orações não correspondem à quantidade prometida a Deus. Em outros termos, as promessas de Bentinho trazem em seu bojo a previsão do perdão da dívida por parte de Deus:

[...] uma vez mais, a necessidade de transferir a responsabilidade ou de dividi-la com o outro moveu a língua solta do filho de D. Glória. Meio a meio, num sussurro, ele revelou que “havia uma pessoa”. Não foi preciso mais: a sagacidade de Escobar foi direta ao alvo: uma moça. Escobar, por fim, aconselhou-o que não se fizesse padre, não seria sincero.

Bentinho exultou. *Era o próprio Deus que falava pela boca do amigo, era Ele que respondia concretamente às preces daquela missa de domingo! O senhor aceitava o acordo. Faltava apenas acertar as cláusulas* (PROENÇA, 2005, p.152, grifo nosso).

Eu [Capitu] não acreditava no que estava ouvindo: nunca vi Bentinho com tanta lucidez e tanta segurança!

– Veja bem: de certa forma, mamãe foi reformando uma letra, como se diz na linguagem do comércio. O credor é arquivilionário, não depende dessa quantia para comer e, certamente, consentiu nas transferências de pagamento, sem sequer agravar a taxa de juros. Talvez aquela febre possa ter sido uma carta amigável, lembrando o compromisso, mas acredito que não; Ele não adotaria tal tipo de subterfúgio. Tudo ia bem, até que o agregado, um dos endossantes da letra, falou da necessidade de pagar o preço acertado; minha mãe concordou e matriculou-me no São José... [...] Observe : católica e devota, sabe e sente que “promessas se cumprem.” (*não pude evitar um breve sorriso*) – Deus poderia ter a minha vida, sem necessidade de lha dedicar obrigatoriamente; mas tal raciocínio não lhe ocorreu; temerosa, partiu para o compromisso; investiu; assinou a letra. Havia que cumprir o trato. Veja você: bastava um cochilo da fé, e a questão teria sido resolvida a meu favor. Mamãe, se pudesse, faria uma troca de promessa, dando parte dos seus anos para conservar-me consigo, fora do clero, casado e pai... [...]

– Quem sabe ela não poderia de fato trocar a promessa.

Bentinho, até então inusitadamente lúcido, achou impossível. [...] daí em diante, [eu] só tinha uma idéia fixa: a troca da promessa. Não sei por que ele omitiu essa minha opinião no capítulo do seu casmurro relato a cujo texto, com pequenas alterações do discurso, acabo de ser fiel. Mas não pude evitar um pensamento malicioso, diante da inédita firmeza e clareza da fala de Bentinho: Que excelente professor é esse Sr. Ezequiel Escobar! (PROENÇA, 2005, p.155-156, grifo nosso).

Quanto à questão das promessas, vale acrescentar que, após a primeira cena de ciúme, relacionada ao episódio do dândi, Bentinho promete a Capitu não suspeitar mais dela; ela, por sua vez, promete-lhe que, à primeira suspeita dele, tudo estaria terminado. Em tal caso de promessa mútua, é o leitor que não pode evitar um sorriso irônico; afinal, como sabemos, o ciúme dele é recorrente, no entanto, ela não rompe o relacionamento que os une. Trata-se da eterna contradição humana, que, como vimos, é um dos pilares temáticos que sustentam a literatura machadiana.

No capítulo LXXVIII do relato casmurro, Escobar confia a Bentinho: “sou religioso; mas o comércio é a minha paixão” (MACHADO, 1991, p.72). Reforçando esta questão, Capitu, no capítulo XCVIII de suas *Memórias*, transcreve a expressão latina com a qual Bentinho se dirige a Escobar: “*In hoc signo vinces!*” (“Por este signo vencerás!”), referindo-se à cruz de Cristo, substituída na bandeira de Constantino pelo cifrão do comércio. Trata-se de uma alusão espirituosa de Bentinho ao caráter pragmático de Escobar, visto que este resolve habilmente o problema daquele, ao sugerir que D. Glória financie as ladainhas de maio e as despesas de um substituto de Bentinho no seminário:

“– Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão, fazê-lo ordenar à sua custa, está dado um padre ao altar, sem que seja você...” [...] O hábil calculista [Escobar] ainda acrescentou que, quanto ao aspecto econômico, “a questão era fácil”; D. Glória gastaria o mesmo que com ele, e talvez até muito menos, pois, afinal, “um órfão não precisaria de maiores comodidades. Citou, de passagem, a soma dos alugueis das casas, 1:070\$000, além dos escravos...” E acrescentou, triunfante, que tinha mais uma coisa: sairiam juntos do seminário!

Bentinho não conseguia conter-se: “– Juntos, eu e você?” “– Sim – vou melhorar o meu latim e saio; nem dou teologia; para quê, no comércio?”

“*In hoc signo vinces!*” Brincou o aluno do protonotário.

[...] padre Cabral, com quem Escobar conversara longamente, com requintes de citação do direito canônico, dispôs-se a consultar o Bispo, não sem agradecer a lembrança do seminarista de que solicitaria da mãe de Bentinho que patrocinasse as ladainhas de maio. Consultado, S. Eminência disse que sim, que podia ser; era canônica e perfeitamente viável e citou dois casos similares, um ocorrido com o filho de um duque, por sinal em Roma, e outro, na França, com certo príncipe que a ética mandava não identificar (PROENÇA, 2005, p.180-182).

Em suas *Memórias*, Capitu também se refere criticamente ao período em que Bentinho, já casado, faz promessas para ter um filho: “Bentinho voltou a fazer suas promessas. Só que agora as pagava antecipadamente, como as contas e o aluguel da casa. Era essa a forma que ele encontrava de se relacionar com Deus” (PROENÇA, 2005, p.211).

Além disso, no capítulo XVIII do relato *Casmurro*, há uma promessa mútua feita entre Bentinho e Capitu na adolescência: guardar na memória o pregão do “preto das cocadas”, um tipo popular do Rio de Janeiro oitocentista. Após o casamento entre os dois, o efeito de tal acordo provoca no filho de D. Glória uma reação no mínimo curiosa (capítulos CX e CXIV), visto que o fato de Capitu se esquecer do pregão aciona mais uma crise de ciúme nele, à qual se refere a defunta-autora em suas *Memórias*:

Bentinho pediu-me até que lhe ensinasse ao piano o pregão do preto das cocadas de Matacavalos, você se lembra, leitora? Eu não me lembrava, confesso, que preto, que cocadas? Ele ficou aborrecidíssimo. Só mais tarde soube por quê. Está lá, no capítulo CX do livro de Dr. Bento: [...].
O episódio da mutação foi a ponta de um imenso *iceberg*. Não demorou muito, e ele voltou à história do pregão. Não compreendia como eu havia esquecido a música e a letra, havíamos jurado não esquecê-la [...]. Mais grave ainda: naquele momento, em que me reprovava com oratória de advogado, ele também não se recordava nem da música, nem do texto! Mentiu, por pura provocação (PROENÇA, 2005, p.223; 228-229).

Em *Dom Casmurro*, Bentinho exige que a esposa se lembre da música e da letra que ele próprio guarda apenas no registro escrito, e não na memória. E mais: procura, como narrador, atrair a leitora para o seu ponto de vista, a fim de que esta tome partido contra Capitu. Nesse caso, a leitora poderia se questionar: Por que Capitu guardaria um refrão que evocaria as suas privações da infância (“Chora, menina, chora,/ Chora, porque não tem/ Vintém”)?

Quanto a esse episódio, de acordo com o relato póstumo de Capitu, o Dr. Santiago a reprova, com oratória de advogado, argumentando que não se recordar nem da música, nem do texto do pregão significa incorrer em um grave delito, pois ela “quebrara o juramento, e, se acontecia com este, por que não aconteceria com os outros que, com tanto empenho,” os dois haviam feito? (PROENÇA, 2005, p.229). A escritora Capitu, com o procedimento de transcrever um trecho da narrativa de seu ex-marido, em que ele admite que mente ao dizer que se lembra da toada, faz com que a tese de Santiago se volte contra ele próprio. E mais: procura, como narradora, atrair a leitora para o seu ponto de vista, fazendo-a tomar partido contra o causídico, visto que este, ao teorizar sobre sua própria quebra de juramento (mentira), novamente, reduz o sagrado ao mercenário:

E, como bom causídico, procurou, depois, no seu escrito, justificar-se, mais uma vez, com um primor de cinismo, como comentou Quincas Borba. Transcrevo a passagem: “Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha

maior temor a Deus que aos homens não lhe importará mentir, uma vez ou outra, desde que não mete a alma no purgatório. Não confundam purgatório com inferno, que é o eterno naufrágio. Purgatório é uma casa de penhor que empresta sobre todas as virtudes a juro alto e prazo curto. Mas os prazos renovam-se, até que um dia uma ou duas virtudes medianas pagam todos os pecados grandes e pequenos”. Era, mais uma vez, a redução do sagrado ao âmbito do mercenário, como se Deus fosse um capitalista consumado (PROENÇA, 2005, p.229-230).

Cumpramos ressaltar que, no capítulo LXXXVIII do relato *Casmurro*, a habilidade do seminarista de dissimular seus próprios sentimentos e interesses se revela quando, querendo rever Capitu, ele pede autorização a D. Glória para faltar o seminário, pretextando a intenção de ir ao enterro de Manduca. A religiosidade de Bentinho é questionável tanto no caso desse enterro, como no caso em que, logo após oferecer dois vinténs a um mendigo (capítulo XXVII), pede que este ore para que “todos os desejos” de “Bento”²⁵ se realizem (MACHADO, 1991, p.27). Sobre a dissimulação de seu ex-marido, assim se pronuncia Capitu em suas *Memórias*:

Ele vivia tão transtornado, que, várias vezes, viu, no nosso menino, a imagem de Escobar, a surgir “da sepultura, do seminário e do Flamengo, para se sentar com ele à mesa, recebê-lo na escada, beijá-lo no gabinete pela manhã, ou pedir-lhe à noite a bênção, como de costume”. Eu não invento; são palavras que ele escreveu. E, sintomaticamente, assume que fingia: “– Todas essas ações me eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. *Mas o que pude dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim do que ninguém*”. Quase escrevo: sem comentários. Mas não resisto ao ímpeto de dizer que nunca encontrei um autorretrato tão perfeito, confesso; esse era o verdadeiro Bentinho, esse era o Dr. Bento Santiago que eu jamais conheci, revelado ali, na letra do seu texto. Então eu convivi com um ser dividido, um homem que chegou a pensar em nos matar, ao seu filho e à sua mulher. Não há metáforas, por mais elaboradas, que amenizem a crueldade de tais pensamentos e o silêncio com que os acalentou. Pobre filho de D. Glória! (PROENÇA, 2005, p.255, grifo nosso).

Como sabemos, o Dr. Santiago, em seu texto-libelo, insiste em convencer o leitor de que tudo em Capitu é dissimulação; no entanto, o capítulo XL de *Dom Casmurro* apresenta a índole fantasiosa de Bentinho como um dos aspectos basilares de sua personalidade. Com tal procedimento, o próprio narrador se coloca sob suspeição: “A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo” (MACHADO, 1991, p.40).

²⁵ Note-se que Bento faz questão de dizer o seu próprio nome, a fim de que Deus, identificando a pessoa favorecida pela oração do indigente, possa atender à solicitação encomendada.

Essa afirmação sugere que, valendo-se de tal tendência fantasiosa do adolescente, José Dias destila dois comentários capciosos que incutem, definitivamente, na mente de Bentinho, um conceito desabonador sobre Capitu: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação”; “Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (MACHADO, 1991, p.25; 60). Por isso, o casmurro-escritor coteja claramente José Dias com Iago, o instigador de ciúme em *Otelo, o mouro de Veneza*.

Por sua vez, o bacharel-narrador, aos poucos e sub-repticiamente, tenta convencer o leitor de que tal conceito depreciador se aplica a Capitu, desde a sua infância, como também a Escobar, desde que o conheceu no seminário. Tomemos como exemplo o episódio narrado no Capítulo LVI (“Um Seminarista”) de *Dom Casmurro*, que, retomado no Capítulo LVIII de *Capitu – memórias póstumas*, adquire a estrutura epistolar, escrita em itálico.

O cotejo entre os textos ressalta que a descrição de Ezequiel de Sousa Escobar feita pelo Dr. Bento Santiago (em *Dom Casmurro*), bem como a que é feita pelo seminarista Bentinho (na carta que Capitu transcreve em suas *Memórias*), aproxima-se substancialmente da descrição de Capitu feita pelo narrador: o caráter “oblíquo”, fugidio e dissimulador, a capacidade de reflexão e o poder de atração sobre Bentinho. Procedendo à práxis comparativa, apresentamos, a seguir, alguns pares de trechos, seguindo a sequência da referida carta:

Carta por carta, uma das mais importante foi aquela em que ele me contou que, finalmente, havia encontrado um amigo, entre os colegas do seminário. Suas palavras não escondiam o seu entusiasmo e o seu encantamento:

Prezada Capitu:

As saudades são muitas. Ainda não consegui terminar o soneto a que me referi na última carta. Continuo empacado nos dois versos que você conhece. A grande novidade é que finalmente, encontrei um amigo! Você vai gostar muito dele, estou certo. Chama-se Ezequiel de Sousa Escobar (PROENÇA, 2005, p.119).

[...] Eis aqui outro seminarista. Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar (MACHADO, 1991, p.54).

É um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. O que me intriga é que não olha de frente para as pessoas, nem costuma falar claro e seguido. Mas é esse seu jeito de ser que me encanta, embora costume afastar alguns colegas. E tem um hábito curioso: quando cumprimenta, suas mãos não apertam as outras, nem se deixam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuida tê-los entre os seus, já não tem nada. Com os pés, acontece a mesma coisa: quando se pensa que estão cá, estão lá (PROENÇA, 2005, p.119-120).

Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. *Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse.* Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo dos pés, que tão depressa estavam aqui como lá. Esta dificuldade em pousar foi o maior obstáculo que achou para tomar os costumes do seminário (MACHADO, 1991, p.54, grifo nosso).

Tem um belo e largo sorriso, feito de espontaneidade: ele ri folgado e largo, o que me provoca certa inveja, pois, como você sabe, rio pouco e com muito comedimento. Mamãe sempre me diz que é falta de educação a gente rir alto (PROENÇA, 2005, p.120).

O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo (MACHADO, 1991, p.54).

Quase sempre o encontro no pátio, cogitando. Quando perguntado sobre o objeto do seu pensamento, responde que medita sobre algum assunto espiritual, que jamais revela, ou que está recordando as lições da véspera (PROENÇA, 2005, p.120).

Uma coisa não seria tão fugitiva, como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando. Respondia-nos sempre que meditava algum ponto espiritual, ou então que recordava a lição da véspera (MACHADO, 1991, p.54).

Os fragmentos supramencionados evidenciam que, a exemplo de José Dias que alerta Bentinho sobre a dissimulação de Capitu, fomentando, assim, a desconfiança e o ciúme, o narrador alerta o leitor sobre a dissimulação de Escobar, e, por extensão, a de Capitu, já que atribui as mesmas características aos dois. Desse modo, o narrador, no âmbito de seu drama pessoal até então apenas anunciado, vai armando, estrategicamente, a acusação contra Capitu. Cabe acrescentar que, à medida que os capítulos se sucedem, o narrador tenta atribuir à sua própria vida o *status* de uma tragédia shakespeariana: “A ópera”; “Aceito a teoria”; “Uma ponta de Iago”; “Uma reforma dramática”; “O contra-regra”; “Otelo”.

Basta considerarmos que o jovem Bento, conforme o relato casmurro, assiste pela primeira vez à peça teatral *Otelo* no capítulo CXXXV, estabelecendo, a partir daí, correspondências entre o drama vivido no teatro e o vivido em seu percurso ontológico/ôntico. Com tal procedimento, o próprio narrador corrobora o epíteto de “*Otelo à brasileira*” conferido a *Dom Casmurro*. No entanto, cabe ressaltar que, muito antes, no capítulo LXXII (“Uma reforma dramática”), o casmurro-autor antecipa alguns comentários acerca de *Otelo*.

Do mesmo modo, no capítulo CLXIX da narrativa póstuma, a jovem Capitu, ao assistir também pela primeira vez ao referido drama shakespeariano, identifica-o com o seu

próprio drama; obviamente, sob uma perspectiva diametralmente oposta à de seu ex-marido. Todavia, bem antes, no capítulo LXXIV, a defunta-autora comenta antecipadamente a peça. Vale acrescentar que Capitu, em seu relato, registra sua ida ao teatro, acompanhada por D. Justina e Dr. Costa, porém não comenta que seu ex-marido vê sozinho a mesma peça:

Decidi ir ao teatro, com D. Justina e o Dr. Costa. A peça era *Otelo*, de Shakespeare, por isso eu resolvera ir. Não conhecia o texto, mas como você sabe, conhecia a história. Vê-la assim concretizada no desempenho dos atores, soberbo, diga-se, sentir a fúria do Mouro desencadear-se, movida por um simples lenço e algumas palavras impressionou-me deveras. Senti-me a própria Desdêmona, padeci com ela, assumi com ela a perplexidade, com ela morri nas mãos do homem amado, ela que sequer pôde odiar, por desconhecê-lo, o causador de tanto sofrimento! Odiei-o, por ela. E, confesso, tive pena do Mouro de Veneza, tão poderoso e tão frágil diante da intriga. A peça emocionou-me até as lágrimas [...].
Voltei a casa pensando e ainda identificada com a desditada Desdêmona. Só que, na peça da minha vida, Otelo e Iago eram a mesma pessoa (PROENÇA, 2005, p.260).

Eu acordara pensando em usar a peça como abertura para um diálogo. Precisávamos conversar. Nossa tragédia tinha muito em comum com a que viveram Otelo e Desdêmona; eles se amavam como nós um dia acreditamos no amor. E, dado fundamental, eles não tinham um filho como nós; como poderia eu imaginar que era justamente nesse filho que estava o núcleo do problema, o clímax da crise alimentada por Bentinho? [...]

Eu já não estava bem; dormira mal, sonhara com a peça, com Bentinho a estrangular-me com um lenço de seda, enquanto proferia palavras em que eu não queria acreditar e, ao fundo, alguém narrava, com voz abaritonada e rigorosa marcação, todos os movimentos dos personagens; as cenas iam e viam no meu cérebro, alucinadamente, e eu fazia esforços para não sufocar (PROENÇA, 2005, p.263).

No drama de Shakespeare, embora o adultério realmente não exista, o pretendido triângulo amoroso é formado por Otelo, Desdêmona e Cássio. Por sua vez, no capítulo CXVIII de *Dom Casmurro*, o protagonista narra o episódio em que ele chega a imaginar a possibilidade de ampliar, com a inclusão de Sancha, a triangulação amorosa de que ele supõe participar (Bentinho, Capitu e Escobar), fato referido antecipadamente no capítulo X: “Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...” (MACHADO, 1991, p.10). Tal relação adúltera com Sancha não se realiza.

O caráter ciumento de Bentinho, após seu matrimônio, configura-se nitidamente no capítulo CXIII: “Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança” (MACHADO, 1991, p.99). O olhar de Capitu para o cadáver de Escobar (capítulo CXXIII), as imitações que Ezequiel faz de Escobar e as semelhanças entre os dois (capítulo CXXXVII) são os principais responsáveis pelo fato de Bentinho considerar que Ezequiel é filho de Capitu e Escobar.

Na tragédia de Shakespeare, em decorrência do ciúme, Desdêmona é assassinada por Otelo e, em seguida, este comete suicídio. Em *Dom Casmurro*, não se consuma tragédia alguma: Bentinho não assassina o filho e a esposa, nem comete suicídio. A este respeito, Capitu, em suas *Memórias*, comenta:

Jamais poderia imaginar que, naquele instante, estivesse pensando em tirar a própria vida, como escreveu mais tarde. Ponho, aliás, em dúvida essa decisão anunciada; tenho-a como mais um recurso para mover a cumplicidade do leitor: falta-lhe coragem para um gesto tão radical. Basta lembrar a noite do latido dos cães (PROENÇA, 2005, p.259).

No fragmento supramencionado, Capitu refere-se ao fato de que o relato casmurro apresenta episódios análogos: no capítulo CXI, o protagonista, arrependido, desiste de envenenar um cachorro vadio; no capítulo CXXXVII, ele supostamente desiste de cometer suicídio por envenenamento; em seguida, comovido, também desiste de envenenar seu suposto filho bastardo. No entanto, simbolicamente, o Otelo-Bentinho assassina duplamente a sua Desdêmona-Capitu, uma vez que, além de afastá-la definitivamente de sua vida, ao condená-la ao exílio, vale-se também do procedimento de apagar, homeopaticamente, a imagem de Capitu da narrativa casmurra. A própria Capitu afirma em suas *Memórias*:

Cheguei a pensar em propor-lhe dormirmos em cômodos separados; eu passaria a ocupar o quarto de hóspedes; faltou-me a necessária coragem, a antiga Capitu da Rua de Matacavalos parecia ter adormecido dentro de mim (PROENÇA, 2005, p.259).

Além disso, simbolicamente, o Otelo-Bentinho comete um suicídio, ao impor o exílio a si mesmo, de modo a condenar-se à casmurrice. Portanto, dizer que a proposta ontológica e literária do narrador casmurro (“atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”) não se cumpre equivale a afirmar que a teoria de Marcolini se cumpre (“a vida é uma ópera” em que letra e música se desencontram), como, aliás, o próprio Dom Casmurro admite: “Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde: mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (MACHADO, 1991, p.2).

O protagonista não consegue “atar as duas pontas da vida”, porque no Dom Casmurro do Engenho Novo, que concebe a beleza da “violeta” como materialização da terra esterçada (capítulo XCII), falta o Bentinho da casa de Matacavalos, que entrevê a flor

idealizada (capítulo LV). Assim, a *flor da terra* (“violeta”) a que se refere o narrador, em seu relato casmurro, contrasta com a “flor do céu”, “cândida e pura”, imagem lírica com que Bentinho, na adolescência, tenta compor um soneto, referindo-se a “Capitu, naturalmente; mas podia ser a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito a que coubesse a metáfora da flor, e flor do céu” (MACHADO, 1991, p.53).

O mencionado soneto que Bentinho tenta criar na década de cinquenta está intrinsecamente ligado ao estilo literário então vigente no Brasil, o Romantismo, iniciado em 1836. A introspecção, a angústia ontológica e a subjetividade excessiva, características da fase romântica da geração byroniana, estão presentes nos dois únicos versos que o seminarista consegue elaborar: o primeiro e o último. A linha estilística adotada no soneto inconcluso de Bentinho incorpora a visão idealizada da realidade, evidenciada na interação entre a exaltação religiosa e a mitificação do amor e da mulher amada. Cumpre ressaltar que essa perspectiva romântica apresentada por Bentinho, além de ser parodiada no *corpus* da narrativa metaficcional de Machado de Assis (capítulo LV), também é criticada por Capitu em suas *Memórias* (capítulo LVII), como fica patente, respectivamente, nos seguintes fragmentos:

Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura! [...] Perde-se a vida, ganha-se a batalha! [...] Cansado de esperar [a inspiração], lembrou-me alterar o sentido do último verso, com a simples transposição de duas palavras, assim: Ganha-se a vida, perde-se a batalha! O sentido vinha a ser justamente o contrário, mas talvez isso mesmo trouxesse a inspiração. Neste caso, era uma ironia [...] Trabalhei em vão [...] não vieram os versos. [...] Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dois versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma ideia e encher o centro que falta (MACHADO, 1991, p.53-54).

Texto puxa texto e me vem à lembrança a história do soneto que ele, Bentinho, tentara compor, naqueles tempos. Cheguei a acreditar que eu teria sido a sua musa inspiradora. Hoje não tenho ilusões. Também a importância da homenagem teria sido relativa: não passara de dois versos. Apenas dois. E sem qualquer relação de um com outro. Nunca fui, sinceramente, uma pessoa ligada à arte da poesia. Não sou conviva do mistério da criação, como ocorre com alguns privilegiados. O pouco que sei de técnica do verso e de retórica aprendi na escola. Mas sempre fui leitora de bom gosto. Todo aquele esforço, insônia, olhos esbugalhados, e o “alvorço da mãe que sente o filho, e o primeiro filho”, tudo isso para terminar numa exclamação pífia, sem maior originalidade? E ainda escrever um poema não por necessidade íntima e imperiosa, mas apenas por pura vaidade? **Não há como discordar de mim: Oh! Flor do céu! Oh! Flor cândida e pura** dói, mas não na alma, dói no ouvido e na sensibilidade. **Dispensar a identidade com tal flor.** Mesmo porque o poema não teve continuidade. A pena do autor era tão canhestra e sua desinspiração de tal ordem, que ele partiu direto para o último verso: *Perde-se a vida, ganha-se a batalha.* O autoelogio com que o Dr. Santiago, do alto dos seus 55, se gaba dessa pérola, é de estarrecer. E admite que já não era eu o núcleo geral da imagem. Segundo ele, era a Justiça, como podia ser a Caridade, ou qualquer outra virtude.

Configura-se, a cada palavra sua, o artificialismo da construção (PROENÇA, 2005, p.117-118, grifo nosso).

A expressão supracitada “Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz” remete-nos à frase “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (MACHADO, 1991, p.2), em que o narrador confessa a perda de sua essência. No romance do Dr. Bento Santiago, assim como no soneto incompleto de Bentinho, há lacunas que o esforço do autor não consegue preencher. Nos dois casos, o casmurro-escritor oferece coautoria ao leitor, pedindo para este “encher o centro que falta”; contudo, o narrador não oferece provas incontestáveis referentes à questão da suposta deslealdade de Capitu. E não o faz porque simplesmente não as possui. Nesse sentido, convém lembrar que, em *Dom Casmurro*, a estrutura narrativa subjacente é a da ambivalência. Portanto, os empenhos do narrador se concentram no sentido de crivar o relato casmurro de manipulações endereçadas ao seu receptor.

A proposta inicial que o casmurro-autor faz ao leitor no sentido de completar o seu poema inacabado se transforma em uma proposta de maior envergadura: a de que o receptor complete as lacunas do próprio romance *Dom Casmurro*. Cumpre enfatizar que o soneto inconcluso liga-se ao veleidoso Bentinho, que admite a possibilidade de encerrar o seu poema com qualquer um dos seguintes versos, totalmente divergentes quanto ao ponto de vista: “*Perde-se a vida, ganha-se a batalha!*” ou “*Ganha-se a vida, perde-se a batalha!*”.

Por sua vez, a frase conclusiva do narrador no capítulo CXLVIII liga-se ao questionável Dom Casmurro: “se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (MACHADO, 1991, p.122). Assim, partindo da premissa de que o narrador, além de apresentar a transformação de Capitu – de acordo com a sua visão subjetiva –, apresenta, implícita ou explicitamente, a sua própria transformação, o leitor pode considerar a hipótese de que também Dom Casmurro estava dentro de Bentinho, “como o fruto dentro da casca”.

Portanto, trata-se de uma questão de ponto de vista. Afinal, Capitu desaparece do livro casmurro, assim como desaparece da vida do protagonista, sem que o autor, Machado de Assis, confirme ao leitor o ponto de vista do narrador. Tal inexistência de evidência confere ao romance o caráter enriquecedor de obra aberta a leituras diversas, a partir dos vários níveis de sobrecodificação oferecidos. Diante do exposto, consideramos relevante darmos continuidade ao nosso estudo, abordando, no capítulo seguinte, a questão de ponto de vista.

3 UMA QUESTÃO DE PONTO DE VISTA

Eu sou um pobre relojoeiro, que, cansado de ver que os relógios deste mundo não marcam a mesma hora, descri do ofício. A única explicação dos relógios era serem iguaizinhos, sem discrepância; desde que discrepam, fica-se sem saber nada, porque tão certo pode ser o meu relógio, como o do meu barbeiro.

Machado de Assis
Crônica de 5 de abril de 1888

Tudo acaba sendo uma questão de ponto de vista. O dele [de Dr. Santiago] utiliza os fatos na direção dos seus interesses (PROENÇA, 2005, p.138).

Nosso estudo parte do pressuposto de que a “verdade” em *Dom Casmurro* é uma questão de ponto de vista, posto que o casmurro-escritor aciona um arsenal de estratégias narrativas que sempre privilegiam seus próprios interesses. No âmbito dessa questão, adquire especial relevância assinalarmos que tal narrador é desmascarado continuamente por seu próprio discurso bacharelesco. Sendo assim, a versão dos “fatos” narrados, que é apresentada ao leitor, mobiliza uma “verdade” sempre ambígua e instável. Tal procedimento caracteriza a crise do narrador, bem como a crise do próprio texto. Por sua vez, o romance proenciano *Capitu – memórias póstumas* incorpora essa dinâmica complexa da postura narrativa machadiana, praticando sua reproposição por meio da paródia.

O crítico-ficcionista Proença constrói *Capitu – memórias póstumas* valendo-se do movimento contínuo de autorreinvenção artística operada em *Dom Casmurro*. A mulher-escritora Capitu se questiona sobre a probabilidade de, na tentativa de fazer justiça a si mesma, ser injusta com Bento Santiago, haja vista que o discurso bacharelesco, tendo por trás

de si a arte de Machado de Assis, se caracteriza pela ambivalência: “talvez eu cometesse um juízo injusto, tal a ambivalência do pronunciamento do meu ex-marido. Quem sabe o meu silêncio me fosse mais favorável?” (PROENÇA, 2005, p.227).

O reconhecimento de Capitu/Proença de que, em *Dom Casmurro*, a desmontagem e a negação do discurso convencional da dominação contribui para o favorecimento da imagem sedutora de Capitu, leva ao questionamento sobre o risco da reescrita. Trata-se, portanto, de um texto autoconsciente, visto que reconhece seu desafio de levar o leitor machadiano a reconhecer a enigmática Capitu na mulher-escritora de *Capitu – memórias póstumas*.

Neste capítulo, a partir da questão do ponto de vista relacionada aos dois romances em estudo, nosso foco de interesse incide sobre a personagem Capitu no romance de Machado, sobre a personagem-escritora Capitu no romance de Proença e sobre o discurso de afirmação da mulher na narrativa póstuma.

3.1 A personagem Capitu no romance de Machado

Ficamos amigos, ele [Brás Cubas], eu [Capitu] 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. Ele é o grande responsável por tudo o que me aconteceu. Devolhe minhas tristezas, minhas alegrias; devo-lhe a fama que, modéstia à parte, acabei granjeando. Mas a ele coube também a construção da imagem negativa que me foi atribuída. A ele e, a bem da verdade, a uns tantos críticos de nomeada que se debruçaram sobre a minha história; alguns dentre eles me tiveram por frívola, outros, felizmente, nunca aceitaram a palavra do filho de D. Glória. Sou-lhes grata, ao fim e ao cabo, do fundo do meu coração (PROENÇA, 2005, p.11).

Nosso estudo sobre a personagem Capitu demanda, antes de tudo, que enfatizemos um aspecto fundamental que caracteriza *Dom Casmurro*: a interação entre a ficção e a crítica. Afinal, Machado de Assis: [1] realiza a crítica literária no interior de sua própria narrativa, tornando-a metaficcional, posto que esta discute a respeito de si mesma, questionando internamente seu próprio estatuto; [2] realiza a ficção *Dom Casmurro*, especialmente no que concerne à construção da personagem Capitu, a partir de sua crítica convencional sobre *O primo Basílio*, do lusitano Eça de Queirós.

Nesse sentido, cumpre lembrar que o crítico literário Machado faz objeção à estética realista, por meio de comentários desfavoráveis acerca da obra *O primo Basílio*. Do mesmo modo, o ficcionista Machado constrói, em contos e romances, personagens que oferecem resistência em relação a tal estética embasada em teorias científicas.

A esse respeito, assim se pronuncia Paulo Franchetti (2008, p.4): “Não foi o Machado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou de *Dom Casmurro* quem escreveu a crítica ao romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Foi o autor de *A mão e a luva* e de *Iaiá Garcia*”. O segundo Machado, na opinião desse pesquisador, “nasce diretamente da crise literária que se seguiu ao episódio de *O Primo Basílio*. Depois do sucesso de Eça no Brasil, a longa elaboração romanesca que resultara em *Iaiá Garcia* era um caminho sem futuro nem público”.

Ainda de acordo com Franchetti (2008, p.4), uma vez que “assumir os pressupostos e o estilo do Realismo (depois denominado Naturalismo) não era uma possibilidade para Machado”, este assume a forma do romance setecentista, recorrendo ao moralismo francês, à sátira menipeia e à ironia romântica de Camilo. Em consequência disso, a farsa prevalece nos romances machadianos da fase madura. O mencionado estudioso postula que tal movimento de recuo favorece a invenção linguística engendrada pela liberdade do ponto de vista narrativo, bem como a “constituição do livro, da escrita do livro e da materialidade do livro, como tema central do romance – como bem mostra Abel Barros Baptista, em *Autobiografias*”, aspecto este que terá o valor reconhecido na “clave de leitura mais moderna” (FRANCHETTI, 2008, p.4).

Machado, em sua crítica intitulada “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”, publicada na revista “O Cruzeiro”, em 30 de abril de 1878, tece um cotejo entre a concepção do romancista realista português em *O primo Basílio* (1878) e a concepção do dramaturgo renascentista inglês em *Otelo, o mouro de Veneza* (1603), com a finalidade de esclarecer o aspecto do texto eciano que ele considera inaceitável:

Que o Sr. Eça de Queirós podia lançar mão do extravio das cartas, não serei eu que o conteste; era o seu direito. No modo de exercer é que a crítica lhe toma contas. O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto [...]. Extraviem-se as cartas, faça uso delas Juliana; é um episódio como qualquer outro. Mas o que, a meu ver, constitui o defeito da concepção do Sr. Eça de Queirós, é que a ação, já despida de todo o interesse anedótico, adquire um interesse de curiosidade. Luísa resgatará as cartas? Eis o problema que o leitor tem diante de si. A vida, os cuidados, os pensamentos da heroína não têm outro objeto, senão esse. [...] Esses traços de

caráter é que me levaram a dizer, quando a comparei com a Eugênia, de Balzac, que nenhuma semelhança havia entre as duas, porque esta tinha uma forte acentuação moral, e aquela não passava de um títere (MACHADO apud BOSI et al., 1982, p.84).

A crítica supracitada é uma resposta articulada de Machado à polêmica provocada por sua crítica homônima, publicada anteriormente na revista “O Cruzeiro”, em 16 de abril de 1878, em que as considerações valorativas apresentadas reduzem Luísa a um “títere”: “não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência” (MACHADO apud BOSI et al., 1982, p.80). O crítico brasileiro elucida tal comentário, estabelecendo a seguinte comparação: “a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral”, ao passo que a personagem Eugênia, do romance *Eugênia Grandet* (1833), do realista francês Balzac, é “a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime” que “nada tem a ver com a Luísa” (p.80).

De acordo com a contra-argumentação machadiana, o aspecto específico responsável pela incompatibilidade do romance eciano em relação às leis da arte é “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito” (MACHADO apud BOSI et al., 1982, p.84).

Portanto, a partir do critério crítico de Machado, podemos depreender que: [1] na personagem machadiana Capitu, assim como na personagem balzaquiana Eugênia, há uma personalidade forte, uma figura moral, que por isso mesmo desperta interesse no leitor; [2] em *Dom Casmurro* – assim como em *Otelo, o mouro de Veneza* –, “o drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto” (MACHADO apud BOSI et al., 1982, p.84).

Conforme o crítico Machado, “o lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação” (p.84), pois, como reitera o escritor Machado em *Dom Casmurro*, “um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo” (MACHADO, 1991, p.114).

Por sua vez, em *Dom Casmurro*, a metáfora dos “olhos de ressaca”, que inicialmente designa o olhar avassalador com que Capitu arrebatou o adolescente Bentinho, é retomada para designar o olhar com que Capitu, supostamente, teria tragado Escobar, no velório deste. A narrativa metaficcional se configura, no capítulo CXXXII, com o procedimento do personagem-escritor de explicar claramente ao leitor que um de seus

recursos estilísticos é o valer-se da metáfora do mar e seus desdobramentos, para descrever os desconcertos entre o “*duo* terníssimo” e o conseqüente aniquilamento das idealizações amorosas do protagonista: “E o principal é que os nossos temporais eram agora contínuos e terríveis [...] Releva-me estas metáforas, cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu” (MACHADO, 1991, p.112).

A base da acusação de adultério que o Dr. Bento Santiago arma contra Capitu se sustenta em tal olhar de ressaca que teria sido lançado ao defunto. Assim, em *Capitu – memórias póstumas*, como método de defesa, a personagem-escritora parodia o discurso bacharelesco de seu ex-marido, sugerindo que, na falta de uma prova concreta, esse olhar é suficiente para acionar os ciúmes de Bentinho e, desse modo, compor uma farsa, visto que é ele próprio, como Iago de si mesmo, que manipula o significado do olhar:

E chegou a hora do enterro. E da vitória da injustiça e do vilipêndio. O lenço usado por Iago tomou a forma do olhar de uma mulher entristecida pela perda do amigo querido. E quem o colocou diante de Bentinho não foi nenhum outro companheiro fiel: foi a magia lúgubre das Parcas. Romper-se-ia ali o fio tênue do meu casamento. Ali, diante do caixão, perdi definitivamente o meu marido e, ironia das ironias, eu nem sequer me dei conta. Nem era possível. A confusão era mais geral do que no enterro do Brás Cubas [...]. Antes melhor fora não tivesse chorado. Tanto bastou para que meu alucinado esposo atribuísse à minha homenagem o olhar que ele mesmo, em outro momento menos penoso, dissera ser de ressaca. Novo Otelo sem comédia, o seu ciúme doentio viu nele a marca da traição, o sinal da culpa, por ele buscada em mim durante todo o tempo, *como o seu relato o demonstra à saciedade...* (PROENÇA, 2005, p.244-245, grifo nosso).

No âmbito dessa questão, configura-se interessante o fato de que o narrador casmurro contrapõe lençóis e camisas, do seu tempo, a lenços, do tempo da tragédia: “Os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis, algumas vezes nem lençóis há, e valem só as camisas” (MACHADO, 1991, p.114). Com este procedimento, ironiza a visão liberal de seus contemporâneos, haja vista que estes exigem as peças íntimas dos amantes como evidência de um adultério. Afinal, é Machado que declara ainda em sua crítica de 30 de abril de 1878:

Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção. [...] Resta-me concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Este messianismo literário não tem a força da

universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e até certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. *Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética* (MACHADO apud BOSI et al., 1982, p.85-86, grifo nosso).

A personagem Luísa não desperta o interesse de Machado, porque, não sendo ela rebelde ou arrependida, suas crises não vêm de si mesma. Por isso, a reivindicação machadiana é incisiva: “dê-me a sua pessoa moral” e “não corte todo o vínculo moral entre ela e nós”, afinal, argumenta o crítico, “sabemos todos que é aflitivo o espetáculo de uma grande dor física; e, não obstante, é máxima corrente em arte, que semelhante espetáculo, no teatro, não comove a ninguém; ali vale somente a dor moral” (p.81-82). Assim, Machado, ao priorizar a personalidade de Capitu, sem recorrer ao “traço grosso”, estaria, a seu ver, construindo a sua personagem de forma distinta da empregada por Eça na construção da personagem Luísa, uma vez que, segundo a crítica machadiana, em *O primo Basílio*:

O Sr. Eça de Queirós não quer ser realista mitigado, mas intenso e completo; e daí vem que o tom carregado das tintas, que nos assusta, para ele é o tom próprio. Dado, porém, que a doutrina do Sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas; e quem o diz é o próprio chefe da escola, de quem li, há pouco, e não sem pasmo, que o perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato (MACHADO apud BOSI et al., 1982, p.82).

De acordo com Machado, o “traço grosso que faz supor, à primeira vista, uma vocação sensual” e o “tom” que Eça confere ao livro *O primo Basílio* são, respectivamente, “a sensação física” e “o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas”. Machado atribui o mencionado “traço grosso” à fatalidade do romance eciano ou do seu realismo intransigente.

Nesse sentido, cumpre acrescentar que o crítico Machado, na exposição de sua postura contrária ao romance *O primo Basílio*, acusa Eça de incorrer na “obscenidade sistemática do Realismo” (p.85), ao apresentar o perfil de uma mulher explicitamente sensual, a descrição detalhada e quase técnica das relações adúlteras, os fatos viciosos, a presença da alcova e as sensações lascivas. Cabe-nos elucidar, neste capítulo, que Machado não se vale de tais aspectos para compor o romance *Dom Casmurro*. Para tal, apresentamos, *a priori*, o modo como Machado, em sua obras ficcionais, relaciona *a mulher, a sociedade e o adultério*, e, *a posteriori*, o modo como Machado constrói a personagem Capitu.

Todos os romances machadianos são narrados por homens e somente um conto machadiano é narrado por uma mulher. Trata-se de “Confissões de uma viúva moça”, escrito na primeira pessoa, em que Eugênia relata, por meio de cartas, os últimos acontecimentos de sua vida a uma amiga.

Nossa atenção se concentra no fato de que, a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, as mulheres, nos romances de Machado, são descritas de forma mais complexa, e as situações e os sentimentos primam pela equivocidade. Nesse sentido, dentre todas as personagens machadianas, Virgília, na condição de esposa de Lobo Neves e amante de Brás Cubas, assume a postura mais desafiadora quanto à moral sexual.

Os romances anteriores desse escritor, de acordo com Roberto Schwarz, sustentam a noção de “santidade das famílias e dignidade da pessoa”, bem como os “mitos do casamento, da pureza, do pai, da tradição, da família” (2000, p.83; 87). Basta considerarmos que, em tal contexto, só as personagens femininas secundárias mantêm relações amorosas ilícitas.

Das *Memórias póstumas de Brás Cubas* em diante, o olhar cético do autor perscruta as contradições e dubiedades das pessoas, os casamentos infelizes (impostos ou manipulados) e os casos amorosos. As *Memórias de Brás Cubas* apresentam o casamento formal de Virgília com Lobo Neves e o adultério dela como fato consumado; *Quincas Borba* apresenta o casamento de interesses de Sofia com Cristiano Palha e o adultério dela como possibilidade irrealizada; *Dom Casmurro* apresenta o casamento minado pelo ciúme de Bentinho em relação a Capitu e o adultério dela como hipótese. Cabe acrescentar que a Prima Justina, parenta de Dona Glória, separa-se do marido antes da viuvez. A única exceção é o *Memorial de Aires* (1908), em que o casamento de Aguiar e Dona Carmo e os dois casamentos de Fidélia são felizes.

De acordo com as normas morais da sociedade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, o adultério masculino é admitido, ao passo que o feminino é estigmatizado. Nesse sentido, merece destaque o fato de que, em *Dom Casmurro*, o suposto “caso” passageiro de Escobar com uma artista de teatro é comentado com naturalidade no relato casmurro. Vejamos alguns exemplos que elucidam os códigos morais que regem a mulher da sociedade carioca oitocentista.

No capítulo LVIII de *Dom Casmurro*, de acordo com a visão conservadora de José Dias em relação à mulher brasileira, as moças do Rio de Janeiro não devem incorporar os hábitos das francesas: “– Este gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor – dizia-me José Dias andando e comentando a queda – é evidentemente um erro. As nossas moças devem

andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado...” (MACHADO, 1991, p.56).

Já no capítulo LXII, a insinuação de José Dias de que o foco principal de Capitu é o casamento aponta o contexto social da mulher brasileira dos Oitocentos, que depende do matrimônio para ascender socialmente e ter sua identidade reconhecida: “ – Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (MACHADO, 1991, p.60). No âmbito dessa questão, cabe destacar que a sutil participação de D. Fortunata, mãe de Capitu, nos episódios, sinaliza um aspecto de convivência com o namoro dos jovens. Afinal, a união conjugal de Capitu e Bentinho significaria uma garantia de prestígio social.

José Dias, no episódio do capítulo XXV, formula uma caracterização estigmatizante em relação a Capitu, ao descrevê-la como “cigana oblíqua e dissimulada” (MACHADO, 1991, p.25). Tal comentário sugere aspectos reprováveis do caráter de Capitu, comparáveis aos de uma mulher cigana, uma vez que, segundo a visão preconceituosa da época, esta seria aventureira e falsa.

Outro aspecto a ressaltar é que o narrador, em conformidade com a ideologia cristã, cita o Evangelho, ensinando a submissão da mulher ao homem, dentro do matrimônio: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos [...]. Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida” (MACHADO, 1991, p.90). Tal procedimento evidencia a postura patriarcal do Dr. Santiago que, já na noite de núpcias, sinaliza à então Sra. Capitolina Santiago que o acesso ao âmbito considerado exclusivamente masculino, a partir de então, estava proibido para ela. Afinal, Capitu, até então, vinha sendo mentora de Bentinho. Nesse sentido, a teoria de Maria Rita Kehl (1996, p.26) sobre o masculino e o feminino na cultura é útil para entendermos a relação entre Capitu e Bentinho:

No caso das pequenas diferenças entre homens e mulheres, parecem ser os homens os mais afetados pela recente interpenetração de territórios – e não só porque isso implica possíveis perdas de poder, como argumentaria um feminismo mais belicoso, e sim porque coloca a própria identidade masculina em questão.

Em *Dom Camurro*, o conformismo da mulher diante de seu casamento frustrado fica evidente. Capitu, que o narrador se esforça em caracterizar como dissimulada e voluntariosa, acaba aceitando a autoridade do marido ciumento. Após o episódio em que

Bento diz a Capitu que Ezequiel é filho de Escobar, esta reconhece que insistir no casamento seria inócuo: “Confiei a Deus todas as minhas amarguras [...]; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens” (MACHADO, 1991, p.117). Apesar de afirmar a própria inocência ao marido, Capitu não recorre a uma palavra ou gesto para divulgar o ciúme doentio dele, e, assim, desmascarar a suposta harmonia entre o casal. Ao contrário, coloca-se “às ordens” de Bentinho, aceitando passivamente mudar-se com o filho para a Suíça, de onde ela escreve cartas “submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas” (MACHADO, 1991, p.118). E em tal exílio ela permanece até a morte.

Em suma, de acordo com o ponto de vista do casmurro-escritor, Capitu é uma jovem que, por meio de atitudes estratégicas, alcança objetivos ousados: “Como vês, Capitu, aos catorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (MACHADO, 1991, p.20). Por sua vez, em *Capitu – memórias póstumas*, conforme o ponto de vista da narradora, o Dr. Santiago é um bacharel artiloso que, em seu relato casmurro, só escreve aquilo que lhe é conveniente. No próximo subcapítulo, apresentamos como a defunta-escritora se insurge contra tal postura assumida por seu ex-marido.

3.2 A personagem-escritora Capitu no romance de Proença

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; não era justo que um discurso como o do meu ex-marido se eternizasse, sem qualquer contestação, na magia da arte; e mais me fora confiada uma missão: eu havia de cumpri-la. Aurélia foi mais pessoal: faça-o por mim, amiga, e por todas as minhas contemporâneas (PROENÇA, 2005, p. 228).

A mitologia patriarcal, segundo as teóricas americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p.12), caracteriza as mulheres como uma criação masculina. Na condição de ter sido criada a partir do homem e para o homem, é vedada à mulher a reivindicação da nivelção de direitos entre ambos. Nesse contexto, resta à mulher representar a alteridade, seja como Eva (símbolo cristão da imanência, responsável pela condenação da humanidade) seja

como Maria (símbolo cristão da transcendência, responsável pela possibilidade de salvação da humanidade).

O narrador de *Dom Casmurro*, no capítulo XVIII, estabelece uma comparação entre a evolução de Capitu e a criação do mundo e da humanidade no *Gênesis*: “Conto essas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete” (MACHADO, 1991, p.21). No referido capítulo, o narrador, ao apresentar as manobras de Capitu, constrói a imagem da mulher interesseira, dissimulada, de “ideias” cada vez mais “atrevidas” (p.20). Tal juízo moral do narrador, sub-repticiamente, instrumentaliza o leitor para que este proceda a uma identificação entre Capitu e Eva, arquétipo da mulher sedutora, mais maliciosa que o homem e responsável pela sua “queda”.

Gubar e Gilbert enfatizam que, representando a alteridade, os estereótipos femininos estão acima do âmbito de liderança masculina, como Maria, ou abaixo do âmbito de liderança masculina, como Eva. A personagem-escritora Capitu, em seu relato póstumo, aborda esses aspectos, sobretudo nos dois excertos transcritos a seguir. No primeiro, sugerindo que ela não tem voz no relato casmurro oitocentista, porque nele a apresentação dos fatos ainda é realizada por um homem; no segundo, ironizando o estereótipo de santa que José Dias e Bento atribuem à matriarca, chegando este a providenciar, por ocasião da morte de D. Glória, o epitáfio anônimo “Uma santa”:

Volto ao soneto camoniano citado capítulos atrás em que o poeta se vale de uma passagem do Velho Testamento de que, por acaso, até me lembro: está lá, em *Genesis*, 29, 15-30. [...] no fundo, eu me identificava com Jacó, na força do prazer de amar e ser amada; – que são cinco anos, para quem verdadeiramente ama? Só uma coisa me incomodava no poema e no episódio bíblico: em nenhum deles existe qualquer preocupação com o que Raquel pensava ou sentia... 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, 2005, p.186-187).

Tentei chorar quando soube que D. Glória havia falecido. As lágrimas não vieram. A carta dizia que, com toda a pompa e circunstância, fora enterrada no São João Batista, sob uma lápide com a inscrição “Uma santa”, esta negociada a duras penas com o sacerdote que acompanhara o féretro. E não era sequer original: era como a ela se referia com frequência José Dias. Não pude deixar de pensar na ironia da expressão (PROENÇA, 2005, p.272-273).

Em conformidade com as leis do patriarcado, cabe à mulher, como criação do homem: permanecer no local previamente imposto pela cultura masculina; adequar-se ao *status* de objeto; sentir-se realizada por pertencer a ele. Caso contrário, é considerada transgressora. Por exemplo, a *criatividade* e o *poder de reflexão*, características tradicionalmente associadas aos homens, são concebidas como monstruosas em mulheres, porque divergem do ideal de pureza e feminilidade contemplativa. Isso se torna patente quando Capitu, em suas *Memórias*, insinua que o seu ex-marido teria a intenção de “minimizar o mérito” da “capacidade de raciocinar” demonstrada por ela, visto que ele atribui unicamente a José Dias a engenhosa ideia da troca que colocaria fim na obrigação de Bentinho ordenar-se padre, a fim de cumprir a promessa de sua mãe (PROENÇA, 2005, p.176).

E assim, insurgindo-se contra o ponto de vista sexista assumido por seu ex-marido, Capitu ganha voz em seu relato póstumo. Isso posto, nossos esforços se concentram agora no sentido de elucidar o *modus operandi* da personagem-autora, no que diz respeito à armação de sua autodefesa, pautada na sustentação de seu ponto de vista feminista. Para tal, apresentamos, a seguir, algumas questões que consideramos cruciais: [1] a ênfase que Capitu confere à afirmação da mulher no Brasil do Segundo Império; [2] a insistência de Capitu em inculcar no leitor o perfil da veleidade de Bentinho; [3] a estratégia narrativa do Dr. Santiago retomada ironicamente por Capitu; [4] a estratégia narrativa criada pela própria Capitu em suas *Memórias*; [5] o estilo machadiano retomado ludicamente por Capitu. Tais questões, embora intrinsecamente relacionadas na narrativa póstuma, são apresentadas separadamente em nossa tese, para efeitos didáticos, mediante uma ampla cartografia de trechos antológicos:

[1] A ênfase que Capitu confere à afirmação da mulher brasileira dos Oitocentos

[1.1] Capitu define D. Glória como uma “matriarca autoritária e dominadora”, integrante da classe dominante oitocentista, e a critica inúmeras vezes por isso; em contrapartida, admira sua forte personalidade, pois, a seu ver, por ser um atributo raro entre as mulheres de seu tempo, já configura uma afirmação da mulher na sociedade:

Dona Glória, apesar da aparente mansidão e da emotividade, era uma matriarca autoritária e dominadora. Um mérito lhe reconheço: era dona de uma personalidade forte. Provou-o, quando lhe morreu o marido, o Dr. Bento 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 uma afirmação. Esse seu lado me fascinava e me dividia.* [...] Era uma mulher presa à sua classe, ao seu tempo e a algumas roupas (PROENÇA, 2005, p.26-27, grifo nosso).

[...] D. Glória era, de fato, autoritária. De um autoritarismo cercado de palavras mansas, mas fundadas em decisão que não admitia contestações. Era a senhora dona de classe dominante, capaz de tentar, como tentou, conduzir o destino do filho. Seus menores gestos sempre traziam segundas intenções (PROENÇA, 2005, p.28).

No entanto, de acordo com a perspectiva de Escobar, Dona Glória é definida como uma sócia “medrosa e sem ambição”:

Logo no primeiro ano de liberação do seminário, [Escobar] começou a trabalhar numa prestigiosa casa de comércio de café, uma das primeiras que se instalaram no Rio de Janeiro. E se houve com tal eficiência, que lá ficou durante quatro anos. Antes, propôs sociedade a D. Glória em alguns negócios que começara a realizar. A matriarca adiantou-lhe solícita algum dinheiro, mobilizada, entre outras razões, pelo pedido do filho. O novel comerciante logo o devolveu, pressionado pelos cuidados da sócia, segundo ele, em comentário comigo, “medrosa e sem ambição” (PROENÇA, 2005, p.190).

[1.2] Capitu reconhece que, na adolescência, ela e Sancha são “prisioneiras das convenções e da coerção social” do século XIX, como, por exemplo, no que concerne ao interesse em realizar um “bom casamento”. Entretanto, depois que se casa, Capitu, cada vez mais sufocada pelo ciúme de Bento, assume um comportamento ousado em relação a suas contemporâneas, que consiste em frequentar as lojas da Rua do Ouvidor *sem o conhecimento do “senhor seu marido”*:

Conversamos [Sancha e eu] sobre como nos sentíamos naqueles dias, trocamos experiências sobre nossas sensações de jovens adolescentes, da 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, 2005, p.153-154, grifo nosso).

Outras vezes, as duas [Capitu e Sancha] íamos secreta e ousadamente, acompanhadas de um pajem, olhar as lojas da Rua do Ouvidor (PROENÇA, 2005, p.236).

[1.3] Capitu, censurada por Bento Santiago por não saber fazer renda e não aprender latim, em contrapartida, louva a si mesma por jogar gamão e vencer várias vezes o Dr. Cosme, bem como por desenhar, tocar piano, e, sobretudo, por, mais tarde, aprender o latim – como resposta ao preconceito do Padre Cabral, que considera esta língua inadequada para meninas – e ainda ler textos franceses e ingleses, quando passa a residir na Suíça:

Se [Capitu] não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lho propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber (MACHADO, 1991, p.31).

Ao mesmo tempo que [Dr. Santiago] louvou o meu desempenho escolar, pois desde os sete anos, eu havia aprendido a ler, escrever e contar, francês, doutrina e agulhas, censurou-me por não saber fazer renda, por mais que D. Justina insistisse em me ensinar. Também comentou que eu não consegui aprender latim, esquecendo-se de que só não o fiz porque padre Cabral entendia, burramente, que “não era língua de meninas”. E foi justamente esse juízo dele que me deu ainda mais vontade de aprendê-la, o que acabei fazendo mais tarde. Inglês, confesso, não era meu forte; bem que tentei e com um bom e simpático professor. Cheguei a entender o que lia, mas não falava. Eu nunca consegui pronunciar direito o som do *th*. Em compensação, aprendi a jogar gamão e dei muito capote no Dr. Cosme. Eu gostava mesmo era de desenhar. [...] Acresce que sempre desenhei de memória e nunca tive qualquer rudimento de técnica. [...] Acredito que, se tivesse tido oportunidade de estudar, teria até ganho algum prêmio. Digo isso porque música eu aprendi sem dificuldade. O piano era uma exigência da boa educação das moças, àquele tempo. Cheguei a tocar razoavelmente, inclusive algumas peças do Dr. Carlos Gomes. Música e leitura eram, aliás, meus passatempos favoritos. Li praticamente todos os romances importantes da literatura brasileira e portuguesa e, mais tarde, na minha temporada na Suíça, textos franceses e ingleses. Estes últimos me agradavam mais. Adorei Sterne! Aliás o preferido de Brás Cubas; amei *Me. Bovary*, de Flaubert, e me identifiquei demais com *Madeleine Férat*, de Émile Zola. Eu gostava também de quadro e gravuras; com uma particularidade: movia-me o desejo de identificar paisagens, épocas, pessoas, histórias (PROENÇA, 2005, p.28).

[1.4] Capitu, diante da crise de ciúme de Bentinho, relativa ao episódio do dândi, reivindica que sua inocência e sua inteligência sejam reconhecidas por ele:

Isenta de culpa, jamais poderia imaginar a revolução que o simples olhar de um cavaleiro desconhecido deflagrara em sua insegurança. Falei alto, para ser ouvida, falei baixo, para espicaçar-lhe a curiosidade. Ele [Bentinho], definitivamente, não desceu. Voltei para casa.

Cedo, no dia seguinte, como disse, é que foi procurar-me. [...] – Bentinho, eu não conheço esse moço, eu juro! É apenas um dos muitos que todas as tardes passam por nossa rua, a cavalo ou a pé. *Não subestime a minha inteligência, por favor! Se eu olhei para ele, na sua presença, essa é a prova evidente de que não há nada entre nós; se houvesse, seria natural eu dissimular [...]* (PROENÇA, 2005, p.148-149, grifo nosso).

[1.5] Capitu, referindo-se a si mesma como “eu era uma jovem do meu tempo”, enfatiza a dificuldade em se afirmar como mulher, por meio do efeito estilístico obtido mediante o contraste estabelecido entre as expressões “muito esforço” e “mínimo espaço”.

A imaginação é poderosa aliada do mau pensamento, sem dúvida. Hoje lamento não tê-lo percebido em tempo hábil. Eu não avaliava a relevância da comunicação entre os casais. Avaliasse, e teria assumido a iniciativa do diálogo. Teria sido melhor. Compreendam-me; *eu era uma jovem do meu tempo, educada para servir ao senhor seu marido*, e não era sem muito esforço que procurava um mínimo de espaço (PROENÇA, 2005, p.235-236, grifo nosso).

No âmbito dessa questão, algumas reflexões se fazem imprescindíveis. A mulher, por sua capacidade de simbolicamente controlar a vida por meio da geração de filhos, abala a segurança do patriarcado. Em decorrência disso, o ser feminino, como invenção masculina, passa a ser controlado por mecanismos de dominação socialmente construídos. A feminilidade existe como uma construção do patriarcado, que vai sendo naturalizada ao longo da história humana: “Em verdade, as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão” (BEAUVOIR, 2002, p.85). Vejamos a feminilidade de Capitu, sintetizada pelo narrador no capítulo LXXXIII:

Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma coisa. *Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até à cabeça*. Esse arvorecer era mais apressado, agora que eu a via de dias a dias; de cada vez que vinha à casa achava-a mais alta e mais cheia; os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império (MACHADO, 1991, p.76, grifo nosso).

Vale lembrar que, somente após a matriarca reconhecer as qualidades da futura nora, o leitor se depara com a entrega incondicional de Bentinho às virtudes físicas e morais da futura esposa: “mulher por todos os lados”. No entanto, quando nasce o filho desejado pelo casal, um novo problema se apresenta. O ato de Capitu de gerar a vida de Ezequiel lembra a seu marido a finitude da vida. Capitu representa para Santiago a impossibilidade de compreensão ou domínio pela racionalidade. Nas palavras de Simone de Beauvoir, cada mulher encarna “o maravilhoso desabrochar da vida, ao mesmo tempo que dissimula os perturbadores mistérios dessa vida” (2002, p.199).

No âmbito da crítica literária feminista, é preciso esclarecer que há uma diferença fundamental entre *O segundo sexo*, de Beauvoir, publicado em 1949, e *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, de Gubar e Gilbert, publicado em 1979. Enquanto o livro da teórica francesa defende a igualdade de tratamento das mulheres pelos homens, o livro das teóricas americanas propõe que a ação política venha das próprias mulheres. Esta proposta se coaduna com os ideais das décadas de 60 e 70 do século XX. Isso se aplica sobretudo à teórica americana Elaine Showalter, que propõe a substituição dos modelos patriarcais por uma nova teoria literária exclusivamente feminina.

Contudo, todas as teóricas citadas apresentam um interesse em comum: esclarecer a origem da estereotipização da mulher, bem como os efeitos da naturalização desses estereótipos, com o propósito de ressaltar que as restrições sociais impostas às mulheres não provêm da biologia, mas da construção histórica e social da feminilidade.

Nesse sentido, Gilbert e Gubar (1979, p.120) enfatizam que a escritora inglesa Jane Austen, por meio da elaboração de paródias em *Pride and Prejudice* (*Orgulho e preconceito*), romance publicado em 1813, satiriza uma cultura que, por ser uma criação masculina, privilegia os próprios homens em detrimento das mulheres. A ficção de Austen é precursora de uma parcela significativa da nova sátira paródica feminista.

Diante do exposto, a afirmação de Gilbert e Gubar (1979, p.80) de que a escrita feminina contemporânea, propondo-se, concomitantemente, a rever e renovar antigos valores, é “paródica, dúplice, extraordinariamente sofisticada”²⁶ leva-nos a refletir sobre o alcance estético e ideológico da escrita feminina da enigmática Capitu dos Oitocentos, visto que tal escrita é urdida pelo crítico-ficcionista Proença dos Novecentos.

No caso do romance proenciano, que se constrói invertendo *Dom Casmurro*, entendemos que a paródia serve de instrumento para uma sátira à cultura sexista do século XIX, que impõe a Capitu (e, por extensão, às mulheres em geral) o investimento de “muito esforço” para a garantia de um “mínimo espaço” (PROENÇA, 2005, p.235-236). Basta atentarmos para o fato de que a autoria feminina das *Memórias* aparece como “arte além-tumular”, diferentemente da autoria masculina do relato casmurro.

Nas *Memórias* de Capitu, a interação entre a paródia e a sátira é mais elaborada do que a convencional, visto que Proença, com a finalidade de avaliar ironicamente a

²⁶ “parodic, duplicitous, extraordinarily sophisticated”.

sociedade, recorre às práticas discursivas da Bíblia, de Shakespeare, de Machado e de uma vasta tradição, de forma a abranger a enunciação interdiscursiva e o enunciado intertextual.

O interdiscurso, de acordo com Eni Orlandi (2005, p.31), é “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”. Dominique Maingueneau (1997, p.115) postula que “a toda formação discursiva é associada uma memória discursiva, constituída de formulações que repetem, recusam e transformam outras formulações”. No âmbito dessa questão, cumpre salientar que as diferentes formações discursivas “recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) e refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constituem sentidos diferentes” (ORLANDI, 2007, p.20).

Um dos interesses de nosso estudo consiste justamente em investigar os contrastes ideológicos entre o discurso bacharelesco sexista do Dr. Santiago, construído no final do século XIX, e o discurso feminista de Capitu, elaborado no final do século XX. Afinal, tendo por trás de si o escritor Proença, leitor da teoria e da crítica literárias diacrônicas e sincrônicas, a personagem-escritora de *Capitu – memórias póstumas* realiza uma releitura de *Dom Casmurro*, valendo-se da mudança dos contextos filosófico, social, cultural e literário, que demanda uma diferença de interpretação.

Isso posto, cabe esclarecer que Machado desenvolve uma rigorosa investigação da condição humana, estendendo sua visão crítica a homens e mulheres. Em *Dom Casmurro*, uma importante apresentação detalhada da posição social da mulher no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, coexiste com a sinalização de que o problema precípua não é Capitu, é Bento Santiago. Basta uma leitura atenta da escrita autopsicanalítica de *Dom Casmurro* para o leitor perceber que o enigma se concentra mais no narrador do que na mulher dos olhos de ressaca. Esta é uma das bases de sustentação do discurso de autodefesa de Capitu, construído em suas *Memórias*.

Assim, considerando que, em nossa tese, a questão do foco narrativo é essencial, visto que o memorialista de *Dom Casmurro* e a memorialista de *Capitu – memórias póstumas* apresentam pontos de vista nitidamente antagônicos sobre a sua convivência em comum – o sexista e o feminista respectivamente –, vale lembrar que diferentes dinâmicas sociais determinam distintas dinâmicas textuais.

No caso do romance de Domício Proença Filho, escrito em 1998, a personagem Capitu é ressignificada a partir da dinâmica social fomentada pela conjunção dos diversos movimentos feministas do século XX, mencionados anteriormente. No que concerne à esfera

da ficção, ela se apresenta como uma mulher do século XIX, que, em seu relato póstumo, escreve: “*Só agora, decorrido tanto tempo humano, posso, finalmente, contestar as acusações contra mim feitas pelo meu ex-marido, o Dr. Bento Santiago*” (PROENÇA, 2005, p.11, grifo nosso). Capitu se apresenta ao leitor como uma jovem hostilizada no contexto sociocultural oitocentista, devido aos seus esforços no sentido de se afirmar como mulher. Vejamos os outros modos da personagem-escritora armar sua autodefesa.

[2] A insistência de Capitu em inculcar no leitor o perfil da veleidade de Bentinho

No decorrer do processo de escrita de suas *Memórias*, Capitu procura fortalecer a sua autodefesa de cunho feminista, armando uma tese fundamentada na censurável *veleidade* de seu companheiro, Bento Santiago, como se evidencia no fragmento: “Era preciso rever planos e estratégias, urgia agir com presteza e objetividade, disse-o enfática a *Bentinho*, que *concordou comigo, mas com o entusiasmo dos que amam as decisões alheias*” (PROENÇA, 2005, p.88, grifo nosso).

Em seguida, Capitu acentua o contraste entre ambos, desde o início do relacionamento amoroso, visto que ele se deixa “alienar por ideias sem pernas e sem braços”, enquanto ela vai “costurando uma almofada e [suas próprias] ideias, que eram bem mais objetivas”. Assim, mediante esta metáfora de viés feminista, o leitor se depara com a seguinte mensagem subliminar: o fato de a mulher oitocentista costurar almofada não lhe impede “a costura” de reflexões pertinentes. No que concerne a esta questão, ressaltamos que Capitu também critica a densa *imaginação* de Bentinho, que, segundo ela, na prática se reduz à *veleidade*²⁷:

Agora imagine você qual o procedimento do meu companheiro, aquele que trouxera à tona o meu lado escondido. Quando li, não acreditei. Em lugar de buscar, como eu, solução para o impasse que nos ameaçava, deixou-se simplesmente *alienar* por ideias sem pernas e sem braços. Era levar muito longe o gosto pelas imagens, francamente! A primeira delas, era óbvia: novamente me pentear, do mesmo jeito, e de novo me beijar do mesmo jeito. Ele ainda não filosofava, como mais tarde, senão teria concluído como Heráclito, que ninguém se banha duas vezes nas mesmas águas do rio, ideia que, obviamente, também não me ocorreu naquele instante. Acabou indo a minha casa, com as pernas verdadeiras; *eu estava na sala, costurando uma almofada e minhas ideias, que eram bem mais objetivas*. Dirigi-lhe um olhar que queria dizer então? E guardei. Ele nada disse. Levantei-me. Finalmente decidiu-se.

²⁷ “ETIM lat.medv. *velleitáte*, este do lat. *vellem* ‘eu quereria’, de onde, segundo Nascentes, viria o sentido de ‘vontade hesitante’” (HOUAISS, 2009, p.1929).

Aproximou-se mais. [...] Arrisquei: mamãe não está em casa, as criadas estão cuidando do quintal e da cozinha. Cheguei a recuar um pouco. Apenas um gesto reflexo. Toda eu era um só desejo. Se me beijar era a sua segunda ideia, essa não teve pernas, nem braços, *nem vontade*; ele ficou estático, os braços estendidos, o olhar parado (PROENÇA, 2005, p.88-89, grifo nosso).

A metaficção se configura ainda no mesmo episódio, porquanto, na escrita de suas *Memórias*, Capitu, leitora de *Dom Casmurro*, tece, mais uma vez, um comentário crítico sobre o “modelo de narrativa” de seu ex-marido, acusando-o de recorrer à palavra do outro (citação) para justificar seu próprio comportamento:

Para justificar a sua inércia infantil, o Dr. Bento voltou a socorrer-se do livro de Salomão, mas foi só para ser fiel ao modelo da narrativa que elegeu. Citou o primeiro versículo do texto bíblico que, aliás, é de minha predileção: “Aplique ele os lábios dando-me o ósculo da sua boca”, claro que complementado pelo versículo sexto, capítulo II: “A sua mão esquerda se pôs debaixo da minha cabeça e a sua mão direita me abraçará depois” (PROENÇA, 2005, p.89).

Na sequência, Capitu refere-se ao fato de o Dr. Bento achar um mistério ela dar “de vontade o que estava a recusar à força”, o que a leva à conclusão de que se trata de uma incompreensão masculina em relação à sensibilidade feminina. Ela advoga em causa própria, argumentando que a tática de que ela se vale em relação a ele pretende ser um convite à ousadia, à decisão, à tomada de atitude:

Bentinho não me osculou, suas mãos não tocaram em nenhuma parte de minha cabeça, sequer me ampararam. Boca e mãos sem ideias. Resolvi tomar a iniciativa. [...] E insinuei, com sutileza: – Eu, que já sou meia moça, é que não posso ir lá [à casa do padre]. Senti que mexera com os seus brios. [...] E isso porque pegou-me levemente na mão direita, depois na esquerda, é verdade que um pouco trêmulo e *indeciso*. Eu não dei com a coisa, porque não me lembrei do *Cântico dos Cânticos*; por um momento julguei que fosse me puxar para junto de si. Foi só mais uma ideia. Sem pernas. Mudei de tática. [...] *esperava que ele ousasse, e nada*, só me puxava, me puxava, eu continuava a balançar a cabeça, cada vez com mais intensidade, e eu lhe dizia com o olhar, me beije, me beije...
[...] Alguém tinha que agir, agi. Rápida, segurei firme suas mãos, puxei-o para mim e levei minha boca a sua boca, no segundo beijo de nossas vidas. Concluo que nem sempre é fácil para os homens entender a sensibilidade das mulheres (PROENÇA, 2005, p.90-91, grifo nosso).

É interessante salientar que as *Memórias* de Capitu reiteram de tal forma a veleidade de Bentinho, que se torna inevitável uma aproximação entre ele e a protagonista que dá título ao conto machadiano “D. Benedita”. Afinal, ambos apresentam: diminuição ou

extinção da vontade de realizar os mais variados intentos; mudanças repentinas no que diz respeito a seus desejos; comportamentos influenciados pela opinião dos que os cercam.

A hesitação de Bentinho contrasta com a determinação de Capitu. Do mesmo modo, no conto machadiano em questão, o narrador sinaliza essa disparidade comportamental entre D. Benedita e Eulália, a filha. Afinal, o próprio Dr. Santiago admite que Capitu é mais mulher do que ele homem. Nesse sentido, adquire relevância o fato de que, empregando o verbo no futuro do pretérito composto (“teria gostado”), a memorialista Capitu evidencia, mais uma vez, a veleidade de Bentinho, que se potencializa quando comparada com a forte personalidade dela:

Eu acreditava convictamente, naquele instante, que ele [Bentinho] mataria os cães, fosse com veneno, fosse com paus ou com pedras. Percebi, a partir de sua narrativa, que ele teria gostado de ser assim. Incomodava-o, por certo, a sua tantas vezes evidenciada indecisão. Posso imaginar a sua luta interior, principalmente tendo uma companheira como eu (PROENÇA, 2005, p.226).

Em sua autodefesa, Capitu, reiteradas vezes, realça o fato de que Bentinho não assume “a responsabilidade de seus atos”, visto que os outros assumem por ele ou ele mesmo se vale de citações de outrem:

E se ele *decidir* que vai se matar? Assustei-me com o pensamento. Depois relaxei. Não mata. Não é agora que vai ser capaz de uma atitude que nunca foi sua, desde os tempos de criança e de adolescência: *a responsabilidade de seus atos*. E esse ato, nem eu, nem sua mãe, nem José Dias, podíamos assumir por ele, e Escobar estava morto (PROENÇA, 2005, p.260-261, grifo nosso).

Procurou o livro como um viciado busca cocaína, no caso, como ele mesmo explicou, a cocaína moral, que supostamente lhe traria coragem. Não tinha quem *decidisse* por ele, fisicamente, buscou os escritores (PROENÇA, 2005, p.261-262, grifo nosso).

“– Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que eu tenho defesa, ou peça-lhe desde já a nossa separação. Não posso mais!”

Eu estava lhe dando o que ele precisava: *a decisão*. Mais uma vez, alguém assumia *a responsabilidade* por ele.

“– A separação é coisa decidida. [...] eu notei o olhar que lançou ao morto do Flamengo [...]” (PROENÇA, 2005, p.265, grifo nosso).

Refaço hoje o nosso percurso e me dou conta de que nunca o tive plenamente. Dividi-o com a mãe, com o agregado, com o amigo Escobar. A dualidade e a insegurança foram o alimento constante de sua infelicidade. E ele nunca percebeu a amplitude de meu afeto por ele [...] Mas não quero assemelhar-me a meu ex-marido. Tomei a iniciativa. Sabia-o incapaz de fazê-lo. “– Confiei a Deus todas as minhas amarguras; ouvi dentro de mim que a nossa separação é efetivamente indispensável

e estou às suas ordens”. Eu havia amadurecido, não sem sofrimento, a minha decisão (PROENÇA, 2005, p.267, grifo nosso).

Quanto ao fragmento supracitado: “Procurou o livro [...] que supostamente lhe traria coragem”, cumpre ressaltar que o advérbio (“supostamente”) e o tempo verbal do futuro do pretérito (“traria”), sugerindo o que aconteceria e não o que aconteceu ou acontece, reforçam indiretamente o caráter ficcional da narrativa, ou, em outros termos, a noção de que tudo é hipótese. Apresentamos, a seguir, um outro modo pelo qual Capitu desenvolve sua autodefesa.

[3] A estratégia narrativa do personagem-escritor retomada ironicamente pela personagem-escritora

O discurso do Dr. Santiago fomenta no leitor a ilusão da verossimilhança e da equidade do narrador no comentário: “A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857” (MACHADO, 1991, p.3). Do mesmo modo, o estilo da defunta-escritora, tal qual o estilo do casmurro-escritor, é manipulador, posto que tem como objetivo precípuo a obtenção da credibilidade do leitor: “E não vou mudar a realidade só para ficar com um texto diferente do relato do meu ex-marido. A porta que ligava os quintais e nossas vidas era desse jeito” (PROENÇA, 2005, p.40). Também encontramos um estilo de persuasão similar no cotejo entre os pares de excertos de *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas* transcritos a seguir:

Hás de ter tido conflitos parecidos com esse, e, se és religioso, haverás buscado alguma vez conciliar o céu e a terra, por modo idêntico ou análogo (MACHADO, 1991, p.74).

E você, se um dia amou como eu amei, desejou como eu desejei, vai certamente me entender (PROENÇA, 2005, p.12).

[Capitu] estirou os braços e atirou-mos sobre os ombros, tão cheios de graça que pareciam (velha imagem!) um colar de flores. Eu fiz o mesmo aos meus, e senti não haver ali um escultor que nos transferisse a atitude a um pedaço de mármore. Só brilharia o artista, é certo. Quando uma pessoa ou um grupo saem bem, ninguém quer saber de modelo, mas da obra, e *a obra é que fica. Não importa; nós saberíamos que éramos nós* (MACHADO, 1991, p.99, grifo nosso).

Não me importo. [...] Eu e você sabemos quem escreveu [esta minha narrativa]. [...] É o que conta (PROENÇA, 2005, p.12-13, grifo nosso).

Outra comparação cumpre ser estabelecida. No capítulo LXXI de *Dom Casmurro*, há uma cena que projeta o arquétipo shakespeariano sempre presente. Trata-se do momento em que, por dentro da veneziana, Capitu espreita Bentinho conversando com Escobar, bem como a despedida muito afetuosa entre ambos. Quando Bento fica sozinho, ela aparece e pergunta quem é aquele amigo. No capítulo seguinte, intitulado “Uma reforma dramática”, o narrador, afirmando a necessidade de uma reforma no gênero dramático, diz que a sua proposta seria a de inverter a sequência dos atos da peça teatral *Otelo*. Com tal procedimento, o narrador faz uma alusão ao fato de que, se possível fosse, ele iniciaria sua própria trajetória de vida pela tragédia pessoal e terminaria pelo relacionamento amoroso com Capitu.

Por sua vez, Capitu, em suas *Memórias*, ironiza o arquétipo shakespeariano, bem como a imaginação do narrador quanto à vantagem que seria a inversão do enredo. Ela alude ao fato de que, diferentemente dos dramaturgos aos quais se refere o Dr. Santiago, este anuncia o desfecho já nos dois primeiros capítulos e por meio das prolepses da diegese, ou seja, não espera sequer *o suposto segundo ato de seu drama pessoal* (a formação do *trio* de sua ópera):

Nem eu, nem tu, nem ela [Capitu], nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai [...] e os espectadores vão dormir (MACHADO, 1991, p.68, grifo nosso).

Uma noite [Bentinho] trouxe-me bilhetes para uma estreia de ópera. Eu não me sentia bem e insisti para que ele fosse, tal o seu entusiasmo pelo espetáculo, é a Candiani quem canta, imagine a Candiani! [...] *Ele foi, mas não esperou o segundo ato. Voltou para casa. Encontrou Escobar à porta [...].* Eu já estava bem e lhe disse, tanto que vim para a sala, tão logo ouvi as vozes no corredor. Foi só a dor de cabeça. Passara, felizmente. Vi que Bentinho franzira o cenho, seriíssimo. Olhou fundo para mim, e depois voltou a olhar para o amigo. Escobar sorriu: “– A cunhadinha está tão doente como você e eu. Vamos aos embargos”. Bentinho alegou cansaço, despediu-se de Escobar, disse-me duas palavras e recolheu-se. Adormeceu antes que eu me deitasse. *Nem eu, nem tu, nem Escobar, nem qualquer pessoa desta história poderíamos imaginar o que se passara na sua mente, naquele instante (PROENÇA, 2005, p.230, grifo nosso).*

É relevante o estabelecimento de mais um cotejo. Capitu, assim como o seu ex-marido, não opta pelo tempo cronológico da narrativa. Por exemplo, ela também elabora, em suas *Memórias*, o capítulo “CLXIII” que equivale ao capítulo de *Dom Casmurro* intitulado

“Anterior ao anterior”. Reitera tal analepse da diegese para demonstrar que esta funciona como estratégia narrativa do Dr. Santiago, que consiste em apresentar o efeito (a casmurrice) antes da causa (o suposto adultério praticado por Capitu), com a finalidade de comover o leitor:

... Perdão, mas *este capítulo devia ser precedido de outro*, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dois meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, *mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo*, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto (MACHADO, 1991, p.111, grifo nosso).

Este capítulo, por força da ordem lógica dos acontecimentos, deveria ter sido anterior ao anterior, mas eu não vou mudar o curso da minha emoção só para atender a tal imperativo; vai neste lugar, porque a artimanha do meu ex-marido usou de estratagemas singulares. Fez-se de triste e de melancólico, tentou mover o seu leitor, para justificar-se *a posteriori*. É como se dissesse: – Vejam como me tornei melancólico e triste, mas eu tinha uma razão para isto, só minha pérfida esposa não o queria entender, ou fingia não entender; antes dessa razão, nossa vida havia retornado à placidez e à doçura de viver, “a banca de advogado rendia-me bastante, Capitu estava mais bela, Ezequiel ia crescendo”.

A banca nunca rendeu tanto é verdade; se eu estava mais bela, entretanto, isso não o levou a se fazer mais carinhoso, ou a manifestar por mim interesse sexual, muito pelo contrário; o menino, obviamente, crescia, só ele parecia não notar; a mentira maior diz respeito à tranquilidade e ao mel de nossa vida comum, nunca vivi momento tão amargo. Ele primava pelos longos períodos de ausência e quando estava em casa, passava a maior parte do tempo metido naquele escritório; falávamos pouco. E foi num instante desse pouco falar que eu me referi à semelhança entre a expressão do olhar de Ezequiel e a de Escobar. *Repare bem, leitora, fui eu que fiz a referência* (PROENÇA, 2005, p.252-253, grifo nosso, negrito do autor).

Fica patente, no fragmento supracitado, a ironia de Capitu/Proença em relação ao estilo de Dr. Santiago/Machado, sobretudo na afirmação: “Este capítulo, por força da ordem lógica dos acontecimentos, deveria ter sido anterior ao anterior, mas eu não vou mudar o curso da minha emoção só para atender a tal imperativo”. Com tal procedimento, a narrativa metaficcional de Capitu analisa a estrutura narrativa de *Dom Casmurro*, convidando o leitor a fazer o mesmo. No que tange a essa questão, cumpre realçar que o texto da personagem-escritora é autoconsciente, ou seja, consciente de sua própria estrutura narrativa, que é a de valer-se dos mesmos recursos narrativos e estilísticos de seu algoz para desmascará-lo e desmascarar-se.

Diante do exposto, é possível responder à questão: de que modo o romance *Capitu – memórias póstumas* compõe a crítica-ficção machadiana? Basta considerarmos que seu autor (Proença), por trás da personagem-escritora, corrobora a posição de uma parte da

fortuna crítica de Machado, segundo a qual a atitude de Capitu, ao referir-se à semelhança entre os olhos de Ezequiel e os de Escobar, não é a de uma mulher que pretende ocultar uma relação adúltera. Nesse caso, tal indício inocentaria Capitu.

Já mencionamos anteriormente que, de acordo com a defunta-autora, o fato de a mulher oitocentista coser almofada não lhe impede “a costura” de reflexões válidas. Coerente em relação a tal ponto de vista, Capitu cria sua própria estratégia narrativa de autodefesa, que apresentamos a seguir.

[4] A estratégia narrativa criada pela personagem-escritora em suas *Memórias*

Capitu, reiteradas vezes, refere-se a Bentinho com o epíteto “o filho de D. Glória”, como estratégia narrativa para inferiorizá-lo, assinalando o seu hábito de viver à sombra da matriarca, sem identidade própria. Outro aspecto relevante é que Capitu, ao longo da narrativa póstuma, sinaliza, insistentemente, a postura claramente sexista assumida por Bento. Isso ocorre quando, por exemplo, ela comunica a decisão de separar-se dele, e, em contrapartida, Santiago afirma que cabe a ele a decisão final:

Ele [Bentinho] parecia duvidar de *minha segurança*. Não me conhecia, como eu o conhecia. Sua reação foi dizer-me que iria pensar e faríamos o que ele pensasse. Eu tinha certeza de que tudo já estava pensado e feito. E conversado com a mãe. Naquele momento, eu estava diante, finalmente, não do meu marido Bentinho, mas do Dr. Bento, *o filho de D. Glória*, herdeiro dos Santiago (PROENÇA, 2005, p.267, grifo nosso).

A narradora, em suas *Memórias*, procura salientar a ascendência da matriarca, referindo-se também à apreensão de Bento Santiago diante da necessidade de pedir o consentimento dela para casar-se com Capitu, sobretudo por ter dúvidas se *D. Glória Fernandes de Albuquerque Santiago* aceitaria a filha de um funcionário público como nora:

Uma das preocupações que retardava o seu pedido, como confiou ao amigo [Escobar], que me punha a par de tudo, me deixou novamente intrigada; voltei a manter-me em guarda. Tinha receio de que a mãe não me considerasse à altura da tradição dos Fernandes de Albuquerque Santiago. Era a primeira vez que usava o sobrenome completo da família: o Fernandes era de D. Glória. Eu, ao fim e ao cabo, era filha de um homem honesto e probo, mas sempre um funcionário público, por favor, isso não significava nada para ele, o que importava era o sentimento, mas mamãe, com seus apegos... enfim, como já afirmei, eu era, ao tempo, uma mulher ainda cheia de sonhos, relevei (PROENÇA, 2005, p.202-203).

No âmbito dessa questão, assume especial relevância levarmos em consideração que o bilhete de D. Glória a Bentinho, citado no capítulo CLXVI de *Capitu – memórias póstumas*, inexistente em *Dom Casmurro*. Com tal procedimento de inclusão do bilhete, *Capitu* coloca a sua leitora em contato direto com o preconceito social da matriarca:

... um bilhete que encontrei por acaso, ao arrumar a mesa de trabalho no gabinete de Bentinho, revelou-me o que eu já suspeitava e que havia contribuído para a mudança de comportamento da matriarca: meu marido a estava fazendo confidante de suas dificuldades. Parece-me, entretanto, que não lhe dera as razões do seu sofrimento, nem lhe passou suas suspeitas infundadas; limitou-se aos efeitos. Leia você mesma e veja se não me cabe razão:

Filho querido:

Paciência e ponderação, é o que lhe aconselho, nesse momento de crise. Casamento é assim mesmo, meu filho. E afinal, o que se poderia esperar de uma moça sem berço, filha de um funcionário público? Eu sempre a achei boazinha, abençoei a união de vocês, porque vi que estavam apaixonados e também porque, sinceramente, não estava suportando a ideia de vê-lo padre, longe de mim. Mas o tempo e as circunstâncias estão mostrando que você merecia um casamento melhor, sem essas decepções que o estão atormentando. Enfim, sempre é tempo de corrigir os equívocos. Pense nisso. Quem sabe não é castigo de Deus por você não ter continuado no seminário? Às vezes esta ideia me passa pela cabeça e morro de medo de padecer no inferno; compensa-me saber que Deus é Pai e não desampara os que têm fé. Conte sempre com sua mãe que o ama acima de tudo.

*Beijos, beijos, beijos.
Sua mãe que muito o ama.
(PROENÇA, 2005, p.257-258)*

Cumpramos frisar que *Capitu* não só critica a matriarca por ter incentivado Bento à prática da discriminação social, como também acusa “o filho de D. Glória” por ter se deixado influenciar. Isso fica evidente nos fragmentos do relato póstumo que são elencados a seguir:

Afinal ele [Dr. Bento] era um homem de berço e de estirpe. Que diria a santa D. Glória, a santíssima D. Glória, diante dessas senhoras que lhe chegavam *calcante pede* ou que ele mesmo ia buscar, em carro de praça? E mesmo da única que lhe bateu um dia à porta, de carruagem e de libré? [...]

E mais: passado tanto tempo e tanta vivência, estou segura de que, no fundo, pressionava-o o preconceito de classe, sub-repticiamente incentivado pela matriarca, a única voz a que ele docilmente se curvava. Enquanto se formava, enquanto precisava de uma família para consolidar a sua profissão e a sua condição na sociedade, e de uma mulher que lhe desse um herdeiro, ela me aceitou e me cobriu de benesses; eu estava providencialmente próxima do seu controle; acredito mesmo que chegou a nutrir certa simpatia por mim, sobretudo na nossa adolescência e quando da gestação e do nascimento de Ezequiel; mas diante das suspeitas do filho,

não titubeou; lembram-se do bilhete que encontrei no escritório do Dr. Bento? (PROENÇA, 2005, p.278-279).

A filha pobre do *Tartaruga* não podia ombrear com o filho do deputado Santiago, teria afirmado D. Glória (PROENÇA, 2005, p.280, grifo do autor).

Capitu, incontadas vezes, como forma de autodefesa, critica a desmedida preocupação que seu ex-marido demonstra em relação à doxa. De acordo com a memorialista, ele, fazendo jus à prestigiada família dos Albuquerque Santiago, não mede esforços no sentido de manter a imagem de que seu casamento é bem-sucedido. Além disso, ainda advogando em causa própria, Capitu refere-se ao fato de que Aurélia Camargo (personagem alencariana e leitora de suas *Memórias*) se identifica com ela. Com tal procedimento, Capitu denuncia a sociedade sexista dos Oitocentos, por privar a mulher do livre-arbítrio:

Tudo estava, de fato, pensado e combinado. A solução não demorou. Viajamos os três para a Europa. Mais uma vez, salvavam-se as aparências: como poderia a família do Dr. Bento Santiago desagregar-se? O que pensariam os amigos? O que diria o protonotário Cabral? Era tudo muito simples, e resultava de uma proposta de minha sogra: eu ficaria na Suíça, com Ezequiel. Ela ajudaria, no que se fizesse necessário. [...] E assim foi feito. Eu não tinha escolha. Aurélia chorou de emoção, quando cheguei a esse episódio de minha vida.

Bentinho voltou ao Brasil e reassumiu o seu trabalho. Em nenhum momento esboçou qualquer tentativa de reconciliação, para minha surpresa [...].

Passado o luto da perda [separação], fui-me adaptando à nova vida. [...] Dediquei-me totalmente a Ezequiel; acompanhava seus estudos, ele e Maria Helena [a professora] me faziam companhia no teatro, na ópera, nos passeios. [...]

Bentinho nos assegurava a pensão combinada com absoluta regularidade. Se não foi um marido exemplar, converteu-se num exemplar ex-marido. Pelo menos em termos de exterioridades. Seria remorso? [...]

Foi por ele [José Dias] que eu soube, um ano depois, que Bentinho viajara para a Europa, o que repetiu inúmeras outras vezes. O pretexto era visitar-nos, o que nunca fez. Ao voltar, diante das inevitáveis perguntas de todos, exceto da família, é claro, dava notícias minhas e do filho, que estávamos bem, que era importante para a formação de Ezequiel estudar na Suíça (PROENÇA, 2005, p.269-271).

Capitu, visando à sustentação do discurso da mulher, recorre a outra estratégia narrativa, que consiste em afirmar, ironicamente, que desconhece a razão pela qual Dr. Bento, no relato casmurro, omite que é dela a ideia de se propor a D. Glória uma troca em relação à promessa de Bentinho ser padre. Simultaneamente, a personagem-escritora constrói uma paródia em torno do hibridismo religião-negócio, norteador do discurso de Dom Casmurro. Vale acentuar que o sonho de Capitu (simbiose de personagens bíblicos e machadianos) é uma alegoria que funciona como prolepse da diegese quanto à permuta da promessa da matriarca:

Não sei por que ele [Bentinho] omitiu essa minha opinião [a troca da promessa] no capítulo do seu casmurro relato [...].

Sonhei que éramos todos personagens bíblicos. D. Glória tinha a cara e a roupa do Abraão de minha Bíblia ilustrada. Bentinho era Isaac, mas um Isaac franzino e desprotegido. O agregado fazia de servo. A mãe-Abraão levou o filho ao Monte da Visão. Lá, preparou, com suas próprias mãos, a lenha, o fogo, o cutelo, este entregue a ela pelo agregado-servo. Atou, em seguida, Bentinho-Isaac num feixe de lenha, e fê-lo deitar-se na pedra do holocausto; ergueu então o braço para o golpe do sacrifício; nesse momento, ouviu-se a minha voz, e eu me vi anjo, com voz de anjo: eu era o anjo da Escritura que dizia solene: “Não faças mal algum a teu filho; conheci que temes a Deus.” A cena cortava para uma tenda, onde D. Glória-Abraão acertava com o Padre Cabral, de longas barbas e olhar profundo, uma revisão de contrato, com a mudança da cláusula relativa ao pagamento: Você que acha, anjo, perguntou Padre Cabral; – Não haverá prejuízo para ninguém, e falo porque estou autorizado; não houve intenção de fraude, ou como diria o advogado Dr. Cosme, não houve dolo; e, afinal, não se está rompendo o contrato; simplesmente o que se propõe é a mudança da forma de pagamento. E, como último argumento, lembro que em contratos com o céu é a intenção que vale dinheiro. – Sábias palavras, sábias palavras, disse D. Glória-Abraão. E o contrato foi reassinado, para maior glória do Senhor (PROENÇA, 2005, p.156-157).

Capitu fortalece o aspecto fulcral de sua autodefesa, apontando o valor do diálogo para o enfermo Manduca, vizinho de Bentinho. Com tal método, subliminarmente, ela enfatiza que o seu ex-marido nega-lhe a oportunidade de “ser na linguagem”, ou seja, de sentir que a sua palavra tem valor e pode ser trocada com o outro. No caso, o outro poderia ser Bento ou o leitor. Trata-se, portanto, de uma relevante estratégia narrativa da personagem-escritora:

Manduca disse que os aliados venceriam a guerra. Bentinho contrapôs-se, defendendo a vitória dos russos. E claro que, à luz dos seus conhecimentos, ambos refletiram as opiniões dos jornais, onde o assunto palpitava. Como a conversa animou-se e prolongou-se, Manduca propôs que continuasse a polêmica por escrito. Foi o que fizeram. Trocaram cartas e certezas. “– Os russos não hão de entrar em Constantinopla.” “– A vitória russa é uma questão de tempo”. Era vital para o pobre enfermo – seu pai confidenciou-o a Bentinho.

Quando Bentinho me passou as palavras do sofrido pai, não pude conter a emoção e as lágrimas. Pensei em como o sentido de uma vida depende de coisas tão ínfimas! O assunto importava pouco, decerto, o que lhe oxigenava o espírito era a sensação de que estava vivo, de que a sua palavra ainda contava, de que ainda podia trocá-la com o outro! Passei esta reflexão a Bentinho que mal ouviu o que eu dizia (PROENÇA, 2005, p.166).

Além dos aspectos apontados, aos poucos, Capitu, no relato póstumo, também insinua ao leitor traços de homossexualidade na relação entre Bentinho e Escobar. A

memorialista comenta, por exemplo, que percebe a desilusão de Bento quando este lhe conta o adultério praticado pelo amigo:

Um dia, a propósito não sei de quê, Bentinho contou-me, um pouco desiludido, que tinha ouvido falar de uma aventura do amigo, ao tempo da gravidez de Sancha, “negócio de teatro”, não sabia se atriz ou bailarina; se era verdade, não houve escândalo. Sancha não merecia, era uma falta de consideração e de respeito, preferia que você não me tivesse contado... então o Sr. Ezequiel Escobar... Eu estava sendo fundamentalmente sincera (PROENÇA, 2005, p.211).

Cumprido destacar que, às vezes, o fato narrado por Capitu, em suas *Memórias*, não aparece relatado em *Dom Casmurro*: “Bentinho caminhava ao seu lado [de Escobar], a mão presa na dele, disse-me mais tarde Tomás, quando, naquele dia, procurei por ele” (PROENÇA, 2005, p.171).

Também há o caso em que algumas expressões referidas na narrativa póstuma não constam na narrativa casmurra: “E sorridentes, *de mãos dadas*, ficaram ambos a olhar para o céu, a pensar no plano e na libertação. Bentinho cortou o enleio, agradecendo a Escobar a felicidade de sua ideia. Não havia melhor. O amigo ouviu-o, contentíssimo e *permitiu-se dar-lhe um beijo na testa* (PROENÇA, 2005, p.180-181, grifo nosso).

Ainda há o exemplo de uma informação acerca da volta de Bentinho para casa, já bacharel em Direito, que, embora ausente no relato do Dr. Santiago, é registrada no relato de Capitu: “O demorado abraço em Escobar levou-os às lágrimas a ponto de silenciar por momentos a todos os presentes” (PROENÇA, 2005, p.197). No entanto, a maioria dos fatos narrados por Capitu constam na narrativa de seu ex-marido:

Diante do que ele [Bentinho] me dissera, julguei que eu era realmente o eixo de sua tranquilidade e de seu equilíbrio. Ledo engano. Já, desde aquele tempo, ele dissimulava. Só tive consciência plena dessa dimensão de seu temperamento, entretanto, ao ler o capítulo XCIII do seu libelo. Ali ele revela, com todas as letras, que quem melhor supriu o defunto [Manduca] foi um amigo, um amigo que, durante cerca de cinco minutos – cinco minutos! – esteve com suas mãos entre as dele, como se não o visse de longos meses; ele mesmo, leitora atenta, Ezequiel Escobar (PROENÇA, 2005, p.169).

[...] [Bentinho] se atirou num efusivo abraço ao companheiro [Escobar], 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”. Uma ruga de preocupação emergiu na testa de Escobar; fê-lo ir-se não sem antes observar que o padre, bem como muitos outros, “falavam de inveja”; mesmo assim, o melhor é que passassem a viver separados, no seminário. – Imagine, Capitu! Respondi-lhe “que não! Se era inveja, pior para eles! Quebre-mos-lhes a castanha na boca! Fiquemos ainda mais amigos do que até aqui!” Escobar arriscou

um mas... com pouco empenho e sabe o que ele fez? “ Apertou-me as mãos, às escondidas, com tal força, que ainda me doem os dedos”. Fiquei emocionadíssimo. Juro que quase cheguei às lágrimas. O Dr. Bento omitiu do seu texto as lágrimas, mas admitiu que, passado tanto tempo, ainda permanecia nele a dolorosa e grata sensação daquela efusão antiga.

[...] ainda uma vez me causavam um mal-estar, que não conseguia identificar com clareza, aquelas efusivas manifestações de afeto recíproco que o sacerdote chamou de gestos excessivos que se contrapunham à modéstia. É, devia ser isso (PROENÇA, 2005, p.172-173).

Apesar da expressão “É, devia ser isso” que aparenta uma concordância com as palavras proferidas pelo padre, a memorialista Capitu incide o foco de sua atenção e da atenção do leitor para um dos aspectos discutidos por uma parcela da fortuna crítica machadiana que se volta para o fato de que, em *Dom Casmurro*, o memorialista suspende a pena justamente no momento em que se manifestam as ambíguas relações com seu colega seminarista: “Escobar apertou-me a mão às escondidas, com tal força que ainda me doem os dedos. É ilusão, decerto, se não é efeito das longas horas que tenho estado a escrever sem parar. Suspendamos a pena por alguns instantes...” (MACHADO, 1991, p.84).

Citando alguns aspectos da narrativa de seu ex-marido (o abraço caloroso; a reação dos colegas e do padre; a proposta de Escobar e a recusa de Bentinho; o aperto de mãos, realizado com tal intensidade que o narrador ainda conserva a memória da dor em seus dedos), Capitu sugere, no relato póstumo, que, a despeito de Santiago despistar e desdizer tais reminiscências no relato casmurro, os vestígios textuais solicitam a participação ativa do imaginário do leitor. No cerne dessa questão, assume especial relevância o excerto do penúltimo capítulo das *Memórias*, transposto a seguir:

E Escobar? Saiu do coração do amigo com a mesma intensidade com que entrara; talvez se tivessem continuado no seminário, se não houvessem partido para a aventura da vida leiga e do casamento, estivessem ligados até o final de suas vidas. Seriam, por certo, protonotários apostólicos, vinculados por laços de amizade estreitíssimos, como diria o falecido José Dias, certamente a acolitá-los, e poderiam dar-se as mãos e abraçar-se sem nenhum padre-mestre a impedir-lhes a efusão de afeto e de carinho, nem mesmo o protonotário Cabral: os padres-mestres agora seriam eles mesmos e integrariam a mesma confraria; visitariam D. Glória com frequência e rezariam juntos sua missa de réquiem (PROENÇA, 2005, p.279-280).

Capitu, como parte de sua estratégia narrativa, também evidencia, a exemplo de um segmento da fortuna crítica machadiana, que o interesse de Escobar em contabilizar a renda mensal do rico patrimônio da viúva Santiago, referente aos alugueis de nove casas,

parece ultrapassar o desejo de agradar Bentinho. Basta lembrar que, mais tarde, D. Glória chegou a ser sócia dele no comércio:

O que ainda hoje me causa estranheza é que, nem naquele momento, nem no tempo da narrativa em que retoma os fatos, o meu ex-marido tece qualquer consideração a propósito do episódio. Limita-se simplesmente a transcrevê-lo. A ingenuidade parece acompanhá-lo mesmo na idade madura. A mim, adolescente e mulher, a quem a malícia do mundo chegava, intermediada e filtrada pela ética adulta, o fato causava estranhamento; não entendo como não levou a nenhuma outra consideração um narrador que não deixa escapar de comentário o menor gesto meu. Como quer que seja, Escobar agora estava informado de parte significativa dos bens da família Santiago. E sabia muito bem, como todos, quem os comandava e administrava. Aquilo me deixava preocupada (PROENÇA, 2005, p.173).

No capítulo XCVI das *Memórias*, Capitu se vale da técnica da *preterição* como estratégia narrativa, visto que a personagem-escritora, ironicamente, propõe que um determinado pensamento seu seja desconsiderado por ela e pelos leitores; no entanto, registra-o para favorecer a sua autodefesa:

Antes de prosseguir, acrescento mais uma reflexão às que me permiti no capítulo anterior: não teria o Sr. Bento Santiago, condicionado por todo aquele comportamento familiar, projetado em mim o que era próprio dele, de seus parentes e aderentes? Pois uma das conclusões que o seu texto permite é que me movia, na direção de Bentinho, apenas o interesse friamente calculado. Não; deixemos de lado esse mau pensamento; tudo o que fez deve ter sido por amor, amor a si mesmo, mas enfim amor. Vá a reflexão, no benefício da dúvida (PROENÇA, 2005, p.178).

A dúvida fomentada por tal reflexão é potencializada com o alto teor irônico da afirmação “tudo o que fez deve ter sido por amor, amor a si mesmo, mas enfim amor”. Trata-se de um capítulo extra (sem correspondência com um outro capítulo de *Dom Casmurro*) que segue o protótipo narrativo machadiano, primando pela concisão, metaficção e aforismo no desfecho: “Vá a reflexão, no benefício da dúvida”. A memorialista registra sua reflexão, depois registra que é para o leitor desconsiderar seu “mau” pensamento, e, finalmente, assume que sua reflexão beneficia a incerteza. Com tal método, Capitu convida o leitor à coautoria, a preencher a lacuna deixada pelo questionamento.

Outra manobra narrativa de Capitu consiste em alegar que, a partir do capítulo de *Dom Casmurro* intitulado “Cinco anos” (XCVIII), Dr. Santiago omite do seu relato acontecimentos que deporiam contra a sua própria personalidade e comportamento: “O curso [de Direito] durou cinco anos, tempo cujos acontecimentos o Dr. Santiago resolveu omitir do seu relato. *Teve suas razões, como se verá*”; “Dancei a primeira valsa com meu pai e logo

com Bentinho. A valsa é uma coisa deliciosa. Deveria ter sido um momento de total felicidade. Não foi. A razão é dessas que, quando as pessoas se amam, não se explicam. *Você vai entender lendo o próximo capítulo* (PROENÇA, 2005, p.183; 193, grifo nosso).

Em contrapartida, a personagem-escritora relata alguns episódios excluídos por seu ex-marido, visto que os mesmos a favorecem. Por exemplo, o capítulo “CXIV” das *Memórias* (que é justamente “o próximo capítulo”, mencionado no final do parágrafo anterior) se refere ao ciúme e à reação violenta de Bentinho, no baile de aniversário de dezoito anos de Capitu, acionados pela nudez dos braços da namorada:

Eu usava um vestido branco, de cambraia, que deixava descobertos meus braços cheios e bem torneados. [...] Ele explodiu, irado, *numa crise jamais vista*, a criticar a nudez impudica dos meus braços, que estava provocando os olhares cobiçosos de todos os homens do salão; nem o maestro havia conseguido disfarçar e por aí além, em desvario (PROENÇA, 2005, p.193-194, grifo nosso).

Na expressão “nem o maestro havia conseguido disfarçar”, Capitu retoma, na estrutura de suas próprias *Memórias*, a forma teatral assumida em *D. Casmurro*, por meio da alusão à teoria do tenor Marcolini de que “a vida é uma ópera”. A música do maestro se desencontra da letra do poeta, assim como Bentinho e Capitu.

Tomando por base a afirmação de Ziva Ben-Porat (1976, p.107) de que a alusão é “um expediente para a ativação simultânea de dois textos”²⁸, fundamentalmente por meio da correspondência, ao passo que a paródia o é, basicamente por meio da diferença, consideramos que a escritora Capitu, ao retomar, *obliquamente*, a alegoria da vida como uma ópera, recorre a uma *alusão irônica*, visto que esta estaria mais próxima da paródia. Afinal, basta cotejarmos a divergência dos pontos de vista do casal a respeito do motivo que torna a “dança” (no sentido metafórico) impossível para os dois: Bentinho acusa o comportamento impudico dela, ao passo que ela acusa o desvario dele.

Assim, Capitu insinua que o capítulo de *Dom Casmurro* denominado “A saída” (XCVII), encobrendo os referidos acontecimentos que desabonariam o Dr. Santiago, faz com que a justificativa metaficcional dele, acerca de ser um escritor neófito, funcione como um pretexto habilidoso. Inversamente, Capitu, em sua autodefesa, e valendo-se de uma narrativa autoconsciente, enfatiza os desdobramentos dos eventos apenas citados *en passant* pelo memorialista, inclusive trazendo à tona outros nem sequer citados no relato dele.

²⁸ “a device for the simultaneous activation of two texts”.

Por esse motivo, a correspondência entre os capítulos de *Dom Casmurro* e de *Capitu – memórias póstumas* altera-se substancialmente a partir do Capítulo “Cinco anos” (XCVIII), em que o casmurro-autor assim resume um quinquênio de sua vida: “[...] fui-me aos estudos. Passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em direito” (MACHADO, 1991, p.87). Por sua vez, a defunta-autora relata os eventos sucedidos durante esses cinco anos.

Enfim, Capitu insiste em apresentar episódios omitidos ou narrados em *Dom Casmurro*, procurando sempre denunciar o fruto (Dr. Santiago) encoberto pela casca (Bentinho). Por exemplo, em suas *Memórias*, ela argumenta que Bentinho, ao voltar para casa já formado em Direito, “sendo o mesmo, parecia outro aos olhos dela”, ou seja, alguém que “só tinha olhar para *si mesmo*”, para o *seu* casamento e para o *seu* diploma de advogado, como elementos indispensáveis à *sua própria* felicidade:

E, sem mais aquela, todos deram de chamá-lo de doutor. [...]

Bentinho, sendo o mesmo, parecia-me outro [...].

Depois que li o seu livro, é que entendi que a minha intuição estava certa. Alguma coisa mudara. O Dr. Bento não era, de fato, o Bentinho do meu juramento. Verifiquei que ele só tinha olhar para si mesmo. É lembrar o que pensava ao desfazer a mala e dele retirar a carta de bacharel do estojo de lata. Só via felicidade e glória. Via o casamento, é verdade, mas não *me* via: eu estava no mesmo plano do seu diploma de advogado.

Qual seria a atitude de alguém que retorna a casa depois de cinco anos, no encontro com a eleita do seu coração? [...] Repare: ele mal se dirigiu a mim, sequer estranhou a minha retirada. O que me causava espécie é que ele preferia falar de mim a estar comigo. E decidia com o agregado o *nosso* destino, ou seja, o meu destino já estava decidido por ele. E agora, o centro do plano e da estratégia não era mais decorrência da anulação da promessa materna, mas sim de convencer a mãe a permitir que ele se casasse comigo! É o que deixa entrever aquele capítulo em que, mais uma vez, a decisão estava na dependência do *outro*. Felizmente [...] o *outro* era José Dias, interessado em permanecer na família e que percebia a importância do casamento nessa direção. É o que explica os elogios de que me cumula e o empenho em que o novo senhor conhecesse mulher (PROENÇA, 2005, p.198-199, grifo do autor).

Cabe acrescentar que a concordância de Capitu no que concerne ao comentário do casmurro-autor, no trecho transcrito a seguir, também faz parte da estratégia de afirmação do discurso da mulher, que tem como meta provar a tese de que o Dr. Bento Santiago já está dentro de Bentinho, como fruto dentro da casca. Em outras palavras, de acordo com o ponto de vista da defunta-autora, o idoso que redige suas memórias já está no adolescente veleidoso que muito promete e nada realiza:

Ao recordar o fato e as palavras, não posso deixar de concordar com o meu ex-marido, quando os comentou: “a adolescência e a infância não são, neste ponto,

ridículas; é um dos seus privilégios. Este mal ou este perigo começa na mocidade, cresce na madureza e atinge o maior grau na velhice. Aos quinze anos, há até uma certa graça em ameaçar muito e não executar nada”. Hoje, depois do que o Dr. Bento escreveu, verifico que, no que concerne à madureza e à velhice, era um raciocínio premonitório ... (PROENÇA, 2005, p.52-53).

Em *Capitu – memórias póstumas*, assim como em *Dom Casmurro*, multiplicam-se as estratégias narrativas para angariar a credibilidade do leitor. Nesse sentido, é interessante investigarmos como os dois textos se referem a um mesmo episódio. Com essa finalidade, selecionamos a passagem em que o narrador casmurro se refere ao envolvimento de Sancha na suposta composição do *quatuor* da ópera:

Apalpei-lhe os braços [os de Escobar], como se fossem os de Sancha. *Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade*. Não só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar. [...] Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa. A mão dela apertou muito a minha, e demorou-se mais que de costume. [...] Senti ainda os dedos de Sancha entre os meus, apertando uns aos outros. Foi um instante de vertigem e de pecado (MACHADO, 1991, p.104, grifo nosso).

A manobra narrativa do personagem-escritor consiste em apresentar algumas confissões de foro íntimo que poderiam arranhar a sua própria imagem. Com tal expediente, ele procura convencer o receptor de que o texto casmurro se norteia pela verdade. Por sua vez, Capitu, em seu processo de escrita que consiste em “recontar o contado”, arma a autodefesa desarmando a acusação do Dr. Santiago. Para tal, a personagem-escritora enfoca, ironicamente, o raciocínio lógico dele, contrapondo o estilo sutil de seu ex-marido ao estilo direto e objetivo de que ela se vale. Desse modo, Capitu convida o leitor a “chegar a uma conclusão o mais que possível isenta” (PROENÇA, 2005, p.242).

E assim se realiza o circuito comunicativo literário: tanto Capitu (como leitora de *Dom Casmurro*) quanto nós (leitores) recebemos um convite para que perscrutemos o *abismo narrativo* construído pelo casmurro-autor, ao confessar ter tocado os braços de Escobar “como se fossem os de Sancha”, invejando, inclusive, a virilidade de tais braços. Afinal, no capítulo seguinte (CXIX), o próprio memorialista reconhece que seu relato está beirando o “abismo”, porém, como é de praxe, desvia o rumo. Portanto, cabe ao receptor a cocriação do texto casmurro. Assim, Capitu, em suas *Memórias*, atuando como coautora da narrativa casmurra, realça o “adultério mental” de seu ex-marido:

Eu vi o modo como meu marido apalpava-lhe [de Escobar] os braços; era como costumava fazer comigo. Passou por mim a sombra de um delíquio, mas consegui prontamente me reequilibrar. Aquilo me deixou muito perturbada. Pretextei cansaço e nos despedimos. Bentinho apertou longa e efusivamente a mão de Sancha e estendeu-se num demoradíssimo abraço em Escobar. E não se conteve, diante do elogio do agregado, no caminho de volta: “– ... uma senhora deliciosíssima...”

“– Deliciosíssima...”, Bentinho repetiu, com ardor inusitado, mas logo reprimido, numa frase-disfarce: “– Realmente uma bela noite.” “– Como devem ser todas as daquela casa”, completou José Dias, cúmplice. Odiei-os.

[...] [Bentinho] admitiu por escrito, quem o leu sabe, que o retrato [de Escobar] o levou a sentir-se desleal com o amigo. *Mas, como sempre, valeu-se do raciocínio lógico*: “– Quando houvesse alguma intenção sexual, quem me provaria que não era mais do que uma sensação fulgurante, destinada a morrer com a noite e o sono? Há remorsos que não nascem de outro pecado, não tem maior duração”. *Justificava ele assim o seu adultério mental*. Vi-o, bem mais tarde, entrar no quarto, deitar e dormir; fingi que dormia também; estava enojada. Uma pergunta, porém, ficou em mim e para sempre sem resposta: – Em quem pensava ele, efetivamente, naquele momento no escritório?

[...] Talvez me falte a sutileza do meu ex-marido. Nunca fui cultora de torneios de linguagem. Prefiro a frase direta e objetiva. Por isso lhe digo que a injúria me ofendia ainda mais, na medida em que sua intenção sexual há muito tempo me afastava do foco, *se é que você me entende*. Chegávamos a um tipo de acomodação muito comum, segundo mais tarde pude constatar (PROENÇA, 2005, p.239-240, grifo nosso).

Talvez não fosse tão grande [o sofrimento de Bentinho causado pelo ciúme do olhar de Capitu para o defunto Escobar]. Senão, como teria tido condições de parar à porta do barbeiro, como parou, para ouvi-lo tocar rabeca, olhar-lhe a mulher e permitir-se as reflexões que integram o capítulo CXXVII do seu livro? (PROENÇA, 2005, p.250).

Poucos dias depois [da morte de Escobar], despedíamo-nos de Sancha, que iria morar com uns parentes no Paraná. Percebi que Bentinho lançou-lhe um último olhar carregado de lascívia.

Senti-me desamparada e só (PROENÇA, 2005, p.251).

Capitu, a fim de reiterar a sua afirmação supracitada de que, diferentemente de seu ex-marido, não era “cultora de torneios de linguagem”, transcreve o trecho de *Dom Casmurro* que descreve o enterro de Escobar, e que, segundo ela, por não procurar rodeios, possivelmente constitua a única exceção em todo o texto do Dr. Santiago:

A descrição do fato é, talvez, a única passagem em que o texto do Dr. Bento não tergiversa: “Afluência dos amigos foi numerosa. Praia, ruas, praça da Glória, tudo eram carros, muitos deles particulares. A casa não sendo grande, não podiam lá caber todos; muitos estavam na praia, falando do desastre, apontando o lugar em que Escobar falecera” (PROENÇA, 2005, p.243).

E é justamente de modo direto e objetivo que a personagem-escritora chama a atenção do leitor para a abertura do discurso bacharelesco a múltiplas incursões

hermenêuticas, apontando a *fenda* que se abre na *máscara* do Dr. Santiago quando este apresenta as suas confissões aparentemente bem-intencionadas.

Assim, um argumento empregado na autodefesa de Capitu, estrategicamente alicerçado no próprio texto casmurro, consiste em alertar o receptor para um aspecto fundamental: o fato de o Dr. Santiago confessar os seus próprios atos ou pensamentos reprováveis não faz dele um narrador insuspeito.

Nesse sentido, Capitu defende seu ponto de vista, realçando que, no episódio em que Ezequiel, já adulto, volta do exílio, Bento concentra os seus esforços no sentido de ver nele a “ressurreição” de Escobar, para, desse modo, reunir subsídios que justifiquem todos os seus próprios erros, sobretudo a tentativa de envenená-lo quando criança. Em função disso, o retorno de seu filho reativa a agressividade bloqueada, a ponto de Santiago financiar a viagem do jovem arqueólogo à Grécia, ao Egito e à Palestina, desejando que dela resulte a morte por lepra. Nesse caso, como o leitor poderia esperar uma narrativa imparcial por parte de tal narrador? Este é o questionamento proposto pela defunta-escritora nas seguintes passagens:

Só não me parece ter sido teatro a tentativa de envenenar o próprio filho, de quase obrigá-lo a sorver o café daquela xícara [...] (PROENÇA, 2005, p.262).

E era uma parcela significativa do passado que agora ali estava, à sua espera, na sala da nova casa, depois de anunciado pelo criado solícito. Ao ler o cartão com o nome Ezequiel de A. Santiago não conseguiu evitar que o coração batesse forte; controlou-se e veio ao seu encontro. Ao vê-lo, como ele mesmo declara, mostrou que continuava ressentido: descobriu nele a reprodução fiel de Escobar, na verdade quis vê-lo dessa forma, como quisera que a casa nova correspondesse à antiga; ao mesmo tempo Ezequiel adulto confirmaria a sua suspeita e justificaria todos os seus sentimentos e atitudes. Já estava velho e casmurro (PROENÇA, 2005, p.275).

Bentinho deu-lhe [a Ezequiel] os dinheiros precisos. Não pense que a generosidade se sobrepusera à malícia: sabia o quanto aqueles sítios eram inóspitos e abrigou no cérebro um dos seus costumeiros pensamentos cruéis e perversos, tão acalentados que nem o omitiu do seu texto: desejou, por um instante que a lepra levasse o jovem arqueólogo. E foi sempre o mesmo Bentinho: arrependeu-se do pensamento e teve ímpetos de abraçá-lo, à semelhança do que fizera quando pensara em fazê-lo tomar o café daquela xícara fatídica. Releia o capítulo CLXVIII. Mesmo que não fosse pai: custa crer que uma mente sadia abrigasse tal malignidade. Ao tomar conhecimento dessa passagem, o Conselheiro, incrédulo, comentou: – É, minha filha, esse senhor estava mesmo necessitado de um sério tratamento... [...]

Ezequiel morreu de tifo e foi enterrado nas cercanias de Jerusalém. A inscrição que os dois amigos de viagem e pesquisa lhe colocaram no túmulo me comoveu, como nos meus tempos terrenos: “Tu eras perfeito nos teus caminhos”. Era uma frase do profeta de quem tinha o nome. [...] Mandaram a conta para o pai, que pagou tudo. Mas, no seu texto, abriu a fenda da máscara e mostrou sua verdadeira natureza; escreveu que “pagaria o triplo para não tornar a vê-lo”. Conferiu a passagem na Bíblia, fez uma de suas habituais reflexões e disse que jantou muito bem e foi ao teatro.

Essa passagem do seu livro consolidou a minha decisão de escrever este depoimento. Seu texto, enfim, o iluminava em sua verdadeira natureza (PROENÇA, 2005, p.276-277).

Enfim, a narrativa póstuma, a exemplo de uma parcela da fortuna crítica machadiana, desmascara uma relevante astúcia narrativa do Dr. Bento Santiago, que consiste em admitir comportamentos e ideias que podem denegrir a sua imagem, tais como: cobiçar a esposa de Escobar; tentar envenenar o próprio filho; ou, ainda, desejar uma morte cruel para Ezequiel, tal qual a que vitimou Manduca.

Desse modo, Capitu procura instrumentalizar o receptor para que este desconfie das afirmações da narrativa casmurra que possam sugerir qualquer compromisso com a verdade, como, por exemplo, a que se refere ao episódio em que Bentinho deseja a morte de sua própria mãe, para sair do seminário: “Poucos teriam ânimo de confessar aquele meu pensamento da Rua de Matacavalos” (MACHADO, 1991, p.65).

Portanto, cumpre ressaltar que a estratégia narrativa criada pela defunta-escritora se constrói à medida que vai desconstruindo a estratégia narrativa do bacharel-escritor. Capitu recorre a tal expediente para tentar persuadir o leitor a exercer a prática da coautoria (em relação aos relatos casmurro e póstumo), sem perder de vista o fato de que o Dr. Santiago, ao contrário do que promete, não é um narrador confiável. Vejamos, agora, a manifestação do lúdico no modo de construção das *Memórias* de Capitu.

[5] O estilo machadiano retomado ludicamente pela personagem-escritora

Quanto à questão dos recursos estilísticos, é interessante investigarmos como a narrativa póstuma estabelece um jogo irônico em relação à narrativa casmurra. Começamos apresentando um cotejo estabelecido, no relato póstumo, entre Tio Cosme (o irmão de D. Glória, formado em Direito) e o político grego Demóstenes (maior orador de seu tempo e da Antiguidade). Vale acrescentar que, em *Dom Casmurro*, Tio Cosme apresenta-se como um orador brilhante no âmbito do foro. Todavia, em contextos outros, quando ele se encontra em desvantagem nas discussões, adota o expediente de convidar os interlocutores para o jogo de gamão.

Diante do exposto, fica patente que o paralelo estabelecido entre os dois oradores, nas *Memórias* de Capitu, tem o objetivo de consubstanciar a proposta irônica de Machado,

que consiste em apresentar, por meio do tio glutão e indolente, uma caricatura da vida jurídica do Império:

[...] em casa, [José Dias] contava, com entusiasmo, detalhes da atuação do brilhante causídico [Tio Cosme]: elegantíssimo! eloquentíssimo! persuasivíssimo! Capaz de ombrear com *Demóstenes, e mais era Demóstenes!* (PROENÇA, 2005, p.21-22, grifo nosso).

Esse recurso estilístico em destaque, embora não apareça especificamente no fragmento de *Dom Casmurro* que lhe é correspondente – “Em casa, [José Dias] referia os debates. Tio Cosme, por mais modesto que quisesse ser, sorria de persuasão” (MACHADO, 1991, p.6-7) –, caracteriza o texto casmurro em outra passagem que, por sua vez, é claramente retomada pelo texto póstumo. A finalidade da personagem-escritora é acentuar ao leitor a volubilidade do Dr. Bento Santiago, contrastando-a com a imagem ingênua que o personagem-escritor, no relato casmurro, constrói sobre si mesmo:

Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, *Des Grieux (e mais era Des Grieux)* não pensava ainda na diferença dos sexos (MACHADO, 1991, p.34, grifo nosso).

[...] o Dr. Bento finalmente assumiu-se. Não demorou muito, e, na nova casa do Engenho Novo, [...] deu-se de alma e corpo à esbórnia. É o que posso deduzir, [...] do penúltimo capítulo do seu livro. Passou a receber amigas consoladoras de sua laceração, ao que parece não tão dolorida [...]. *D. Juan, e mais era D. Juan*, não teria sido mais volúvel. A sua inteligência há de tirar suas próprias conclusões, após a leitura deste meu texto (PROENÇA, 2005, p.278, grifo nosso).

Há casos em que tal estrutura sintática do estilo machadiano aparece parcialmente sugerida. Um dos exemplos se configura no trecho em que se subentende “*e mais era Isaac, o filho de Abraão!*”: “Convenci-me de que não haveria saída: Bentinho iria realmente para o seminário. Sem volta. E seguiria passivamente, como o cordeiro destinado ao sacrifício. *Isaac, o filho de Abraão*, não teria sido mais passivo e conivente” (PROENÇA, 2005, p.102, grifo nosso). Eis um modo de Capitu, uma vez mais, criticar a total submissão de Bentinho à matriarca.

Outro exemplo se encontra no trecho em que está implícita a expressão “*e mais era a lâmina de uma navalha afiada!*”: “A lâmina de uma navalha afiada não faria maior estrago no meu coração; busquei todas as minhas forças, lembrava-me do desespero de Desdêmona, impotente, diante do Mouro” (PROENÇA, 2005, p.264, grifo nosso). Tal

passagem se refere ao momento em que Capitu flagra Bento declarando a Ezequiel que não é o pai deste. No instante seguinte, ela se compara a Desdêmona, a fim de sinalizar ao leitor que Santiago, assim como Otelo, submete a companheira a um julgamento parcial, sem direito à defesa.

No capítulo XLV das *Memórias*, a exemplo de seu correspondente em *Dom Casmurro* (o capítulo XLIV, intitulado “O primeiro filho”), é narrada a altercação que se estabelece entre os interlocutores Bentinho e Capitu. Segundo a personagem-escritora, tal discussão é motivada por ele ter o desprazer de declarar-lhe que não considera desagradável a vida de padre, justamente em um momento tenso de aproximação do ingresso dele no seminário. Quanto ao estilo, na primeira frase do trecho a seguir, subentende-se “*e mais eram Davi e Golias!*”: “*Davi e Golias não duelariam melhor, se as pedras fossem palavras. [...] (A emoção da lembrança me leva a encerrar o capítulo.)*” (PROENÇA, 2005, p.103, grifo nosso).

No fragmento supramencionado, a frase que está entre parênteses configura a prática da metaficção. Com tal procedimento, Capitu alude ao fato de que a polêmica travada entre os namorados, na adolescência, transforma-se em um embate entre duas narrativas metaficcionais: um discurso bacharelesco sexista e um discurso póstumo feminista. Cada qual (seja o personagem-escritor, seja a personagem-escritora), articulando um jogo de palavras, encerra, como melhor lhe convém, o capítulo de seu respectivo relato.

Examinemos outro exemplo expressivo. Capitu faz referência à intertextualidade de que se vale o personagem-escritor em *Dom Casmurro* ao estabelecer um paralelo entre José Dias e o Iago shakespeariano que instiga o veneno do ciúme. Assim, na última frase em que se subentende “*e mais era um punhal*”, Capitu, com a finalidade de potencializar tal ciúme, reitera o referido diálogo intertextual, referindo-se ao punhal com que Otelo comete o suicídio, após assassinar Desdêmona e descobrir que a mesma não o havia traído:

Sutil como Iago, [José Dias] instilou o veneno na insegurança do meu companheiro: “– Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...”
Um punhal não faria mais estragos se cravado no coração de Bentinho (PROENÇA, 2005, p.128, grifo nosso).

Vale lembrar que José Dias, *a priori*, compara Capitu a uma “cigana oblíqua e dissimulada” (MACHADO, 1991, p.25). No excerto a seguir, a personagem-escritora refere-se, simultaneamente, a duas falas posteriores do agregado. Este a define, de modo ambíguo, como “a criança travessa que se transformou em digna senhora”. Além disso, ele associa

Ezequiel ao “filho do homem”, de forma a instaurar dubiedade entre o sentido bíblico e o sentido profano. Por isso, Capitu, ludicamente, toma emprestado o estilo machadiano para construir a seguinte frase “*Iago – e mais era Iago – não teria feito melhor*”:

O agregado também estranhou a suspeita de Bentinho: não podia haver coisa nenhuma, tantos eram os louvores que ele ouvia a meu respeito, dela [de D. Glória] e de todos. E, fiel à sua natureza subserviente, lembrou, dúbio e malicioso, a criança travessa que se transformou em digna senhora... não, sua mãe vive a elogiá-la... [...] mas deixe-me ver o nosso “profetazinho” – era assim que ele gostava de chamar Ezequiel. [...] E, de repente, para minha surpresa e irritação, o agregado deu de chamá-lo de um modo estranho: “– Como vai o filho do homem? Dize-me, filho do homem, onde estão teus brinquedos?” “– Queres comer doce, filho do homem?” “– Que filho do homem é esse?” perguntei agitada; ele, sem se dar por achado: “– São os modos do dizer da Bíblia.” “– Pois eu não gosto deles!” [...] Hoje, depois de tudo o que aconteceu, retorno à fala de José Dias e concluo: *Iago – e mais era Iago – não teria feito melhor* (PROENÇA, 2005, p.234-235, grifo nosso).

Capitu, em suas *Memórias*, também tece uma analogia entre a sua vida ao lado de Bento e a tragédia shakespeariana, ao referir-se ao episódio em que Bentinho interrompe a conversa entre os dois e sai sem despedir-se, motivado pelo comportamento de um dândi que, ao passar a cavalo, dirige o olhar para ela. Com o objetivo de levar ao conhecimento do leitor a dimensão da tragédia do ciúme, a atenção da narradora incide sobre o ataque quase histérico de Bentinho, desencadeado por tal situação.

A engenhosidade da escritora consiste em retomar o diálogo intertextual com a peça teatral de Shakespeare (referindo-se ao ódio com que Otelo asfixia Desdêmona ao acreditar que a mesma o havia traído), ao mesmo tempo em que resgata o estilo machadiano (como se verifica na última frase da passagem transcrita a seguir, em que está implícita a expressão “*e mais era Otelo*”). Desse modo, Capitu sugere ao leitor que Bento Santiago, desde cedo, é um ser fraturado, guiado pelos ciúmes. Tal argumento, aliás, é um dos pilares de sustentação da tese de significativa parte da fortuna crítica machadiana. Por exemplo, o psiquiatra e crítico José Leme Lopes (1974, p.81) postula que “do ponto de vista psicopatológico, a história é típica de um delírio de ciúmes”. Eis o referido trecho do relato póstumo:

A peça, porém, não ficou nesse ato. O desespero tomou conta do aflito Bentinho. No quarto, roído de dúvidas, não quis saber de ninguém, nem da mãe, a única pessoa que talvez o compreendesse seria Escobar. Ele mesmo me disse, já feito, no dia seguinte. E explicitou-se. – À falta de interlocutor, era como se eu me dividisse em dois. “– Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama e rolava comigo, e chorava e abafava os soluços, com a ponta do lençol. [...] Minha raiva era tanta, que

eu mordida o lençol com desespero, e os próprios dentes”. [...] Tive ímpetos de “cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...”.

Otelo não teria morto Desdêmona com tanto ódio (PROENÇA, 2005, p.147-148, grifo nosso).

De acordo com a Bíblia, ao chamar Pedro para formar a igreja dos primeiros cristãos, Cristo disse: “Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja [...]. Eu lhe darei as chaves do céu, e o que você ligar na terra será ligado no céu, e o que você desligar na terra será desligado no céu (Mt. 16,19)”. Pedro, em latim, significa pedra-base, pedra-fundamental. No duelo verbal travado entre José Dias e Bentinho, o agregado, ao operar modificação na referida citação bíblica (“o que você [Bentinho] amar na terra seja igualmente amado no Céu!”), enfatiza o conceito de que quem tem “moeda” tem “boca”, voz, e, portanto, voz social. Capitu, na frase destacada a seguir, ao retomar o estilo machadiano – porém agregando, por conta própria, o expediente de tornar sub-reptícia a expressão “*e mais era a serpente*” –, reconhece em José Dias um bom estrategista:

[Bentinho] passou a acreditar na solução quando o agregado lhe disse que percebera, pelas conversas que tivera, que D. Glória “estava arrependida do que fizera”, desejava vê-lo fora do seminário, mas “entendia que o vínculo da promessa a prendia indissolúvelmente”; era preciso rompê-lo, ele disse, mas à luz da Escritura. E essa abria o caminho “com o poder de desligar dado aos apóstolos. Assim, ele e Bentinho iriam a Roma pedir a absolvição do Papa... que lhe parecia?”

Por essa, eu não esperava. O agregado partira da minha sugestão [troca de promessa] e engendrara uma estratégia, reconheçamos-lhe esse mérito; e não escondeu de Bentinho que havíamos tratado junto do problema, só não lhe disse que acrescentara Roma no percurso.

O duelo verbal prosseguiu. José Dias usava todos os argumentos: quem tinha boca ia a Roma, e boca eles tinham que era a moeda [...] “– Considere, Bentinho, considere o quadro: você ali, beijando o pé ao príncipe dos apóstolos; Sua Santidade [...] absolve e abençoa! [...] e o que você amar na terra seja igualmente amado no Céu!”

A serpente não faria melhor no Paraíso. [...] Sua peroração talvez fosse imbatível, não fosse o poder de duas opiniões. E ele ainda não o percebera (PROENÇA, 2005, p.174-176, grifo nosso).

Por extensão, o leitor das *Memórias* de Capitu se depara com o conceito de que quem tem “moeda” tem voz narrativa. Afinal, apesar da interferência de quatro pessoas (D. Glória, José Dias, Capitu e Escobar) na vida pessoal do inseguro Bentinho, ao Dr. Bento Santiago é concedido o poder de manipular a história com sua voz narrativa masculina em detrimento da voz narrativa feminina de Capitu, visto que esta é destituída de “moeda” para barganhas sociais.

Conforme a mitologia grega, por solicitação de Zeus, Hefesto modela em argila uma mulher ideal. Posteriormente, este a anima com um sopro divino. Eis, então, a obra-prima de Hefesto: a criação da primeira mulher, a irresistível Pandora, considerada a responsável pelos males do mundo. Por sua vez, Éris, a deusa da discórdia, por não ter sido convidada para um evento, lança, à mesa do Olimpo, uma maçã de ouro com a inscrição “À mais bela”. Com tal atitude, a referida deusa (fomentadora da disputa também entre mortais) alcança seu objetivo de gerar um conflito entre as deusas presentes, assim como a D. Justina o faz em relação a D. Glória por meio de um comentário perturbador:

Bentinho, numa de suas primeiras cartas, referiu-se ao empréstimo, louvando o espírito empreendedor do amigo e o seu empenho em ajudar sua mãe. [...] Por essa época e diante do fato, um comentário de D. Justina caiu como uma bomba no jantar da família, quando se teciam loas ao desempenho do homem de negócios, o hábil Dr. Escobar: – Eu penso que o que esse moço quer é casar-se com a prima...
O pomo de ouro lançado por Hefestos na mesa do Olimpo não provocou estrago maior. D Glória empalideceu e pediu os saís (PROENÇA, 2005, p.190, grifo nosso).

Em relação à frase em itálico, está subentendido: “*e mais era o pomo de ouro lançado por Hefestos na mesa do Olimpo*”. Diante do que foi exposto, fica patente que a defunta-autora tece subliminarmente um paralelo entre Pandora, Éris e Prima Justina, como modo de insurgir-se contra a noção de que a mulher representa o “pomo da discórdia”. Capitu, ao substituir Éris por Hefesto, sinaliza que o mencionado conceito é uma construção social masculina e que, como tal, requer uma inversão. Assim, ela sugere que Bento, na condição de Iago de si mesmo, ao lançar o “pomo da discórdia” no relacionamento afetivo entre os dois, torna-se o responsável pela tragédia desencadeada. Com tal analogia, Capitu também lembra a seus leitores o teor sexista do discurso bacharelesco de seu ex-marido.

Diante do exposto acerca do estilo machadiano retomado na narrativa póstuma, vale acrescentar que a própria Capitu reconhece que, assim como Bentinho, ela maneja insistentemente o expediente das citações. No entanto, cabe enfatizar que o texto póstumo recorre à citação com o propósito de obter contraste²⁹. Sendo assim, a abordagem da complexidade estrutural e funcional das *Memórias* em si demanda que nosso interesse se concentre na paródia. Nesse sentido, um esclarecimento faz-se necessário:

A transcontextualização irônica é o que distingue a paródia do *pastiche*. [...] a paródia procura de fato a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; o

²⁹ No próximo capítulo, apresentaremos o modo como Capitu, em suas *Memórias*, emprega a citação paródica.

pastiche opera mais por semelhança e correspondência (Freund 1981, 23)³⁰. Nos termos de Genette (1982, 34), a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o *pastiche* é imitativo. [...] O *pastiche* [...] envolve aquilo a que Daniel Bilous (1982; 1984)³¹ chama de interestilo, não o intertexto. Mas [...] é mais a semelhança que a diferença que caracteriza a relação entre os dois estilos. Isto não quer dizer que uma paródia não possa conter (ou utilizar para fins paródicos) um *pastiche* (HUTCHEON, 1989, p.24; 55-56).

Tanto a paródia como o *pastiche*, segundo Hutcheon (1989, p.55-56), são “imitações textuais formais”, “empréstimos confessados” e “envolvem nitidamente a questão da intenção”. No entanto, cumpre ressaltar que, nas *Memórias* de Capitu, o procedimento de recorrer a um *pastiche* (imitação do estilo machadiano quanto às citações) apresenta uma inequívoca *finalidade transformadora* e, portanto, *paródica*. Ou seja, a relação que se estabelece entre o estilo de Capitu/Proença e o estilo de Santiago/Machado traz em seu bojo a diferença revolucionária, que consiste na inauguração da voz crítica de Capitu no cerne de uma crítica-ficção machadiana publicada em 1998, e, portanto, quase no início do século XXI.

Enfim, nossa pesquisa permite inferir que, ao longo de todo o processo de escrita das *Memórias*, Capitu retoma assiduamente o estilo de Machado, com a finalidade de estabelecer um paralelismo irônico em relação a *Dom Casmurro*. Tal expediente consubstancia significativamente a estratégia de autodefesa da personagem-escritora Capitu.

3.3 A afirmação do discurso da mulher

Neste lugar de além-túmulo todos temos de assumir uma missão. A mim me foi dado trabalhar na direção da afirmação do discurso da mulher. Confesso-lhes que fiquei surpresa, quando fui notificada da incumbência. Por que eu? Disseram-me que era por força dos altos desígnios e da minha personalidade forte. Aceitei. Curiosamente, tive como companheira e leitora de fé, a Aurélia, Aurélia Camargo, que eu não conhecia e por quem 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’ (PROENÇA, 2005, p.12).

³⁰ FREUND, Winfried. *Die literarische Parodie*. Estugarda: Metzler, 1981.

³¹ BILOUS, Daniel. Récrire l'intertexte: La Bruyère pasticheur de Montaigne. *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, 4, p. 106-114, 1982.

_____. Intertexte / Pastiche: L' Intermimotexte, *Texte*, 2, p. 153-160, 1983.

Partindo da premissa de que, em prol da afirmação do discurso da mulher, *Capitu* realiza o seu processo de escrita, articulando um embate em relação ao discurso sexista de seu ex-cônjuge, faz-se imprescindível perscrutarmos os divergentes pontos de vista articulados pelo casmurro-autor e pela defunta-autora. Para tal, adquire especial relevância recorrermos ao respaldo teórico da educadora Guacira Louro (2007, p.215-216), a fim de compreendermos as questões do poder e da diferença nos campos do gênero e da sexualidade:

Foucault comentou, certa vez, que o que tentava fazer, num nível empírico, era “tomar as coisas pelo meio”. Não se perguntar “de onde vem o poder, para onde ele vai?”, mas ‘Por onde ele passa e como isso se passa, quais são todas as relações de poder, de que modo se podem descrever algumas das principais relações de poder exercidas em nossa sociedade?’” (Foucault, 2004, p.73). [...] [trata-se] de uma espécie de disposição investigativa que seria a disposição de voltar o olhar para os processos minuciosos, percorrer com olhar atento os caminhos e as nuances do exercício do poder, observar por onde ele se infiltra e se disfarça, prestar atenção aos detalhes, às “ninharias”, ao “grão do poder”.

Diante do exposto, consideramos que *Capitu – memórias póstumas* assume a perspectiva de que o/a leitor/a precisa estar atento/a às relações de poder que se inscrevem nas várias dinâmicas sociais em que ele/a participa. Portanto, ler as *Memórias* significa acompanhar, *pari passu*, como o poder e a resistência se exercitam no embate estabelecido entre o discurso bacharelesco sexista e o discurso póstumo feminista.

Isso porque a crítica-ficção de Proença aborda a dinâmica de poder entre os gêneros, valendo-se do relevante expediente de mostrar minuciosamente os jogos através dos quais se institui a representação tradicional do feminino e do masculino em *Dom Casmurro*. A personagem-escritora (e, por trás dela, Proença) tenta sinalizar ao leitor, por meio da análise e da desconstrução, como homens e mulheres são socialmente produzidos, seja pelo discurso patriarcal dominante, seja por imagens, símbolos e doutrinas existentes nas diferentes culturas. A partir da proposta de desconstrução das dicotomias, apresentada por Jacques Derrida (2001), assim se pronuncia Louro (2003, p.31-32), no livro de sua autoria intitulado *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*:

Desconstruir a polaridade rígida dos gêneros [...] significaria problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o polo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses polos é internamente fragmentado e dividido (afinal não existe a mulher, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras). [...]

A desconstrução trabalha contra essa lógica, faz perceber que a oposição é construída e não inerente e fixa. A desconstrução sugere que se busquem os processos e as condições que estabeleceram os termos da polaridade. Supõe que se historicize a polaridade e a hierarquia nela implícita.

As relações entre *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas* permitem a identificação das noções supramencionadas: [1] “o polo masculino contém o feminino e vice-versa”, visto que, como já afirmamos anteriormente, a narrativa de Capitu está dentro da narrativa do Dr. Santiago como fruta dentro da casca e vice-versa; [2] “cada polo é internamente fragmentado e dividido”, uma vez que há homens e mulheres tão diferentes entre si, como, por exemplo, Bento Santiago, Escobar e José Dias ou Capitu, D. Glória e D. Fortunata; [3] a oposição hierárquica é construída em *Dom Casmurro* e desconstruída nas *Memórias*.

A proposta de Louro (1992, p.57; 2003, p.20-21) é a de que desconfiemos do que é considerado “natural” e permanente para cada gênero, haja vista que “o fazer-se homem ou mulher” é “um processo” e não “um dado resolvido no nascimento”. Ou, em outros termos, gênero é uma construção social e não um fato biológico. Segundo Louro, o argumento tradicional de que a relação entre o masculino e o feminino procede da distinção biológica ou sexual é empregado para *justificar* a desigualdade social, fomentada pela prescrição do papel que cabe a cada gênero desempenhar. A educadora ressalta que, conforme os conceitos de cada sociedade, homens e mulheres constroem-se por meio de um processo de relação, que envolve práticas sociais masculinizantes ou feminilizantes.

Isso posto, é relevante esclarecermos que *Capitu – Memórias póstumas*, na condição de crítica-ficção finissecular novecentista, que se constrói desconstruindo a representação convencional do feminino e do masculino que norteia *Dom Casmurro*, solicita o reconhecimento do leitor quanto ao fato de que o gênero é construído socialmente.

Nesse sentido, vejamos o *modus operandi* da defunta-autora. Iniciemos, expondo as perspectivas discordantes de Capitu e de Santiago sobre o episódio mitológico da “caixa de Pandora”, destacadas no capítulo VIII das *Memórias*. Vale acrescentar que tal capítulo não tem correspondente em *Dom Casmurro*. A partir desse momento, a numeração dos capítulos dos romances em questão se desencontram: por vezes a escritora Capitu cria capítulos que complementam o relato de seu ex-marido, e, em outras vezes, funde os capítulos escritos por ele no relato casmurro.

Cumpramos ressaltar que o referido capítulo das *Memórias* de Capitu funciona como um desdobramento da passagem de *Dom Casmurro*, em que, associando o casamento dos pais

a um bilhete de loteria premiado, o narrador deixa entrever a concepção mitológica da mulher/ Pandora, portadora da esperança, mas também de todos os males:

O que se lê na cara de ambos [nos retratos] é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles [D. Glória e Dr. Pedro Santiago] a tiraram no bilhete comprado de sociedade.

Concluo que não se devem abolir as loterias. Nenhum premiado as acusou ainda de imorais, como ninguém tachou de má a boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte há de ela ficar. Aqui os tenho aos dois bem casados de outrora, os bem-amados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente. Quando a loteria e Pandora me aborrecem, ergo os olhos para eles, e esqueço os bilhetes brancos e a boceta fatídica. São retratos que valem por originais (MACHADO, 1991, p.8).

Basta cotejarmos o fragmento supracitado com o citado a seguir, para reconhecermos a estratégia narrativa de Capitu. Evidenciando, logo no início de suas *Memórias*, o discurso sexista de seu ex-marido, manifestado na alusão à primeira mulher da mitologia grega (Pandora), Capitu prepara (instrumentaliza) o leitor para rastrear o preconceito em relação à mulher, que perpassa, ostensiva ou veladamente, todo o romance escrito pelo Dr. Santiago:

Pandora. É mais um episódio mítico. Bentinho falou dela com entusiasmo. – Trata-se, Capitu, de uma vingança de Zeus, o Senhor do Olimpo, desta feita indignado com [...] o titã Prometeu [...]. Por mais que este [Prometeu] tivesse avisado que ninguém deveria aceitar qualquer presente vindo dos deuses, o irmão [Epimeteu] fica encantado pela beleza de Pandora e apaixona-se por ela, à primeira vista. Ela lhe oferece a caixa de presente, insiste para que ele a abra... E Epimeteu, o imprevidente, abriu! E, então, o mundo povoou-se de todas as desgraças. Mas, de repente, Pandora fecha a maravilhosa caixa e aprisiona o único bem que ali se guardava: a Esperança. Assim Zeus ordenara. Assim fora cumprido. [...] E [o homem] precisaria, para todo o sempre, da Esperança. Estava consumada a vingança divina contra os filhos de Prometeu, o titã. Não é uma história linda? Minha resposta não escondeu a minha irritação: – Francamente, não achei beleza nem graça nenhuma; essas historinhas mitológicas disfarçam, disfarçam, e acabam sempre culpando a mulher de tudo o que de ruim acontece no mundo! Não precisa me emprestar o livro não, não estou interessada... Ele ficou me olhando sem entender nada... (PROENÇA, 2005, p.29-31).

Portanto, o capítulo VIII de *Capitu – memórias póstumas* assume importância na medida em que Capitu desmascara o pensamento sexista que consubstancia o episódio mitológico (tão ao gosto de Bentinho), em que a primeira mulher é descrita com as seguintes expressões: “algo que mexa com a segurança [dos homens]”; “alguém semelhante ao homem, mas que seja marcado por diferenças fundamentais e com fascínio semelhante ao das deusas

imortais”; “criatura [que dos homens] seja sua glória e sua perdição, sua derrota e sua vitória, seu complemento e seu contrário, seu bem e seu mal”; “Atená encarregou-se de vesti-la e o faz com talento raro; Afrodite, a deusa do amor, passou-lhe todos os mistérios de que é senhora; Hermes, o deus-mensageiro, concedeu-lhe o domínio da astúcia e das artimanhas e o dom da palavra” (PROENÇA, 2005, p.30).

A eterna oposição binária masculino-feminino, de acordo com Louro (2003, p.32), reitera-se em outros pares de conceitos, dentre eles: “produção-reprodução”, “público-privado”, “razão-sentimento”, que “evidenciam a prioridade do primeiro elemento, do qual *o outro se deriva*, conforme supõe o pensamento dicotômico”.

Essa assertiva contribui significativamente para entendermos a divergência dos pontos de vista, desencadeada a partir do momento em que Bento faz comentários a respeito dos retratos dos seus próprios pais. A perspectiva feminista de Capitu desconstrói a noção de felicidade conjugal de Bentinho, ao procurar demonstrar ao leitor que, para seu companheiro, a relação masculino-feminino constitui uma oposição entre um polo dominante e outro dominado. Os trechos transcritos a seguir constituem, respectivamente, a versão do escritor Santiago e a da escritora Capitu:

São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...” (MACHADO, 1991, p.8).

Bentinho me garantiu que [...] ali estava o retrato da felicidade conjugal. Espantei um intrometido pensamento que teimava em esvoaçar no meu cérebro: – Ele nem olha para ela, parece mais preocupado com a própria imagem... (PROENÇA, 2005, p.27).

A teoria de Marcolini desempenha papel crucial na narrativa autoconsciente de *Dom Casmurro*, devido ao fato de este romance valer-se dela para referir-se ao seu próprio processo de incorporação da estrutura teatral da ópera. Por isso, é relevante estabelecermos uma comparação entre o capítulo XI das *Memórias* e o capítulo X “Aceito a teoria” de *Dom Casmurro*. Neste, a prolepse da diegese se configura em “Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...”:

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 denunciou (MACHADO, 1991, p.10-11, grifo nosso).

Por sua vez, a prolepse da diegese nas *Memórias*, que se configura em “Eu, Capitu, cantei todo o tempo e com empenho um *duo* temperado de ternura, e depois um *trio*, com o nascimento do meu filho. Se retornei ao *duo*, assegurei, porém, a afinação e a harmonia”, evidencia a postura veementemente antagônica da defunta-autora em relação ao casmurro-autor:

Aceitei, enfim, como Bentinho, a teoria. Mas não concordo que minha vida se casa à definição. Se a sua coincide com ela, o problema é dele. Eu, Capitu, cantei todo o tempo e com empenho um *duo* temperado de ternura, e depois um *trio*, com o nascimento do meu filho. Se retornei ao *duo*, assegurei, porém, a afinação e a harmonia. *Mas não nos precipitemos. Voltemos às consequências da denúncia do agregado*. Não foi absolutamente como o Sr. Bento Santiago narrou no seu relato infeliz (PROENÇA, 2005, p.35, grifo nosso).

Vejamos, pois, a questão da formação do “*duo*” nos diferentes pontos de vista do personagem-escritor e da personagem-escritora. O capítulo XXXV das *Memórias* de Capitu (que constitui um capítulo extra, ou seja, sem correspondente no romance do Dr. Santiago) estabelece um contraponto ao capítulo XXXIV de *Dom Casmurro*, intitulado “Sou homem!”.

Um paralelo entre ambos revela momentos fulcrais de descoberta da própria identidade, em que Capitu adolescente sente-se mulher e Bentinho adolescente sente-se homem. Bentinho, após o beijo de Capitu (primeiro relacionamento físico com o sexo oposto), desperta para a sua própria masculinidade, e se autodenomina “homem”, esclarecendo que, na sua concepção, esta é uma “palavra de orgulho”. Por sua vez, Capitu, motivada também pela inauguração de sua menstruação, sucedida logo após o beijo, sente-se “cada vez mais senhora de si”:

Corri ao meu quarto, peguei dos livros, mas não passei à sala da lição; sentei-me na cama, recordando o penteado e o resto. Tinha estremeções, tinha uns esquecimentos em que perdia a consciência de mim e das coisas que me rodeavam, para viver não sei onde nem como. E tornava a mim, e via a cama, as paredes, os livros, o chão, ouvia algum som de fora, vago, próximo ou remoto, e logo perdia tudo para sentir somente os beijos de Capitu... Sentia-os estirados embaixo dos meus, igualmente esticados para os dela, e unindo-se uns aos outros. De repente, sem querer, sem pensar, saiu-me da boca esta *palavra de orgulho*:
– *Sou homem!* (MACHADO, 1991, p.35, grifo nosso).

Bentinho, como sabemos os que lemos aquele livro, recolheu-se ao seu quarto e, cheio de emoção e muita confusão na cabeça, acabou chegando à conclusão de que enfim “era homem!”. Comparou-se mesmo ao descobridor da América, no momento do achamento da nova terra. Eu fiquei saboreando a deliciosa memória do beijo e ansiosa pela repetição da experiência. E aquele meu primeiro beijo foi talvez a mais grata e feliz lembrança de todo o meu convívio com o filho de D. Glória. [...]

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!* No banho, enquanto a água percorria meu corpo, fui-me sentindo cada vez mais senhora de mim (PROENÇA, 2005, p.84-85, grifo nosso).

Cabe realçar a ironia de Capitu ao afirmar que Bentinho, ao se descobrir “homem”, deu-se *status* de “descobridor da América”. Em contrapartida, ela o rebaixa à condição de “filho de D. Glória”, referindo-se, por antecipação, à futura falta de habilidade de seu companheiro em proporcionar novos momentos felizes à “mulher” que se sentia “cada vez mais senhora de si”.

Nesse sentido, é interessante estabelecermos um cotejo entre a personalidade de Bentinho e a de Capitu a partir dos dois romances em questão. No capítulo LVIII, a visão das ligas azuis de uma mulher caída na rua aciona sonhos eróticos no narrador, já seminarista. Em *Capitu – memórias póstumas*, a respeito deste episódio em que as ligas, no contexto narrativo, configuram uma metonímia que designa as pernas femininas, a mulher-escritora faz um importante questionamento. Vejamos tal episódio sob os diferentes ângulos apresentados:

Vindo o mal pela manhã adiante, tentei vencê-lo, mas por um modo que o não perdesse de todo. Sábios da Escritura, adivinhei o que podia ser. Foi isto. Não podendo rejeitar de mim aqueles quadros, recorri a um tratado entre a minha consciência e a minha imaginação. As visões feminis seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida. [...] E por alguns dias, era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão quando elas mesmas, de cansadas, se iam embora (MACHADO, 1991, p.56).

Dessas sensações e soluções nem ele [Bentinho] nem o agregado me deram qualquer notícia. Ao conhecê-las pela leitura, fiquei indignada: e eu? Ele não se lembrara sequer que eu existia. Será que não me via como mulher, como as outras, com pernas, meias, ligas e joelhos? Ou eu era feita só de olhos? [...]

Comentei com Sancha a história da tentação de Bentinho. Ela riu muito das suas reações e do seu estratagemas: – Qual, Capitu, esse seu namorado ainda precisa de muito leite, para crescer! E ao que parece sequer teve contato com determinados romances europeus e brasileiros desse nosso século... Que é que eu posso fazer, eu

disse; ele é assim, também criado e mimado do jeito que sempre foi, poderia ser diferente?

A imaturidade e a insegurança de Bentinho já me preocupavam desde aquela época. Fatos como esse dão a medida do seu temperamento e do seu comportamento, não acha você? (PROENÇA, 2005, p.124-125).

Em relação ao excerto supramencionado, destacamos a “re-escritura” implicada no que diz respeito ao aspecto do “anacronismo”. De acordo com Cíntia Schwantes, “Sancha não teria como conhecer esses romances. Tais leituras não eram franqueadas para mulheres, e muito menos ainda para moças casadoiras”³². Também nos ocorre o seguinte questionamento: como é possível Capitu contar à sua amiga Sancha a “história da tentação” de Bentinho? Afinal, a própria Capitu afirma, em suas *Memórias*, que apenas fica sabendo de tal episódio após ler as memórias do Dr. Santiago, ou seja, após ela mesma morrer.

Ainda quanto à questão da personalidade, em *Dom Casmurro*, o narrador, apresentando a sua autocrítica e a crítica de Capitu a respeito dele, enfatiza a sua própria imaturidade em confronto com a maturidade de Capitu: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”; “ – Você há de ser sempre criança – disse ela fechando-me a cara entre as mãos e chegando muito os olhos aos meus” (MACHADO, 1991, p.30; 91). Eis a posição apresentada por Capitu em suas *Memórias*:

Ele me acreditava uma mulher forte; não sei se foi um bem, ou se foi um mal, mas ele tinha razão: numa certa medida, eu fui mais mulher do que ele foi homem, e ele procurou em mim o apoio dessa fortaleza; não percebeu a minha fragilidade, e não se deu conta de que ele era a fortaleza que eu buscava. Faltava-lhe confiança em si mesmo (PROENÇA, 2005, p.281).

Além disso, o personagem-escritor, ao longo de seu relato casmurro, estabelece uma diferença entre o seu comportamento romântico e o comportamento pragmático de Capitu. Em conformidade com o seu texto-libelo, após o matrimônio, Capitu acentua ainda mais a distinção entre ambos, pois, enquanto ele deseja prolongar a lua de mel, ela, cada vez mais prática, deseja obter a aprovação social pública, ostentando a sua condição de casada (capítulo CII). Por sua vez, em suas *Memórias*, a personagem-escritora se defende, esclarecendo ao leitor que, no momento referido, não sabe como dialogar com Bento sobre a frustração que ela sente por chegar ao quarto dia de casada sem sentir “o gozo do amor”; daí a

³² Observação feita pela Profa. Dra. Cíntia Schwantes, em sua participação na Banca de Qualificação da presente Tese, realizada em 08 de novembro de 2012.

vontade de “ser vista como casada, além das árvores da floresta da Tijuca” (PROENÇA, 2005, p.207; 208).

Enquanto, em *Dom Casmurro*, a “descrição” da noite de núpcias de Santiago e Capitu, não por acaso, intitula-se “No céu” – “Depois, visitamos uma parte daquele lugar infinito. Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto” (MACHADO, 1991, p.90) –, a lua de mel frustra as expectativas de Capitu, segundo o discurso póstumo desta, que inclusive se refere a seu ex-marido com a expressão “ele era um homem do seu tempo”:

Permita-me, a este passo de minha narrativa, uma confidência mais íntima. É óbvio que o Dr. Santiago, prudentemente, nunca a ela aludiu. Penso, aliás, que nunca lhe passou pela cabeça. *Ele era um homem do seu tempo*. Hoje compreendo. Talvez esse dado justifique seu comportamento. Mas deixemos de circunlóquios. O fato é que eu ansiava pelo gozo do amor de que tanto me falava Sancha e de que eu tivera também notícia nas leituras proibidas no colégio, mas usufruídas à socapa e à sorrelfa, além de qualquer vigilância. Como deixei claro no capítulo anterior, não o experimentei, na primeira noite. Esperei a segunda; Bentinho foi menos açodado, beijou-me lentamente os pés, os braços, os lábios; mas quando comecei a experimentar um leve mover de onda, como algo que ameaçava fluir, já tudo estava consumado. Eu voltei a pensar nas palavras de D. Glória: será que lhe cabia razão? Onde estavam as maravilhas que Sancha tanto louvava? E a felicidade dos que se amavam no *Cântico dos Cânticos*?

No terceiro dia, dormimos cedo. No quarto, comecei a sentir saudades de meu pai, e ansiei, confesso, pela conversa com Sancha e com D. Glória. Aleguei que deviam estar ansiosos por notícias, a Tijuca ficava tão isolada, e por aí além. *Cheguei a argumentar com a situação do país, às voltas com os conflitos com o Paraguai. Bentinho ficou irado, aquilo não era assunto de mulher* (PROENÇA, 2005, p.207-208, grifo nosso).

Quanto ao excerto do relato casmurro supracitado, vale lembrar que, por princípio estético, na descrição de Capitu e na construção de cenas amorosas, Machado de Assis recorre apenas às formas alusivas e veladas de erotismo. Cabe destacar que o assunto sobre os conflitos entre o Brasil e o Paraguai não foi comentado em *Dom Casmurro*; com isso, Capitu procura demonstrar ao leitor a visão sexista de seu ex-marido, que se configura no fato de ele julgar inadmissível o interesse da mulher pela vida política do país.

De acordo com o ponto de vista do bacharel-escritor, suas núpcias, realizada ao som do *Cântico dos Cânticos*, pareciam uma ópera celestial cabal, com a música e a letra concebidas juntas, como na ópera de Richard Wagner. Tal fato o leva à conclusão de que este momento específico de sua vida contraria a teoria do velho tenor Marcolini de que “a vida é uma ópera”, que tem Satanás como maestro de “gênio essencialmente trágico”:

[...] [São Pedro] fez sinal aos anjos e eles entoaram um trecho do *Cântico*, tão concertadamente, que desmentiriam a hipótese do tenor italiano, se a execução fosse na terra; mas era no céu. A música ia com o texto, como se houvessem nascidos juntos, à maneira de uma ópera de Wagner (MACHADO, 1991, p.90).

Todavia, o ponto de vista da mulher-escritora é diametralmente oposto ao de Bento Santiago, pois, para Capitu, a música e o texto entram em desconcerto em plena lua de mel; portanto, ela considera que a referida teoria de Marcolini se aplica a tal episódio. Afinal, Bentinho valeu-se da Primeira Epístola de São Pedro, do Novo Testamento, usada como palavra sacramental na cerimônia do casamento, ao passo que a expectativa de Capitu se voltava inteiramente para “a felicidade dos que se amavam no *Cântico dos Cânticos*”:

No quarto nupcial assumimos finalmente a nossa intimidade. Eu, expectante e um pouco nervosa, usava uma camisola de seda, presente de Sancha, acompanhado de mil e uma recomendações. D. Glória, por seu turno, também me passou conselhos de ordem bem distinta, alertando-me para os deveres de esposa para com o senhor meu marido. [...]

Releve-me se me permito recordar estas cenas íntimas, omitidas pelo Dr. Bento. Mas são dados importantes.

Para mais uma surpresa, Bentinho convidou-me a sentar à beira da cama e começou a recitar o que me pareceu uma passagem bíblica, não esquecerei jamais: “– As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no seu coração... Do mesmo modo, vós maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida...”. Não é lindo, Capitu? Eram, concordei, embora não fossem essas as palavras que eu gostaria de ouvir naquele instante... Esse segundo pensamento permaneceu abrigado no meu silêncio. Ele então me explicou que se tratava de versículos da primeira Epístola de São Pedro, que fazia questão de citar, em homenagem à suspensão da chuva que o santo nos oferecera.

Eu, para agradá-lo, disse-lhe: – Também tenho uns versos para homenagear o santo porteiro do Céu e também a você, meu marido; citei então a única passagem da Escritura que até aquela data havia decorado, desde o meu tempo de colégio:

“– Sentei-me à sombra daquele que tanto havia desejado.”

Ele tomou-me as mãos, enternecido, beijou-me os lábios com fervor e... Só lhe digo que o que senti estava muito longe do que habitava o meu sonho e a minha imaginação.

Despertei, pouco depois, com uma sensação de vazio e de frustração inenarráveis; meu marido a dormir pesadamente a meu lado, como um monje. Pensei no que dissera D. Glória; voltei a buscar nos braços de Morfeu alguma compensação, ele demorou um pouco a me atender, mas por fim, abraçou-me caloroso. Na manhã seguinte, acordamos, eu e meu esposo, quando o sol já ia alto. E, nisso, não fugimos à regra da maioria dos recém-casados.

[...] Nossa intimidade diurna limitava-se às mãos dadas e aos beijos leves e furtivos, durante a caminhada (PROENÇA, 2005, p.205-207, grifo nosso).

Portanto, o trecho citado acima – “concordei, embora não fossem essas as palavras que eu gostaria de ouvir naquele instante... Esse segundo pensamento permaneceu

abrigado no meu silêncio” – reitera a concepção de Marcolini de que “Tudo é música [...]. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc. Este cálice (e enchia-o novamente), este cálice é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...” (MACHADO, 1991, p.9-10). Em outras palavras, o “cálice” (alusão fonética a cale-se) “não se ouve”, assim como o pau e a pedra, mas “cabe na mesma ópera”, que começa pelo “dó” (o desconforto em externar o que se sente leva a abrigar-se o pensamento no silêncio, favorecendo-se, assim, a composição apenas aparente de um “*duo* terníssimo”) e passa a “ré” (a relação se desgasta, dando margem a suspeitas de formação de um “trio” amoroso).

Finalizamos a abordagem do contraste de pontos de vista, com um trecho que consideramos antológico, devido à fina ironia empregada por Capitu em sua tessitura discursiva feminista, ao referir-se à conversa entre Santiago e Ezequiel, durante a visita que este fez àquele, após a morte dela:

[...] [Ezequiel] falou-lhe [ao pai] de uma viagem à Grécia, ao Egito e à Palestina, uma viagem de caráter científico, promessa que fizera a alguns amigos. O pai perguntou-lhe de que sexo, o que o deixou momentaneamente vexado; realmente ele não conhecia o filho, como não lhe conheceu a mãe. Ao responder, meu filho revelou um traço de que nem eu mesmo desconfiava; devia ser atavismo, como sugeriu Quincas Borba: disse ao pai que “as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia, que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos”. Se eu ainda estivesse no mundo dos vivos ele não escaparia de uma boa reprimenda... *Atribuí o juízo à sua formação de arqueólogo* (PROENÇA, 2005, p.276, grifo nosso).

Como a resposta que Ezequiel deu a Santiago (“as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia, que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos”) foi considerada retrógrada e inaceitável por Capitu, esta subverte o conceito do filho, sugerindo que a “ruína de trinta séculos” que as mulheres “nunca haviam de entender” seria, de acordo com o ponto de vista dela, a postura sexista.

Enfim, *Dom Casmurro* apresenta a história da construção de uma narrativa. Por sua vez, *Capitu – memórias póstumas* apresenta a história da construção de uma crítica-narrativa (a crítica-ficção machadiana). No entanto, há um significativo ponto de convergência entre Proença e Machado, visto que ambos estão tentando criar um leitor-crítico, consciente de que “o texto é a morte do autor” e o nascimento do leitor.

A partir da segunda metade do século XX, com o surgimento do pós-estruturalismo, a análise crítica dos textos literários passa a considerar os elementos extrínsecos a eles. Tal fato aciona consequências relevantes, dentre elas: [1] as representações

dos gêneros são discutidas; [2] a localização do sujeito que fala e a investigação do papel do leitor (antes excluído) são consideradas fundamentais para a construção do sentido do texto literário; [3] os discursos dominantes são contestados; o papel do autor como autoridade é questionado pelos pós-estruturalistas Foucault e Barthes. Estes recorrem à decretação da morte do autor como uma forma de esclarecer que a *persona* dele é uma construção histórica ou ideológica (COMPAGNON, 2001, p.52).

Assim, *Capitu – memórias póstumas*, enquanto produto de uma situação histórica e social específica, demanda que nosso estudo procure não só contextualizar as tensões sociais existentes no momento de criação do romance, como também tente perscrutar de que forma a escritora Capitu (e, por trás dela, o escritor Proença) mostra literariamente as transformações sociais do fim do século XX. No entanto, é preciso considerar que, por ser literária, a narrativa póstuma (a começar pelo título) não tem de retratar a realidade empírica; seu compromisso é com os valores estéticos e com o seu leitor.

Vale lembrar que o papel do leitor na *construção* da significação dos textos póstumo e casmurro é ativo, pois a leitura torna-se uma reescrita que tem sentido distinto para cada receptor. O embate entre os pontos de vista de Capitu e de Dr. Santiago é experimentado particularmente por cada leitor, e a recepção do mesmo se modifica de acordo com as diferentes perspectivas com as quais é confrontado.

De acordo com Louro (2003, p.29-31), o feminismo e o pós-estruturalismo produzem efeitos recíprocos, porque se formam no mesmo contexto de inquietação intelectual do final da década de sessenta. Tais movimentos contemporâneos apresentam concordâncias e discordâncias; no entanto, uma parcela relevante das produções dos/as feministas atuais estabelece articulações entre o conceito de gênero e alguns conceitos pós-estruturalistas.

Guacira Louro cita como exemplo a historiadora social feminista norte-americana Joan Scott, que, em 1986, escreve um artigo sobre as relações de gênero, intitulado “*Gender: a useful category of historical analysis*”, tomando de empréstimo alguns conceitos pós-estruturalistas, sobretudo os elaborados pelos filósofos franceses Michel Foucault e Jacques Derrida. No referido texto, Scott (1995), respaldando-se na teoria derridiana, postula que é preciso desconstruir o pensamento polarizado sobre os gêneros, visto que a rigidez de tal visão implica a permanência de uma relação de dominação-submissão.

Isso posto, cabe um questionamento: como os gêneros interferem no modo como a leitura se realiza no caso de *Capitu – memórias póstumas*? De acordo com o que apuramos em nosso estudo, o *modus operandi* da personagem-escritora Capitu consiste em desconstruir a oposição binária masculino-feminino que sustenta a narrativa de seu ex-marido, invertendo

a hierarquia e operando no interior do discurso casmurro desconstruído. Desse modo, ao procurar decompor tal discurso, *Capitu* mostra os pressupostos, as dubiedades e as contradições existentes, a fim de submetê-los a uma abordagem desestabilizadora.

Cumpramos ressaltar que *Capitu – memórias póstumas*, ao questionar reiteradamente o discurso bacharelesco sexista que pretende decompor, opera, muitas vezes, no campo da ambiguidade, pois também se autoquestiona. Sendo assim, ao se propor “a tarefa de redefinir as tonalidades do acontecimento” – termo de Marcos Siscar (2005, p.141) –, a personagem-escritora coloca, conscientemente, o discurso do Dr. Santiago e o seu próprio discurso na berlinda, haja vista que ambos afirmam que se pautam na verdade.

Diante do exposto, consideramos que a crítica-ficção machadiana em questão, ao desconstruir minuciosamente a polaridade rígida dos gêneros, instrumentaliza o leitor para que este desconfie do que é considerado “natural” e permanente para cada gênero. Portanto, o crítico-ficcionista Proença apresenta como proposta a necessidade de o leitor pensar a dicotomia masculino-feminino no âmbito de uma relação destituída de hierarquia.

4 A NARRATIVA METAFICCIONAL DE DOMÍCIO PROENÇA FILHO

Metaficção é uma ficção sobre ficção: romances e histórias que chamam a atenção para o seu *status* ficcional e para os seus próprios procedimentos de composição. [...] [Suas passagens] reconhecem a artificialidade das convenções realistas mesmo quando as empregam; desarmam a crítica, antecipando-a; adulam o leitor tratando-o como intelectualmente igual, suficientemente sofisticado para não ser derrubado pelo reconhecimento de que um trabalho de ficção é antes uma construção verbal do que uma fatia da vida (LODGE,1992, p.206-207)³³.

A teórica Patricia Waugh (1984, p.6) postula que a metaficção implica a existência simultânea da criação de uma ficção e alguma declaração sobre tal criação. Esses dois processos coexistem em *Dom Casmurro*, pois, como bem esclarece o crítico português Abel Baptista (2005, p.430), “*Dom Casmurro* é o paradigma da ficção do livro na ficção de Machado de Assis, o romance a solicitar privilegiadamente, porque é aquele que mais radicalmente solicita o livro e a questão do livro”. Por sua vez, em *Capitu – memórias póstumas*, tais processos concomitantes acionam uma fusão formal entre a crítica e a ficção.

A metaficção, consoante Hutcheon (1989, p.105), é um fenômeno estético autorreferente, em que a ficção concentra seu foco de interesse em si mesma, via autorreflexividade e autocrítica. A partir desta concepção, investigaremos, neste capítulo, de que modo se atualiza a narrativa metaficcional de Proença, tendo sempre em vista que *Capitu*

³³ “metafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures. [...] acknowledge the artificiality of the conventions of realism even as they employ them; they disarm criticism by anticipating it; they flatter the reader by treating him or her as an intellectual equal, sophisticated enough not to be thrown by the admission that a work of fiction is a verbal construction rather than a slice of life”.

– *memórias póstumas* constitui uma resposta articulada a *Dom Casmurro*, que, por sua vez, também é uma narrativa metaficcional.

De acordo com Gustavo Bernardo Krause, em “Continuidade dos parques: Machado de Assis e Julio Cortázar” (2008), “O gênero duplicado” (2010a) e *O livro da metaficção* (2010b), a metaficção, ao questionar a identidade da própria ficção, interroga a identidade do sujeito e a da própria realidade, ativando a interação do leitor com o texto em que a ficção se duplica. Tomando por base as reflexões desenvolvidas pelo ensaísta, examinaremos, na narrativa póstuma, alguns “esquemas metaficcionalis”, bem como o funcionamento de alguns recursos que sinalizam um aspecto fundamental da metaficção: o poder de questionar as verdades consideradas imutáveis.

Por fim, cumpre ressaltar que, partindo da afirmação do personagem-escritor Bento Santiago – “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (MACHADO, 1991, p.2) – e da assertiva da personagem-escritora Capitu – “somos todos na linguagem” (PROENÇA, 2005, p.227) – estudaremos, no presente capítulo, a narrativa metaficcional de Proença, relacionando-a à procura da identidade estética e ontológica.

4.1 O paradoxo da metaficção e a questão da identidade

Em conformidade com Hutcheon (1984, p.1; 7), que define a metaficção como “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”, o “paradoxo do texto” metaficcional “é que ele é, ao mesmo tempo, narcisisticamente autorreflexivo e ainda focado para fora, orientado para o leitor”³⁴.

Tal definição esclarece a denominação “narrativa narcisista”, adotada por Linda Hutcheon para designar a narrativa metaficcional, que, segundo ela, é “o processo tornado visível” (1984, p.6)³⁵. Nas *Memórias* da personagem-escritora Capitu, fica patente a mencionada visibilidade do processo: “Ao colocar, entretanto, o ponto final no meu texto, fiquei, como todo iniciante, um pouco insegura; sou uma mulher do século XIX. Quem me encorajou foi a palavra do Conselheiro Aires [...]. Lembro-me ainda de sua orientação, ao ler

³⁴ “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” [...] “the text’s own paradox is that is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader”.

³⁵ “Narcissistic narrative [...] is process made visible”.

os primeiros capítulos” (PROENÇA, 2005, p.12-13). Este exemplo configura uma “*mimesis* do processo”³⁶, de acordo com a terminologia de Hutcheon (1984, p.39), posto que os expedientes da composição da narrativa são expostos ao leitor. Em decorrência da referida exposição, o receptor assume um papel fundamental no processo de formação dos sentidos.

Revelando muitos dos seus processos e artifícios, em consonância com a tendência literária segundo a qual “a reflexão crítica acompanha a criação romanesca” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p.8), *Capitu – memórias póstumas* engendra a travessia mútua entre a crítica e a ficção. Afinal, o romance é um gênero em processo, que se inscreve no tempo presente, o tempo do inacabado (BAKHTIN, 1993, p.427):

Não, Bentinho não me convence como poeta; prosador, acabou sendo, por força do que aconteceu conosco. E podia ter sido mais feliz na poesia; afinal, aquele senhor que está por trás de tudo deixou dois sonetos altamente representativos e belíssimos; a propósito, acredito que, ainda nesse caso, ele estava usando a sua conhecida ironia... O conceito de criação poética de Bentinho é, aliás, sintomático e vem ao encontro dessa opinião: [...] admitir que compor um soneto é ‘dar-lhe uma ideia e encher o centro que falta’ é de uma indigência mental e literária de dar dó e que eu só posso admitir como sendo, de fato, um exercício sutilmente irônico. Daquele senhor, é claro (PROENÇA, 2005, p.118-119).

Diante do exposto, importa elucidar que, dentre as quatro possibilidades de narrativas narcisistas propostas por Hutcheon (1984, p.23-28), consideramos que *Capitu – memórias póstumas* é um texto diegeticamente autoconsciente, ou seja, consciente de seu próprio processo narrativo, e sua forma de narcisismo é explícita, visto que tal autoconsciência é claramente tematizada dentro da ficção.

O texto 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. Por sua vez, o receptor tem consciência de que, ao ler, está ativamente cocriando um mundo fictício, pois um código narrativo de fundo, parodiado, desperta sua consciência para esse fato.

Assim, em *Capitu – memórias póstumas*, o enredo central de Proença, que envolve a réplica da personagem-autora Capitu ao personagem-autor Bento Santiago é uma alegoria do processo de recepção. Em todo esse processo, o ato de leitura de Capitu é crucial. Nesse sentido, é esclarecedor o postulado de Laurent Lepaludier:

³⁶ “*mimesis of process*”.

A metaficção é o produto de uma prática de leitura (segundo as teorias da recepção). Ela depende de uma competência, de uma expectativa, de um interesse. Se o leitor desempenha um papel fundamental é com relação aos procedimentos textuais que orientam sua interpretação. Portanto, a metaficção pode ser concebida como uma interação entre texto e leitura (2002, p.11)³⁷.

Em *Capitu – memórias póstumas*, a plena consciência de leitura orienta a escrita. Sendo assim, em tal narrativa metaficcional, o processo de produção do relato póstumo, articulado pela personagem-escritora Capitu, e o processo de recepção do relato casmurro, realizado pela personagem-leitora Capitu, apresentam igual interesse para a materialização do texto.

Quanto a essa questão, é importante ressaltar que o processo de escrita nas *Memórias* sugere que Proença, na esteira de Machado em *Dom Casmurro*, está tentando praticar uma característica do processo de leitura, posto que, como assegura Iser (1980, p.67), “a comunicação do leitor com o texto é um processo dinâmico de autocorreção, já que [o leitor] formula significados que, em seguida, deve modificar continuamente”³⁸.

A mencionada técnica narrativa proenciana e machadiana ajustam-se ao que Genette (1979, p.53-55) classifica como *analepses repetitivas* ou *retornos*, cuja função é a de retomar acontecimentos irrelevantes do passado, com o objetivo de valorizá-los, ou ainda resgatar uma interpretação dada, a fim de contestá-la e oferecer outra.

Ao elucidar que as analepses repetitivas e recursos narrativos outros, como as “interpelações ao leitor”, são elementos da função ideológica do narrador, Genette (1979, p.255; 258) acrescenta que, no discurso didático do narrador, o comentário invade a história, o ensaio invade o romance, o próprio discurso invade a narrativa.

Tal se reconhece, por exemplo, no seguinte excerto de *Capitu – memórias póstumas*: “Volto ao soneto camoniano *citado capítulos atrás* em que o poeta se vale de uma passagem do Velho Testamento de que, por acaso, até me lembro: está lá, em *Genesis*, 29, 15-30” (PROENÇA, 2005, p.186-187, grifo nosso). Vale lembrar que, na referida passagem, a personagem-escritora afirma que se incomoda com o fato de que “a mulher não tem nem vez nem voz”, tanto no poema camoniano intitulado “Sete anos de pastor Jacó servia”, quanto no episódio bíblico. Nesse caso, Capitu, empregando estrategicamente o mesmo recurso

³⁷ “La métafiction est le produit d’une pratique de lecture (selon les théories de la réception). Elle dépend d’une compétence, d’une attente, d’un intérêt. Si le lecteur joue un rôle fondamental, c’est en lien avec les procédés textuels qui guident son interprétation. La métafiction peut donc se concevoir comme une interaction entre texte et lecture”.

³⁸ “the reader's communication with the text is a dynamic process of self-correction, as he formulates significations which he must then continually modify”.

narrativo de Santiago, refere-se também, ainda que sub-repticiamente, ao romance *Dom Casmurro*, em que ela mesma é silenciada.

Segundo Ziva Ben-Porat (1979, p.247), “as representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem”³⁹. No caso de *Capitu – memórias póstumas*, a paródia apresenta as normas do modelo de Machado também no âmbito dos procedimentos narrativos, tais como os apelos ao leitor, as analepses repetitivas, o discurso didático, dentre outros. Valendo-se dos mesmos recursos, o romance de Proença coloca em evidência os expedientes de *Dom Casmurro*, por intermédio da ação mútua de dois códigos em uma única mensagem: o aspecto didático da função ideológica da narrativa machadiana e o aspecto didático da função ideológica da narrativa proenciana.

De acordo com os pressupostos teóricos de Genette (1979, p.57), o movimento semântico circular, acionado pelo uso de *retornos*, ativa a interação entre autor/narrador/leitor, intensificando o processo de leitura como um todo no final, além de favorecer a contínua reciclagem de pontos de vista e leituras.

Portanto, *Capitu – memórias póstumas*, romance em que Capitu é personagem-escritora, constitui uma resposta articulada a *Dom Casmurro*, romance em que Capitu é personagem. Dessa forma, como leitora de *Dom Casmurro*, Capitu é também coautora, e, como autora das *Memórias*, Capitu é também receptora. E, em ambos os casos, ela é crítica. Além do mais, seu texto póstumo – assim como o texto casmurro – é autocrítico.

As questões concernentes à metaficção – autoria, leitor e leitura – se fundem em sua narrativa, quando, a exemplo do discurso de Bento Santiago: “expliquemos ainda um ponto que já ficou explicado, mas não bem explicado” (MACHADO, 1991, p.100), Capitu ironiza com a seguinte resposta discursiva: “Sei que, ainda uma vez, detenho-me em pequenos aspectos; mas *é necessário recontar o contado*, para que se possa chegar a uma conclusão o mais que possível isenta” (PROENÇA, 2005, p.242, grifo nosso). Nesse fragmento, a personagem-escritora assume que seu texto póstumo, ao confrontar-se com as palavras arditosas usadas no discurso bacharelesco de seu ex-marido, quer funcionar homeopaticamente.

A crítica-ficção machadiana, engendrada por Proença, é um convite para que o receptor leia *Dom Casmurro* na íntegra, antes e depois da leitura das *Memórias*. Nosso

³⁹ “parodic representations expose the model’s conventions and lay bare its devices through the coexistence of two codes in the same message”.

procedimento de elaborar, a seguir, uma cartografia da “ficção sobre ficção”⁴⁰, tendo como *corpus* o discurso de Capitu, quando esta, em sua narrativa póstuma, retoma o percurso traçado no discurso de Santiago, a partir do Capítulo III da narrativa casmurra, tem por finalidade elucidar de que forma a metaficção atua como uma alegoria para a questão da identidade na contemporaneidade.

O escritor, ensaísta e professor universitário Proença estabelece articulações entre as *Memórias* de Capitu e o romance *Dom Casmurro*, sinalizando a competência que tem a ficção de manifestar o que ela própria é. *Capitu – memórias póstumas* assume a forma de um convite à reflexão teórico-crítica, cujo interesse é o de examinar as incógnitas da metaficção, e, em seu âmago, as incógnitas da identidade humana.

A metaficção é uma ficção que se indaga acerca de sua própria identidade narrativa e/ou identidade linguística porque se alicerça na elaboração da própria ficção. Referindo-se às narrativas metaficcionais, Waugh (1984, p.2) argumenta que, “ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional”⁴¹.

Vejamos como a narrativa metaficcional de Proença examina os dois aspectos citados por Waugh. Conforme já mencionamos, Capitu, de personagem em *Dom Casmurro*, passa a ser, em *Capitu – memórias póstumas*, ao mesmo tempo, uma personagem-escritora do relato póstumo e uma personagem-leitora do relato casmurro. Se, por um lado, ela assevera: “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”, por outro lado, ela pergunta-se e leva o leitor a perguntar-se: “Ou tudo isso é só literatura?” (PROENÇA, 2005, p.12; 261).

Sendo assim, *Capitu: memórias póstumas* não examina apenas a noção de literatura, ela explora também a noção de realidade. No âmbito dessa questão, é importante lembrar que, por trás de Capitu, Proença articula um jogo narrativo que coloca em interação as suas próprias experiências de ficcionista, professor e pesquisador. Portanto, o procedimento de autoquestionamento apresentado pela narrativa póstuma constitui uma provocação para que o leitor também se questione acerca de sua própria identidade e do que é a realidade.

⁴⁰ Como já afirmamos, com tais palavras Hutcheon (1984, p.1) define a metaficção.

⁴¹ “in providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

Além disso, conforme elucida Krause (2010a, p.83), “através da metaficção, percebemos que a obrigação da ficção não é a de dizer a verdade mas sim a de firmar uma verdade”. Sendo assim, consideramos que, no que concerne a *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas*, Proença sugere que cada uma dessas ficções “supõe uma verdade possível entre outras”, construída ao longo do processo da escrita – definição de Krause para a ação de “firmar uma verdade” (2010a, p.83). Desse modo, o crítico-ficcionista procura mostrar que, se cada um dos romances em questão, ao oferecer uma “verdade” ao leitor, instaura um estado dubitativo permanente, maior ainda o efeito de suspeição alcançado pela leitura concomitante dessas “verdades” que se contradizem e se relativizam. Nesse sentido, a proposta da narrativa metaficcional de Proença é a de que o receptor se questione sobre a possibilidade de ser fictício o conhecimento que cada pessoa (inclusive ele mesmo) presume que possui no que diz respeito à realidade:

Se você, que pacientemente acompanha o que relato, leu o texto do Dr. Santiago, deverá estar percebendo que, efetivamente, tenho procurado ser fiel ao que realmente aconteceu. Apenas não há como coonestar o que foi por ele intencionalmente deturpado, por força de sua necessidade de fundamentação. Também venho deixando de lado a técnica por ele usada de avaliação e de mobilização da emoção através de citações e referências clássicas, históricas e religiosas; só eventualmente e como reforço de argumentação é que as emprego. É uma questão de linguagem. Mais do que as filigranas do estilo me interessa a restauração da verdade (PROENÇA, 2005, p.55).

Para explicitar a impossibilidade de o romance *Capitu – memórias póstumas* ser conectado à realidade cotidiana, embora se proponha a “ser fiel ao que realmente aconteceu”, Proença apresenta uma personagem-autora que escreve suas próprias memórias depois de morta. Do mesmo modo, para esclarecer que a experiência contemporânea do mundo é um artifício (uma máscara), Proença oferece um texto que incorpora uma ampla gama de perspectivas críticas (escritor, leitores, críticos) dentro do próprio processo ficcional:

O que escrevi, no capítulo anterior, me leva a uma reflexão que, ao tempo dos fatos, não me ocorreu. Àquele passo da nossa história, Bentinho parecia estar acomodado na vida do seminário, José Dias revelava as suas verdadeiras intenções, centradas na obsessão da viagem, Escobar deixava entrever uma estranhável curiosidade a respeito dos bens da família Santiago e da situação da viúva, cujos méritos não se cansava de exaltar; D. Justina procurava excluir qualquer pessoa que pudesse competir na sua ligação com a prima rica, o Dr. Cosme ia roendo. E como se não bastasse, o agregado ainda evidenciava o seu entusiasmo pelas aparências, carregadas de pompa e circunstância! A família valorizava efetivamente o seu lugar de classe. Brás concordou comigo, quando submeti este capítulo à sua leitura. E permitiu-se um comentário: “– Na vida, minha querida, o olhar da opinião, o

contraste dos interesses, o leite das cobiças, obrigam a gente a disfarçar as razões e os remendos e não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, o homem embaça-se a si mesmo, porque, em tal caso, poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa e a hipocrisia, que é um vício hediondo". Penso hoje comigo: teria Bentinho de fato poupado um e outra? Creio que não (PROENÇA, 2005, p.177-178, grifo nosso).

No fragmento supracitado, além de ficar claro que Brás Cubas é leitor-crítico das *Memórias* de Capitu, evidencia-se que esta é uma narrativa autoconsciente, visto que a personagem-escritora maneja, conscientemente, o tempo do enunciado ("ao tempo dos fatos"; "àquele passo da nossa história") e o tempo da enunciação, da escrita ("Penso hoje comigo"): "O que escrevi, no capítulo anterior, me leva a uma reflexão que, ao tempo dos fatos, não me ocorreu".

O conceito de que diante do "olhar da opinião [...], à força de embaçar os outros, o homem embaça-se a si mesmo" configura uma provocação para que o receptor perceba que a noção de mundo é uma construção que serve ao propósito de dissimular o desconhecimento acerca da realidade. Dentro dessa perspectiva, o leitor pode inferir (dentre outras inferências possíveis) que o discurso bacharelesco é uma construção que procura mascarar a inexistência de provas concretas no que diz respeito à conjecturada traição de Capitu.

Assim, no término das *Memórias*, o apelo ao leitor para que este não se deixe ludibriar pelas estratégias empregadas pelo narrador casmurro para conquistar "os favores da opinião", como, por exemplo, a tática usual de "apoiar-se no texto bíblico", constitui um desafio para que o receptor permaneça criando sentidos, por meio de questionamentos e autoquestionamentos, de modo a estender tal prática à sua própria jornada ontológica/ôntica:

É o que posso deduzir, com grande lástima, do penúltimo capítulo do seu livro. Passou a receber amigas consoladoras de sua laceração, ao que parece não tão dolorida. E ainda uma vez tenta ludibriar os leitores. [...] A sua inteligência há de tirar suas próprias conclusões, após a leitura deste meu texto. Quanto ao que sentiu por mim... direi no próximo capítulo. [...] Quanto a mim, custa-me crer no que diz no derradeiro capítulo, quando insinua que não conseguiu "esquecer a primeira amada do seu coração". É mais um stratagem para ganhar os favores da opinião. A sua última avaliação é a que conta, até porque anula a primeira; usa a velha tática de apoiar-se no texto bíblico para tentar convencer o leitor de minha infidelidade e que estas e todas as más qualidades que me atribui faziam parte de minha personalidade, desde sempre (PROENÇA, 2005, p.278; 280).

Por tudo isso, em relação a *Capitu – memórias póstumas*, é válida a assertiva de Jean Ricardou (apud BOURNEUF; OUELLET, 1976, p.279) de que "o romance já não é a

escrita de uma aventura, mas a aventura de uma escrita”, haja vista que o leitor nele acompanha “a produção de um texto”.

A crítica-ficção machadiana elaborada por Proença, ao mostrar de que forma a aventura da escrita interroga acerca da identidade contemporânea, assinala a importância ontológica da metaficção. Nesse âmbito, é relevante destacar que a personagem-autora sinaliza a *relação de poder* que perpassa, sub-repticiamente, o modo como Santiago recorre aos pronomes pessoais e possessivos na elaboração do seu próprio discurso, incluindo a companheira ou excluindo-a (nossa inveja/meu filho), de acordo com as conveniências dele:

Repare que, ao falar de nossa vida comum, ele [o Dr. Santiago] nunca usa *nós*. Eu não existia por mim mesma, mas apenas no que representasse para ele. Foi assim no caso das libras esterlinas. O meu esforço só o fez ficar *mais* meu amigo – o que já era sintomático – por força de minha capacidade de economizar. E, não sei por que, um gesto tão comecinho o fez-me ver “mais meiga, o ar mais brando, as noites mais claras, e Deus mais Deus”. O capítulo termina rico em dissimulação – e a dissimulada era eu! – quando ele tenta convencer os seus leitores de que “Escobar se fizera, por força da ajuda que me deu, mais pegado ao seu coração”. Deus tornar-se mais Deus? A hipérbole não ficava bem num ex-seminarista (PROENÇA, 2005, p.217, grifo do autor).

E [Bentinho] confessou, abertamente [a Escobar]: “– Ouve, meu amigo; quando íamos a Andaraí e víamos sua filhinha, a Capituzinha, ficávamos cheios de inveja; agora eu vou ter um filho, um filho meu, não é maravilhoso? Observei que *a inveja era nossa, mas o filho era dele*. Pus na conta da natural euforia (PROENÇA, 2005, p.219, grifo nosso).

Dessa maneira, *Capitu – memórias póstumas* contribui significativamente no sentido de instrumentalizar o leitor para este questionar o mundo, o outro, e, sobretudo, questionar-se, percebendo nos detalhes o exercício do poder. Afinal, a personagem-escritora, no âmbito de seu texto metaficcional, não só engendra uma autocrítica, como também critica a narrativa da sua história em *Dom Casmurro*, e a parcela da fortuna crítica machadiana que se deixa enredar pelas “bem trançadas linhas do libelo condenatório” do Dr. Santiago⁴²:

Deixemos o meu sonho a abrigar-se nos refolhos da memória, Cleópatra e o seu imperador romano a descansar nas tramas da História; passemos ao episódio mais imediato, centrado no juízo de Bentinho sobre meus olhos. Que ele dissesse do meu olhar pareceria aos *leitores incautos* um elogio de admirador. A imagem, a bem da verdade, é, a propósito, consagrada. E me marcou. Para sempre. A cena descrita acabou se tornando antológica. Afinal, não

⁴² Em *Capitu – memórias póstumas*, Proença (2005, p.9) manifesta sua discordância em relação à parcela de críticos literários favoráveis ao discurso bacharelesco, já no próprio título do prefácio, crivado de ironia, posto que “*Data venia*” é um termo respeitoso, usado em linguagem forense, para pedir, ao interlocutor, permissão para divergir do seu ponto de vista.

quero ser injusta, como ele o foi: escrever bem, ele sempre escreveu; seu texto é deveras primoroso, reconheço; *é certo que com a arte daquele senhor por trás*; eu só não gosto é do excesso de citações e de referências, mas isso é problema pessoal (PROENÇA, 2005, p.80, grifo nosso).

Vale lembrar que, ao optar pela escrita de uma ficção que se questiona sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística, Capitu, em um processo de espelhamento, procede a um questionamento sobre sua própria identidade na linguagem. Daí a importância de examinarmos, agora, alguns “esquemas metaficcionalis” que, dentre os apresentados por Gustavo Krause (2010a, p.84) no ensaio “O gênero duplicado”, são pertinentes à compreensão de nosso objeto de estudo. Tomando por base as reflexões expostas até o momento, consideramos que escutar a voz reivindicadora de Capitu – “Somos todos na linguagem” (PROENÇA, 2005, p.227) – requer, por parte do leitor, a identificação dos aspectos metaficcionalis que ora elencamos:

[1] *Capitu – memórias póstumas* é um romance sobre uma pessoa escrevendo um romance. Os comentários que Capitu faz a respeito da estrutura do próprio livro que ela está escrevendo constituem a metaficção percorrendo todo o seu relato póstumo:

[...] 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, 2005, p.85).

O fragmento a seguir pertence a um pequeno capítulo extra das *Memórias* (CVII), que apresenta um desdobramento sobre a morte de D. Fortunata, assunto tocado vagamente em *D. Casmurro* no capítulo intitulado “Cinco anos”. Vale destacar o apelo endereçado ao leitor na última frase:

Este é um capítulo que não gostaria de ter escrito. Por isso passarei por ele rapidamente; não quero recordar as lágrimas, a sensação de perda de que fui tomada. Tudo estava bem, quando de repente, um resfriado, a tosse, a febre e a pneumonia levou minha mãe, minha querida e compreensiva D. Fortunata... [...] Oraí por ela! (PROENÇA, 2005, p.188, grifo nosso).

[2] *Capitu – memórias póstumas* é um romance sobre uma pessoa lendo/comentando outro romance no qual está inserida.

A análise feita por *Capitu*, em suas *Memórias*, das palavras, das intenções e/ou da estrutura do relato casmurro constitui a metaficção perpassando toda a obra da defunta-narradora: “Ele [Bentinho] adorava comparações. E também citações clássicas. Tinha a mania de aproveitar os acontecimentos mais simples para ilustrá-los com um axioma e sua respectiva adaptação”; “É uma de suas técnicas: o expor-se sem autocensura, só que ele sabe muito bem selecionar os fatos e os argumentos”; “Mas a tragédia estava apenas no primeiro ato, que se construía no silêncio de um dos personagens. O segundo vai encontrar-nos vizinhos do casal Escobar” (PROENÇA, 2005, p.28; 98; 236).

A metaficção também ocorre quando *Capitu* conversa com o leitor e, ao mesmo tempo, investiga as palavras, as intenções e/ou a estrutura da narrativa do Dr. Santiago:

Eu analisava cada atitude e cada fala do agregado. Ele [Bentinho] me olhava, com admiração incontida. A tal ponto que até registrou, no seu ardiloso discurso de sedução dos possíveis leitores: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem”. E chegou a ser categórico: “– Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição”. Não sei a quem ele pensava enganar . [...] Imagine *você* que meu ex-marido, no seu livro, censurou essa minha qualidade [curiosidade], considerou-a um defeito de caráter e, como sempre, na tentativa de comprovar isenção, compensou a crítica com a caracterização do meu olhar. [...] Foi, aliás, a única imagem feliz de todo o seu texto, aquela que, vinculada ao fluxo das ondas, cunhou para dizer como os viu e sentiu: olhos de ressaca. Tenho que ser sincera: amei! Afrodite não teria sido mais poderosa. E eu tive certeza, naquele instante, como a rainha de Sabá, que o meu amado era meu e eu era do meu amado. Consulte a Bíblia, *leitora*, está lá, no *Cântico dos Cânticos* (PROENÇA, 2005, p.76-77; 79; 81, grifo nosso).

No exemplo a seguir, a metaficção se configura quando *Capitu*, em suas *Memórias*, comenta o relato casmurro, com o propósito de mostrar ao receptor uma ponta de maldade no parecer de D. Justina a respeito dela, perceptível no tempo verbal empregado pela prima de D. Glória, bem como os cuidados recorrentes do Dr. Santiago em relação aos efeitos de estilo de sua narrativa casmurra:

Quando Bentinho ia retirar-se, [D. Justina] reteve-o, com uma conversa vadia sobre o calor e a próxima festa da Conceição, sobre os velhos e belíssimos oratórios da casa, que não cansava de admirar e final e estrategicamente sobre quem? Sobre *esta que lhes escreve*. Com as mãos nas dele, disse-lhe que eu poderia vir a ser uma moça muito bonita – *atentem para o tempo do verbo* [...]. Concluiu, por fim, que a prima é daquelas pessoas que encontra “no espetáculo das sensações alheias uma ressurreição vaga das próprias”, conclusão que acho difícil ter nascido de Bentinho àquele tempo: é mais provável que seja muito mais do Dr. Bento, sempre

preocupado com os efeitos do estilo. De Bentinho eram as vacilações (PROENÇA, 2005, p.60-61, grifo nosso).

Além disso, a narrativa metaficcional se constrói quando Capitu, concomitantemente, conversa com o leitor, comenta a estrutura do próprio livro que ela está escrevendo, e, ainda, examina as palavras, intenções e/ou a estrutura do relato de seu ex-marido:

Voltemos ao final do [meu] capítulo LXXVIII. Pensei ter-lhe transmitido [a Bentinho], com a minha atitude, alguma tranquilidade. Os fatos provaram o contrário. Minha palavra e minha ação não lhe bastaram. Procurou um confidente. Já imaginam quem teria sido. Esse mesmo. Ezequiel Escobar, o amigo seminarista. [...] Escobar [...] admitiu o profundo afeto recíproco que os ligava e que, segundo ele, já era notado por muitos, com o que ele absolutamente não se importava. Está escrito e assinado pelo Dr. Santiago (PROENÇA, 2005, p.150-151).

[3] *Capitu – memórias póstumas* é uma história que comenta as convenções da própria história, como capítulos, títulos, parágrafos ou enredo: “Naquele momento limitei-me a perguntar-lhe quem tinha sido Pandora. Ele [Bentinho] pacientemente me disse dessa figura mitológica de uma forma que merece um capítulo especial”; “Acabei me empolgando com algumas lembranças! É que sou uma narradora neófita... Voltemos céleres, àqueles tempos infante-juvenis”; “A defesa descansa, antes do próximo capítulo, curto, mas impactante”; “Retardei de propósito a narrativa, porque estava evitando reviver um momento dos mais dolorosos: a morte de meu querido amigo. As Parcas, porém são inexoráveis [...]” (PROENÇA, 2005, p.28; 40; 188; 242). Trata-se, sem dúvida, de um texto autoconsciente.

[4] *Capitu – memórias póstumas* é uma história em que a narradora dialoga com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história.

A metaficção se realiza na conversa permanente que a defunta-escritora estabelece com o leitor: “A propósito, se *você* leu o livro do meu ex-marido, sabe que o Dr. Cosme era irmão e D. Justina era prima de D. Glória”; “Elegância, *requintadas leitoras*, era difícil descobrir, mesmo com boa-vontade, num senhor gordo e pesado [Dr. Cosme], mal-vestido e de olhos dorminhocos”; “Se *você, leitora crédula*, que não conhece o texto do Dr. Bento, pensa que tudo se limitou a esse diálogo, lamento contrariar a sua expectativa. Apesar de todo o meu empenho, Bentinho começou enfiando os pés pelas mãos” (PROENÇA, 2005, p.23; 24; 58, grifo nosso). Além dos citados, os exemplos são abundantes:

Dias houve, porém, devo dizê-lo, em que, no meio da cerimônia, eu o achava ridículo naquele papel e interrompia abruptamente a brincadeira. – Chega, chega, vamos parar... Ele [Bentinho] simplesmente obedecia, com alguma perplexidade. *Não franza a testa, leitora exigente*: nós éramos apenas duas crianças (PROENÇA, 2005, p.37, grifo nosso).

Não, *apressado leitor*, não me tome por monarquista. Eu já tivera notícia da pompa daqueles dias mas desejava saber o que acontecera nas tribunas da Capela Imperial e nos salões dos bailes. Papai e mamãe falavam com entusiasmo da Maioridade. Dei toda a razão ao Imperador em querer assumir o trono aos quinze anos. Amei o jovem monarca! (PROENÇA, 2005, p.79, grifo nosso).

Corei de vergonha diante do relato de meu pai. Como pôde mostrar-se tão subserviente? E aquela história da lembrança, meu Deus!... Mais envergonhada ainda fiquei com o objeto com que Bentinho o obsequiou. Tenho a certeza de que a destinatária era eu. [...] Era nada menos do que um pequeno embrulho rosa, que continha... imagine, *romântica leitora*, um cachinho dos seus cabelos! (PROENÇA, 2005, p.112, grifo nosso).

Capitu, em suas *Memórias*, busca, aos poucos, convencer seu leitor (que pode ou não ter sido leitor de *Dom Casmurro*) de que o discurso do Dr. Santiago não é confiável. Para tal, rastreia e pinça a personalidade dele desde a adolescência, a fim de sugerir, homeopaticamente, que “o fruto estava dentro da casca”: “Fatos como esse dão a medida do seu temperamento e do seu comportamento, *não acha você?*” (PROENÇA, 2005, p.124-125, grifo nosso). Nesta passagem, Capitu relata que, para não se sentir culpado pelas “visões feminis” que passa a ter a partir do momento em que vê as pernas de uma senhora que cai na rua, Bentinho decide considerar que tais imagens são úteis para fortalecer a sua virtude.

[5] *Capitu – memórias póstumas* é um trabalho de ficção que deriva de outros trabalhos de ficção.

No excerto que escolhemos para exemplificar, a metaficção se constrói quando Capitu, concomitantemente, conversa com o leitor, comenta o livro que ela está escrevendo, e, ainda, esquadrinha o relato casmurro. Evidenciam-se a narrativa autoconsciente e a prática da crítica-ficção que consiste em examinar o discurso ficcional de Machado e as suas operações intertextuais, sinalizando a modernidade do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que o distingue de seus contemporâneos.

A modernidade da linguagem de Machado, segundo Alfredo Bosi, se elucida sobremaneira à luz das noções bakhtinianas de *dialogismo e carnavalização*. Bosi faz tal afirmação a partir do pressuposto de que o estilo de Eça de Queirós, Aluísio de Azevedo e

Raul Pompéia dialoga com o de realistas e naturalistas como Gustave Flaubert, Émile Zola e Guy de Maupassant, enquanto o estilo de Machado consiste em “reinventar a composição em vaivéns, as caixas de surpresa, o estilo joco-sério e a soltura da frase de Sterne, de Xavier de Maistre, de Garrett, desarticuladores da sintaxe clássica e criadores de uma escrita digressiva, metanarrativa, autoirônica” (BOSI, 2007, p. 162). Nesse sentido, é importante esclarecer que a digressão do Dr. Santiago em *Dom Casmurro* é retomada nas *Memórias*, porque Capitu tem interesse em reiterar a crítica que ela faz ao uso desmedido das citações clássicas na elaboração do discurso bacharelesco. Basta considerarmos a expressão “apenas mais uma”:

Não sabia que estava ligada a um pessimista autopunitivo, como revelaram depois as suas considerações sobre a ilha dos sonhos de Luciano, não sei se você que me lê teve oportunidade de conhecê-las. O Dr. Bento, querendo dar a seu texto um tom poético, pergunta à noite por que razão os sonhos eram tênues e esgarçavam-se ao menor abrir de olhos ou voltar de corpo, e não continuavam mais; ao que a noite lhe responde não ter mais jurisdição sobre eles. É aí que entra a ilha do Luciano. Eu não tinha a menor ideia do que fosse. Consultei o Conselheiro Aires. Ele então me explicou: está na *História verdadeira*, um importante livro desse escritor grego, que viveu em Samósata, província romana, no século II da era cristã; nela, a noite tinha seu palácio de onde fazia sair os sonhos. Ele me informou que também dele era outro importante texto, onde *um filósofo chamado Menipo também como Brás e eu, escreve do além-túmulo. Só que se trata de uma sátira do mundo dos vivos, o que não é o caso deste meu texto*. Era apenas mais uma referência clássica do Dr. Bento. Deixemos, porém, a digressão [...] (PROENÇA, 2005, p.129-130, grifo nosso).

O fragmento supracitado adquire especial relevância à luz das palavras do pesquisador José Guilherme Merquior (1977, p.167-168): “Sabemos pelas citações de Machado que ele conhecia e apreciava a obra de Luciano [...]. Luciano possui até um personagem: o filósofo Menipo, que gargalha no reino do além-túmulo – em situação idêntica à de Brás Cubas”.

Também é importante considerarmos as palavras de Enylton de Sá Rego em *O Calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Isso porque, a partir de pressupostos teóricos propostos por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rego identifica a carnavalização presente na composição machadiana que mistura o sério e o cômico, tratando seriamente o cômico e ironicamente o sério. Retomando o estudo de Merquior, intitulado “Gênero e Estilo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”⁴³, Rego (1989, p.4; 105) realça a obra de

⁴³ MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e Estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Colóquio* (Letras), Lisboa, n.8, 1972.

Tal artigo foi reeditado como introdução a *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Luciano de Samósata “tanto por sua importância na tradição menipeia quanto pela familiaridade que com ela Machado demonstrou na segunda fase de sua obra”, sobretudo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, por meio do manejo de procedimentos técnicos, tais como: o paradoxo, a paródia, as citações truncadas e o falso pessimismo.

Portanto, podemos considerar que *Capitu – memórias póstumas*, a exemplo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é, por excelência, uma reinvenção brasileira dos *Diálogos dos mortos*, de Luciano. Afinal, tais textos apresentam características da sátira menipeia que evidenciam uma relação livre com a tradição: o predomínio da imaginação em detrimento da história e da filosofia; a reunião de gêneros; a paródia; a crítica à autoridade impositiva; o diálogo dos mortos; a viagem alegórica (a viagem-delírio de Brás Cubas ao princípio dos tempos) ou a crítica à sabedoria (o “Humanitismo”). A liberdade na criação, proposta por mortos que falam, faz do discurso tumular um instrumento de embate. Por isso, Machado de Assis e Domício Proença Filho, visando à ultrapassagem de imposições, adotam a reelaboração de tal prática, recorrendo, respectivamente, a um defunto-autor moderno e a uma defunta-autora contemporânea.

[6] *Capitu – memórias póstumas* é uma história que incorpora aspectos e referências de teoria ou crítica da literatura, como é o caso da noção barthesiana de que “o texto é a morte do autor” (PROENÇA, 2005, p.13), já referida, e do fragmento:

O Conselheiro me lembrou que o Dr. Bento citou esta passagem no seu relato de triste memória. *Eu tinha consciência disso obviamente*. Mas não me importei. *O texto bíblico não é propriedade dele*. E depois os fatos que narro nos são comuns. Somos feitos a partir deles. É uma relação que costuma marcar muitas narrativas. A minha insere-se nesta regra. Meu amigo acrescentou também que o filho de D. Glória anunciou que esperava escrever sobre o tema. É verdade. Ele até se referiu a episódio similar, em que Aquiles, herói grego, também curou com sua própria lança uma ferida que, com ela, ele mesmo fez (PROENÇA, 2005, p.50, grifo nosso).

Em relação ao exemplo ora apresentado, sublinhamos dois aspectos interessantes: *Capitu*, ao empregar a expressão “no seu relato de triste memória”, remete-nos ao conhecido epíteto: “cavaleiro da triste figura”, estabelecendo, assim, uma analogia entre *Dom Casmurro* e *Dom Quixote*, considerado pela crítica especializada como a encarnação da imagem do riso;

o Conselheiro (narrador-personagem do romance machadiano *Memorial de Aires*), em *Capitu – memórias póstumas*, é um defunto-personagem que atua como leitor-crítico de *Dom Casmurro* e das *Memórias*. Nesse sentido, a narrativa metaficcional de Proença, conforme fica claro no trecho em itálico, ironiza a questão da mitificação do autor, bem como a questão da submissão do receptor à autoridade autoral.

[7] E, finalmente, *Capitu – memórias póstumas* é um romance em que, de certa forma, o enredo sugere ao leitor que ele se encontra em um mundo tão ficcional quanto o das tramas. Assim, o receptor das *Memórias* é convidado a considerar a relatividade dos fatos e as diferentes perspectivas, igualmente válidas, sobre um mesmo objeto:

A palavra de padre Cabral cicatrizou definitivamente o ferimento: lembrou a meu pai que, com ele, se concretizava mais uma vez, a palavra da Escritura: “Não desprezes a correção do Senhor; ele fere e cura”.

Quando me lembrei dessa frase, consultei o Conselheiro. Ele me esclareceu, com a erudição de sempre: – Está no Livro de Jó, minha filha, que faz parte do Antigo testamento. Saiba, leitora que não frequenta a Bíblia, que se trata de uma referência à lição de Elifaz a Jó. Este era um homem muito rico, temente a Deus, de caráter reto e íntegro. Ele foi submetido a terríveis provações. Perdeu tudo, teve o corpo chagado de tumores malignos. Foi quando recebeu a visita dos amigos Elifaz, Bildade e Zofar. Foi o primeiro que lhe trouxe como consolo a palavra do Livro Sagrado: “Bem-aventurado é o homem a quem Deus disciplina; não desprezeis, pois, a disciplina do Todo-Poderoso, porque Ele faz a ferida e Ele mesmo a ata”. E Jó, graças a Deus, recuperou-se de todos os ferimentos.

Não sei por que senti uma ponta de ironia na aplicação do texto bíblico ao caso de papai; afinal, a perda do cargo não era um mal tão devastador; talvez padre Cabral estivesse querendo valorizar a atuação de D. Glória, nunca se sabe (PROENÇA, 2005, p.49, grifo nosso).

Diante do exposto, podemos inferir que a narrativa metaficcional de Proença intima a própria linguagem ficcional a renovar seus componentes estruturais. Afinal, a narrativa fragmentada, a instauração do poético, a circulação de sentidos inconclusos, e o procedimento de Capitu escrever e, ao mesmo tempo, ver-se escrevendo são aspectos que se interpenetram no âmbito de uma crítica-ficção. Basta considerarmos que, no trecho supramencionado: “talvez [...] nunca se sabe”, julgando tendenciosa a aplicação do texto bíblico à experiência de seu pai, a crítica de Capitu feita ao padre Cabral serve para prevenir o leitor quanto à precariedade das certezas apresentadas no discurso bacharelesco e em todo e qualquer discurso, inclusive no seu discurso póstumo.

O acesso ao autoconhecimento demandaria que a metaficção saísse de si para se conhecer; todavia, seu único movimento possível consiste em voltar-se para si mesma. Sendo

assim, um aspecto relevante, tanto em *Dom Casmurro* quanto em *Capitu – memórias póstumas*, é o notável aproveitamento do teatro dentro do romance, movimentando um gênero no interior do outro. As *Memórias* de *Capitu*, *Dom Casmurro* e *Otelo* são ficções literárias que interagem uma por dentro da outra via metaficção. Trata-se de uma inclusão especular que engendra a expectativa ilimitada.

A peça *Otelo* remete à dúvida do protagonista shakespeariano entre a traição ou a inocência de Desdêmona, sua esposa, evidenciada na fala do mouro a Iago: “Faça-me ver, ou ter tal prova ao menos,/ Que não me reste aspecto ou detalhe/ Que deixe dúvida: pois senão, morre!” (SHAKESPEARE, 2011, p.86).

Diante do lenço de Desdêmona, que Iago apresenta ao mouro como prova da suposta relação adúltera entre ela e Cássio, Otelo não concede a mínima chance de defesa à mulher, porque essa “tragédia do ciúme” – denominação referida por Eugênio Gomes (2000, p.39) – traz, em seu âmago, a tragédia da vaidade de Otelo. Tais sentimentos não só o impedem de discutir racionalmente com a sua esposa, como também, *a posteriori*, o impedem de assumir a responsabilidade por ter assassinado a mesma: “Digam de mim que sou um honorável assassino, se assim preferirem; pois eu nada fiz por ódio, eu tudo fiz por honra” (SHAKESPEARE, 2011, p.150).

Por sua vez, o romance machadiano enfatiza, desde o princípio, os movimentos dramáticos de Dr. Santiago, apresentando-o como um sujeito complexo e enigmático. Quando Bentinho, no seminário, pergunta por Capitu, e obtém de José Dias uma resposta mal-intencionada, o tema do ciúme fica explícito pela primeira vez: “compreenderás que eu, depois de estremecer, tivesse um ímpeto de atirar-me pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chegar à casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar-lhe que me confessasse quantos, quantos, quantos [beijos] já lhe dera o peralta da vizinhança” (MACHADO, 1991, p.60).

Na segunda vez, o ciúme que Bentinho sente, porque um dândi olha insistentemente para Capitu, aciona um ataque quase histérico do protagonista, revelando um perfil de agressividade e violência até então encoberto: “Duas vezes dei por mim mordendo os dentes como se a tivesse [Capitu] entre eles. [...] A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...” (MACHADO, 1991, p.70). Em seu “delírio de ciúmes”, o submisso Bentinho, ou o concordante Dr. Santiago, transforma-se em homicida potencial, com requintes de perversidade que denunciam uma perturbação emocional incontrollável:

Mas o que pudesse dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém. Quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada (MACHADO, 1991, p.112).

O auge da crise depressiva ocorre quando Dr. Santiago, após assistir à peça teatral *Otelo*, deixa o teatro, disposto a cometer suicídio. Pleiteando a construção de um cenário compatível com um *grand finale*, ele retira do “palco” um livro de Plutarco. Até no suicídio, supostamente pretendido por Bento, há vestígio de vaidade e de preocupação com a doxa, pois, já considerando a divulgação da notícia nos jornais, importa-se com a originalidade e com a cor das calças que veste. Contudo, o suicídio reduz-se a um ensaio de texto.

Então, o Dr. Santiago tem o impulso de assassinar o filho. Chega a ter uma pequena hesitação ao lembrar-se da Desdêmona inocente, mas a fotografia de Escobar evoca a imagem do filho, que, para ele, é prova material do adultério: “Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno [Ezequiel] beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo”. Tal homicídio também não se concretiza. Entretanto, Bento, ao negar enfaticamente a paternidade a Ezequiel, aniquila verbalmente a relação pai-filho: “Não, não, eu não sou teu pai!” (MACHADO, 1991, p.115). Apesar de motivado pelo homicídio de Desdêmona no palco, Bento concede a Capitu o “beneplácito” do exílio na Europa, morte “adequada” à sua classe social.

Nesse âmbito, a crítica-ficção machadiana elaborada por Proença, assim como uma parte significativa da fortuna crítica machadiana, chama a atenção para a incapacidade do Dr. Santiago de reconhecer o abismo entre o dramalhão que ele encena em seu mundo burguês e a grandiosidade da tragédia shakespeariana. Afinal, há um contraste gritante entre o poder de decisão de Otelo e a veleidade constante de Bento, que, destituído de coragem, se deixa guiar por decisões alheias.

A farsa em *Dom Casmurro* provém justamente desse “distanciamento” entre discurso e realidade. Portanto, a narrativa machadiana estabelece uma tensão fundamental entre *ser e desempenhar um papel*. *Capitu – memórias póstumas* e *Dom Casmurro* são narrativas metaficcionalis que movimentam, em seu interior, o gênero dramático (*Otelo*), propondo, com tal procedimento, uma dúvida ontológica: a realidade é real ou capciosa? Nesse sentido, vale lembrar que o mistério da vida pessoal de Machado se adensa com sua intervenção como autor em *Dom Casmurro*, confundindo-se com o narrador.

Ainda no âmbito dos movimentos dramáticos, um cotejo se faz necessário. Em *Dom Casmurro*, o episódio dos cães, deslocado pelo memorialista, por meio de um processo de conexão de ideias, remete o receptor, sutilmente, à divergência entre o comportamento sádico de Ezequiel, diante da morte do rato, e a desistência de Santiago de envenenar o cão incômodo. No entanto, Capitu, em suas *Memórias*, contrariando o relato casmurro, realça o “instinto destruidor” latente de seu ex-marido, usando tal episódio como prolepse da diegese com relação ao episódio do café envenenado:

Deu-se que um gato colheu entre os dentes um rato [...]. Ezequiel [...] deliciou-se com os últimos guinchos do rato agonizante [...]
 Hoje à distância dos fatos e depois de tudo o que veio acontecer, não posso furtar-me a uma conclusão: – saíra ao pai.
 Eu não sabia [...] antes do comentário escrito por meu ex-marido, o que havia de fato acontecido quando de minha febre pós-parto.
 O que li me estarreceu, mas me iluminou o raciocínio. Eu tinha razão. Ezequiel tinha, efetivamente, muito do pai. Principalmente aquele instinto que o levava a comprazer-se com o sacrifício do rato. O Dr. Bento concluiu, antes de tudo, que o gato e sua vítima eram incompatíveis. E, como sempre, não se furtou a auto-referenciar-se: “– Um rói-me os livros, outro, o queijo”. Afinal era isso que contava. Ambíguo, diz perdoá-los. E traz outro exemplo à consideração. Refere-se à noite de minha febre. Três cães latiam lá fora, na rua. [...] [Um cão] chegou-se mais e lambeu-lhe os pés enquanto farejava o ar, com alguma sofreguidão. O gesto abrandou o ímpeto carnicida; Bentinho guardou a carne envenenada; o cão, silencioso, caminhou atrás dele, até sua entrada na casa. Depois seguiu seu rumo.
 Bentinho contou-me por alto o ocorrido, a mim e a Sancha, curiosas de saber por que não ladravam os cães. Naquele momento, apenas estranhei o gesto e a economia de sua narrativa. Mas no seu texto, a sua desistência veio acompanhada de um comentário revelador: “– Tal não faria Ezequiel”. Seria tal pensamento contemporâneo do fato, ou reflexão posterior do advogado? *Penso comigo: o homicida latente era mais fraco do que o homem inseguro e tímido, mas o instinto destruidor estava lá, a corroer-lhe a alma.* O juízo sobre o filho configurava por certo a projeção costumeira que lhe marcava os atos. Tal filho, tal pai? (PROENÇA, 2005, p.223-225, grifo nosso).

É importante acrescentar que, retomando o episódio em que seu ex-marido, ao decidir “tirar a própria vida, permite-se, num momento em que deveria estar transtornado, lembrar-se de Catão e resolver ler, como ele o fez, um livro de Platão”, Capitu, em suas *Memórias*, levanta o seguinte questionamento: “Ou tudo isso é só literatura?”, e, em seguida, formula a seguinte afirmação: “todo aquele ritual é meramente literário, sem dúvida” (PROENÇA, 2005, p.261-262).

Ora, se a escritora confere ao termo “literatura” o conceito de artifício, por extensão, ela não só está acusando o texto de seu ex-marido, como também está admitindo que a sua própria narrativa é uma construção. Portanto, esta forma arrevesada de Proença declarar que “a literatura é impostura” revela que a maneira como ele brinca na fronteira

porosa entre o arдил e a “verdade” deve ser objeto de nossa pesquisa. Afinal, é a própria escritora Capitu, e por trás dela Proença, quem se dirige ao leitor com as palavras: “escrever é risco e jogo”, e, no prefácio de *Capitu – memórias póstumas*, é o próprio Proença quem afirma: “escrever é sempre um risco” (PROENÇA, 2005, p.228; 9).

Em *Dom Casmurro*, a metaficção encontra-se em diversos sinais explícitos de que o receptor lê uma ficção e não uma história “verídica”. O autor rescinde o contrato de ilusão desde o início, ao admitir que, no tempo da enunciação, falta ele mesmo e que a alma não aguenta tinta. Com esse procedimento, ele fomenta a reflexão crítica e distanciada acerca das manobras cotidianas, entre elas, a ilusão da identidade pessoal:

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. [...] *O que aqui está* é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que *apenas conserva o hábito externo*, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim. [...] 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 [...] (MACHADO, 1991, p.2).

Nesse sentido, é esclarecedor o capítulo CLVIII de *Capitu – memórias póstumas*, intertextual e metaficcional por excelência, que opera ostensivamente como estratégia de defesa da personagem-escritora. Nele, a ficção, análoga ao espelho, confunde real e ficcional, ao recorrer a temas e procedimentos da ficção como matéria-prima de um novo romance. Ou, dizendo de outro modo, a ficção se mimetiza, com a finalidade de esclarecer que a representação da realidade é inexequível.

Esse capítulo faz referência ao episódio da *Odisseia* (11, 584), em que Homero coloca Ulisses descrevendo o Suplício de Tântalo, que consiste no fato de este personagem estar preso e com água até o pescoço, sob uma árvore carregada de saborosos frutos. Quando tenta beber, o nível da água abaixa, ficando inacessível, e quando levanta os braços para pegar os frutos, os galhos da árvore elevam-se além de seu alcance. Assim, Tântalo sofre incessantemente de sede e de fome. Por isso, a expressão Suplício de Tântalo refere-se ao sofrimento de quem almeja muito algo que, quando está na iminência de alcançar, sempre lhe escapa.

Com essa citação, a escritora Capitu compara seu ex-marido a Tântalo, posto que a obsessão do Dr. Bento Santiago em conferir credibilidade à sua narrativa, por meio de uma

“estratégia de autoconfissão aparentemente isenta”, também constitui uma tarefa sempre inatingível, como ele próprio admite: “[...] faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (MACHADO, 1991, p.2). Eis o mencionado capítulo na íntegra:

Meu Deus! Eu acreditava na sinceridade da emoção de Bentinho! Não percebi que ali já estava, diante de mim, estranho a mim, o Dr. Bento Santiago. Seu texto [o do enterro de Escobar] fora claro na turvação da fala; viria mais tarde, o discurso escrito, aquele, a evidenciar a *estratégia da autoconfissão aparentemente isenta*. Lembra-me que, no livro, comparou aquele seu momento ao episódio da *Íliada* de Homero, em que Príamo, o rei de Troia, chora, ao ser obrigado a beijar a mão de Aquiles, guerreiro grego que matou seu filho, o troiano Heitor. Desde que o li, pude avaliar o quanto a velhice havia contribuído para a sua *megalomania*. Em primeiro lugar, a comparação era estapafúrdia e só se admite como *recurso de estilo*: ele não precisava ter feito o discurso; mesmo considerada a expectativa dos presentes, que nem sei se havia, poderia ter-se eximido, apoiado na condição emocional; em segundo lugar, os conflitos épicos ocorrem às claras, segundo me explicou Quincas Borba; no caso, o seu conflito estava camuflado por ele mesmo e pelas conveniências sociais. Ele tinha consciência disso, tanto que o confessou. Mas fez o discurso. E fê-lo por vaidade. E mais: usou posteriormente a circunstância para tornar ainda mais execrável diante dos leitores a minha imagem de adúltera e de dissimulada. Pobre Dr. Bento! Como deve ter sofrido! Talvez fosse mais feliz, se a sua imagem remetesse a Tântalo. Acresce ainda que mentiu; sim, mentiu ao afirmar que, quando saiu do cemitério rasgou o discurso e deitou os pedaços pela portinhola fora, apesar dos esforços de José Dias para impedi-lo. Só que, para sua frustração, o jornalista não o publicou. Recordo-me de ter visto a cópia que guardou. Aquele senhor jamais se permitiria perder um texto fúnebre. Brás concordou comigo, ele que, no dia do seu próprio enterro, também sofreu a fala de um de seus amigos. Fico pensando no que teria sentido Escobar naquele momento... (PROENÇA, 2005, p.248-249, grifo nosso).

A narrativa metaficcional de Proença, ao desmascarar a supracitada estratégia narrativa bacharelesca, 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 e proposta ao burguês incauto. Assim, o diálogo crítico-ficcional que *Capitu – memórias póstumas* estabelece com *Dom Casmurro* exhibe ironicamente a dinâmica das linguagens portadoras de ilusões, visando ao engajamento crítico do leitor.

Nesse sentido, *Capitu – memórias póstumas* apresenta uma notável convergência em relação a *Dom Quixote*, romance metaficcional de Miguel de Cervantes, em que o próprio protagonista, na segunda parte do livro, chega a criticar a primeira, declarando que ela está toda equivocada. Trata-se da sublevação da ficção contra a realidade: Quixote, contrariado com Cervantes, torna-se o autor de seu romance; por sua vez, Capitu, contrariada com Machado (e incentivada por Aurélia Camargo, contrariada com José de Alencar), torna-se a autora de seu romance. A diferença é que a personagem Capitu se insurge contra a realidade

em suas *Memórias póstumas*, e não no relato casmurro. Além disso, em sua resposta articulada a *Dom Casmurro*, ela tem por trás de si Proença, e não Machado.

Vejamos de que modo a metaficção também se realiza quando Capitu, no relato póstumo, refere-se à imaginação fértil de Bentinho e ao artificialismo do Dr. Santiago. Cabe destacar que, desde o início de *Dom Casmurro*, a *imaginação* do mimado protagonista é ressaltada como um aspecto fundamental de sua personalidade, sendo inclusive comparada com a do poeta renascentista Ludovico Ariosto (1474-1533), autor da epopeia *Orlando Furioso*: “Tudo isso vi e ouvi. Não, a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados, nem a visão do impossível precisa mais que de um recanto de ônibus” (MACHADO, 1991, p.28). No referido “recanto de ônibus”, Bentinho, receando a promessa materna de colocá-lo no seminário, fantasia encontrar o imperador na rua para solicitar que interceda por ele junto à matriarca. O predomínio desse mecanismo de evasão, mais tarde agravado pela angústia, é reconhecido pelo narrador em várias passagens. Com esse procedimento, mais uma pista do relato casmurro se oferece à leitura do “delírio de ciúmes”. Comentando o artificialismo do texto de seu ex-marido, assim escreve Capitu:

Mesmo na imaginação, Bentinho era fiel a si mesmo:

“ – Mamãe querendo...”

Eu li isto depois no seu relato. E ele justificou o gesto infantil com uma de suas muitas citações eruditas. No caso, remeteu ao poeta renascentista italiano Ariosto. Era um hábito de sua idade adulta. Referendar sempre o que dizia ou escrevia com uma citação ou uma referência. Lembro que, certo dia, leu para mim uma petição que redigira, a propósito de um caso de herança; o texto, de quinze páginas, trazia cinquenta e duas citações, de toda ordem. Enfim, ganhou a causa. Eu, para não passar por ignorante, nada dizia, mas, francamente, julgava o procedimento de uma afetação, de um artificialismo... (PROENÇA, 2005, p.64).

O fragmento supracitado exemplifica como a ficção se assume como ficção, expondo interrogações relevantes sobre a possível condição ficcional da própria realidade. Afinal, o hábito do Dr. Santiago de recorrer às citações, reiteradas vezes, em sua prática oral e escrita, para conferir credibilidade a uma verdade proposta por ele, também é um procedimento de praxe entre as pessoas do mundo externo ao ficcional, pois estas, ora consciente, ora inconscientemente, veiculam linguagens que, saturadas de pretensas convicções e verdades, apresentam uma imagem forjada do real.

Nesse sentido, é interessante concentrarmos nosso foco de interesse no fato de que a própria Capitu, no relato póstumo, também se vale da citação, tanto de passagens de *Dom Casmurro* quanto de outros textos. Vejamos, como exemplo, o excerto transcrito a seguir.

Nele, há uma referência ao fato de que, para agir, Bentinho precisa ser guiado pelas reflexões de Capitu sobre os meios de driblar a promessa de D. Glória.

Ao apresentar uma personagem-escritora que engendra uma autocrítica em que equipara sua escrita à de seu ex-marido quanto ao emprego de citações, *Capitu – memórias póstumas* institui a crítica de seus próprios métodos de construção. Todavia, trata-se de um artil, pois ela adota as mesmas armas do Dr. Santiago, para desarmá-lo aos olhos do leitor. Com tal expediente, acentua o possível caráter capcioso do próprio mundo exterior, quase sempre confundido com o real, visto que até a autocrítica faz parte do jogo, tanto ficcional quanto social. Portanto, a narrativa autoconsciente nas *Memórias* cria um diálogo em que realidade e ficção se tornam indiscerníveis:

Continuei deitada, tentando encontrar o fio de Ariadne que me levaria a sair do labirinto: *Labyrinthus non erat notus clarus viri, sed Ariadne, filia reginae...* Oh, desculpe-me, leitora atenta, parece que peguei a doença das citações, no caso até inadequada, pois mamãe está longe de ser rainha e Bentinho nada tem de Teseu, embora tenha-se perdido no emaranhado das suas emoções... (PROENÇA, 2005, p.92).

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999, p.530), o labirinto “deve, ao mesmo tempo, permitir o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciatória, e proibi-lo àqueles que não são qualificados”. Considerando-se que um dos simbolismos do labirinto se destina a materializar as limitações do ser humano, vale lembrar alguns aspectos: o soneto que Bentinho tenta criar fica inconcluso justamente porque falta *o centro*; sua tentativa de unir as duas pontas da vida fica frustrada devido à ausência de si mesmo (MACHADO, 1991, p.2); e o seu libelo acusatório não apresenta *o central*: provas irrefutáveis contra Capitu.

É importante investigarmos como a metaficção representa o processo de busca da identidade. Nesse sentido, a narrativa metaficcional de Proença alegoriza o desconhecimento do personagem-escritor sobre Capitu e sobre si mesmo, o da personagem-escritora sobre Santiago e sobre si mesma, o de ambos sobre o mundo, e, sobretudo, o do leitor sobre ambos, sobre si mesmo e sobre o mundo. Por exemplo, Capitu admite suas próprias dissimulações em várias passagens das *Memórias*; no entanto, no fragmento transcrito a seguir, acusa Santiago de mentir “três vezes e sem grandeza bíblica”. Além disso, é de praxe, no mundo extrínseco ao da ficção, que as pessoas preferam as conveniências a admitir simplesmente que não se lembram de algo relevante para outrem:

Depois que vi aquele livro [*Dom Casmurro*], cheguei a pensar em publicá-las [as cartas trocadas por Bentinho e Capitu durante o seminário]. Há fatos da vida que tanto mais valem quanto mais se abrigam na intimidade da memória.

Foi através da primeira carta que eu soube do colega que escreveu um “Panegírico de Santa Mônica”, história que o Dr. Bento acabou transformando em capítulo do seu livro.

É interessante verificar, através dessa história, as marcas do caráter do meu ex-marido; 55 anos de vida em lugar de amadurecerem as qualidades, culminaram por consolidar nele os traços negativos. O seu comentário diante da pergunta do expectante autor dá a medida do seu comportamento e do seu caráter. Ele mentiu. Sem drama de consciência. Mentiu três vezes e sem qualquer grandeza bíblica: a primeira quando, não tendo lembrança do texto, disse que o conservara e que não se extraviara; a segunda, quando, de posse do novo exemplar, levado pelo amigo pressuroso, respondeu à sua pergunta sobre se se recordava bem do texto; a terceira no juízo sobre o seminário que transcrevo, para reavivar a memória dos que o conhecem e para trazê-lo ao conhecimento dos possíveis novos leitores:

“– Panegírico de Santa Mônica! Como isto me faz remontar aos anos de minha mocidade! [...]” (PROENÇA, 2005, p.116-117).

O expediente cético que Machado adota para a questão da identidade consiste em laborar, no interior do *corpus* literário de *Dom Casmurro*, outro *corpus* em potencial que se realiza conforme o leitor aceita o convite do personagem-escritor no sentido de preencher suas lacunas textuais, ou, metaforicamente, “abrir a casca”.

Por sua vez, Proença articula uma resposta ao recurso cético machadiano para o problema da identidade, com o seguinte procedimento: Capitu, como leitora de *Dom Casmurro*, ao escrever suas *Memórias*, ao mesmo tempo em que procura preencher as brechas textuais / “abrir a casca” de *Dom Casmurro*, convida seu próprio leitor a proceder da mesma maneira em relação ao texto que ela escreve. Com tal *modus operandi*, a defunta-escritora, no âmbito da metaficção, aciona o enigma da identidade *ad infinitum*.

Na passagem em que a falecida-autora assume que quase desistiu de escrever suas *Memórias*, a fim de evitar o risco de que algum leitor de *Dom Casmurro* não reconhecesse nela a enigmática Capitu (PROENÇA, 2005, p.227-228), fica nítido que a intenção de Proença consiste em cultivar a imprevisibilidade da moça dos olhos de ressaca, bem como a do texto machadiano. Por isso, procura provocar no receptor uma paradoxal sensação de frustração e de fruição, ao colocar as fendas textuais casmurras e póstumas em interação contínua. Assim, *Capitu – memórias póstumas* faz “refuncionar” o movimento de abertura de *Dom Casmurro*, correspondendo à expectativa infinda.

Diante do exposto, consideramos que a autoconsciência irônica desempenha um papel fundamental nas *Memórias* e em *Dom Casmurro*. Cada uma das referidas narrativas metaficcionalis, além de duvidar de si mesma, coloca sob suspeição todas as conjecturas de identidade, bem como o realismo e a realidade, o autor e o leitor. No âmbito da história, a

inacessibilidade à onisciência pretende mostrar ao receptor que o desconhecimento do mundo e o da própria identidade são cruciais para que cada um continue perscrutando o sentido da vida ininterruptamente. Ao final de *Dom Casmurro* e de *Capitu – memórias póstumas*, há o “fruto dentro da casca”. O enigma é a realidade, uma vez que a visão racionalista, indispensável para conhecê-la, pode ser acionada para ocultá-la ou distorcê-la.

Capitu – memórias póstumas está dentro de *Dom Casmurro* como “o fruto dentro da casca”. Afinal, o texto de Machado se constrói convidando o leitor à coautoria; por sua vez, o texto de Proença se constrói como aceitação e reiteração do convite, de forma que o texto machadiano também está dentro do texto proenciano como “o fruto dentro da casca”. Tal fenômeno ocorre porque a “casca” encerra o indizível (a realidade), suscitando questionamentos relevantes que ultrapassam as antológicas indagações quanto a *Capitu* e a Santiago: “a mulher estava dentro da menina?”; “o homem estava dentro do menino?”. Assim, o mistério constitui o componente de sustentação dos referidos textos. A presença do não dito (as lacunas machadianas) é necessária para que as memórias casmurras e as memórias póstumas sempre sejam presença e ausência, revelação e enigma. A casca é o elemento de união entre o ser, a palavra e o não ser, espessura espacial em que as “verdades” se escondem; espaço fechado, mas aberto à multiplicidade hermenêutica.

A narrativa metaficcional ou, em conformidade com a terminologia proposta por Hutcheon (1984, p. xii), a narrativa narcisista “estabelece, em seu interior, um comentário sobre seu próprio estatuto como ficção e como linguagem e, também, sobre seu próprio processo de produção e de recepção”⁴⁴. Zênia de Faria (2009, p.260-261) esclarece que “os dois últimos aspectos” podem ser marcados, em um romance, “pela presença de um personagem que é ao mesmo tempo um escritor escrevendo [...] (o que constitui um processo de produção) e um leitor comentando um romance que está lendo e interpretando (o que constitui um processo de recepção)”.

Diante do exposto, é relevante ressaltarmos a constituição de um processo de produção e de recepção na narrativa de Proença, visto que a personagem *Capitu* é, concomitantemente, uma escritora redigindo um romance (as suas *Memórias*) e uma receptora apreciando criticamente o romance que ela está lendo (*Dom Casmurro*). No âmbito dessa questão, cumpre enfatizar que, ao ler *Capitu – memórias póstumas*, sobretudo pelo fato de ser uma crítica-ficção, a interação do decodificador se multiplica, pois, ao mesmo tempo:

⁴⁴ “provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception”.

[1] O receptor lê, *com Capitu e por meio dela*, a escrita do Dr. Santiago.

Ao longo de suas *Memórias*, Capitu enfatiza que seu ex-marido, egocêntrico desde a adolescência, foge da dor alheia. Isso fica claro nos episódios que envolvem: a morte da viúva tísica e o choro da filha desta; a febre de Sancha e o desespero do pai desta; a morte de Manduca e o sofrimento do pai deste. No fragmento abaixo, “aquele senhor”, a que se refere a defunta-autora, é Machado de Assis, que está por trás do Dr. Bento Santiago:

Sobre o pobre Manduca, que Deus tenha em sua santa glória, e do seu enterro, há ainda que lembrar um acontecimento, por significativo. O Dr. Bento registrou-o. [...] Não era seu amigo [...] que intimidade poderia haver entre a doença dele e a sua saúde? [...] [Bentinho] não ficou pouco espantado diante dos estragos da doença. Como o Dr. Santiago se permitiu descrever, num enfoque raro na sua narrativa, “a doença ia-lhe comendo as carnes, os dedos queriam apertar-se, o aspecto não atraía, decerto”. Sutilezas da arte daquele senhor. [...] O resto são reflexões autopromotoras do Dr. Santiago, a vangloriar-se do bem que propiciou com as migalhas de suas cartas ao enfermo vizinho de Matacavalos, o que é ainda mais grave, diante do enfado com que mantinha aquela correspondência, limitando-se a reproduzir, sem qualquer avaliação mais profunda, o noticiário da imprensa sobre o conflito em discussão. Confesso, aliás, que esperei que o Dr. Bento, fiel ao seu estilo, escrevesse, diante do epílogo do episódio: “– Pus-me a pensar em como são curiosos os caprichos do Destino: duas criaturas tão próximas e, ao mesmo tempo, tão distantes...” Não escreveu. Preferiu justificar-se com considerações sobre a inexorabilidade da morte... (PROENÇA, 2005, p.165-167).

[2] O receptor lê a própria escrita de Capitu.

No exemplo citado a seguir, a frase destacada funciona como prolepse da diegese, utilizada para aguçar a curiosidade do leitor em relação aos fatos que, segundo Capitu, não são registrados no relato casmurro porque não atendem à conveniência de seu ex-marido:

O curso durou cinco anos, tempo cujos acontecimentos o Dr. Santiago resolveu omitir do seu relato. *Teve suas razões, como se verá.*
 Você deverá estar-se perguntando como ficou a nossa relação durante tanto tempo. Eu lhe conto; antes permita-me registrar, neste capítulo, um momento de enlevo, para mim extremamente significativo (PROENÇA, 2005, p.183-184).

[3] O receptor lê a crítica que Capitu faz de sua própria escrita.

A metacficção ocorre, por exemplo, quando Capitu, simultaneamente, dialoga com o leitor e comenta a estrutura do livro que ela está escrevendo: “Mas um bom texto narrativo é o que não deixa perder-se o fio da meada. Voltemos a ele. Há minúcias que culminam por ser

fundamentais numa narrativa. É o caso das que marcaram a viagem e a conversa de Bentinho com José Dias” (PROENÇA, 2005, p.63).

A metaficção também se constrói quando Capitu, concomitantemente, conversa com o leitor, comenta a estrutura do livro que ela está escrevendo, e, ainda, escrutina a estrutura do livro de seu ex-marido. Cabe ressaltar que o receptor de *Capitu – memórias póstumas*, além de tomar conhecimento do que Dr. Santiago escreve no relato casmurro, também fica a par dos relatos que Bentinho e Capitu trocam entre si ao longo da convivência, bem como do que cada um deles presencia: “Mas caminhemos com eles [Bentinho e José Dias] no Passeio Público. Valho-me, mais uma vez, daquele livro [*Dom Casmurro*] e do que Bentinho me contou”; “Dispensso-me de qualquer comentário. A sequência fala por si mesma” (PROENÇA, 2005, p.64; 153).

[4] O receptor lê a crítica-ficção machadiana elaborada por Proença, que está por trás de Capitu: “E, ao término deste meu relato, se você se lembra bem do Bentinho menino, há de concluir comigo – e glosso as palavras dele – que o fruto que estava dentro da casca era o Dr. Bento Santiago” (PROENÇA, 2005, p.281). Tal comentário funciona como paródia da antológica passagem de *Dom Casmurro*: “se te lembrás bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (MACHADO, 1991, p.122).

É oportuno acrescentarmos outro exemplo. No trecho póstumo transcrito abaixo, Capitu enfatiza a conclusão do narrador casmurro, que, ao tomar conhecimento do estado de putrefação de Manduca, se consola em saber-se bem. Tal inferência é a mesma do poema “Suave Mari Magno”, de *Ocidentais*, em que Machado reflete sobre a discreta alegria que provoca o sofrimento alheio. O conjunto Barão Vermelho musicou o poema machadiano, sob o título de “Rock do cachorro morto”. Por sua vez, a ligação entre o estrume de porco e o perfume das violetas, feita pelo jardineiro de *Dom Casmurro*, lembra a conexão que Brás Cubas faz entre o vício, “estrume da virtude”, e a pureza do lírio, no capítulo “O estrume”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Ele [Bentinho] tinha essa facilidade. Relativizar tudo. Mesmo a infelicidade. Buscou, a propósito, tentar provar-me, numa última referência ao defunto [Manduca], que o diabo não era tão feio como costumavam pintá-lo. Chegou a escrever-me uma carta, naquela mesma semana, onde tenta se autoconvencer de que agiu correta e adequadamente. Aquela morte anunciada e que se impôs aos seus olhos relutantes deve tê-lo incomodado muito mais do que procurava demonstrar,

tanto que transformou a matéria da carta num capítulo do seu livro, sem aludir à missiva, naturalmente. Um trecho dela chega a ser um primor de relativização: “Quero dizer, Capitu, que o meu vizinho de Matacavalos, temperando o mal com a opinião anti-russa, dava à podridão de suas carnes um reflexo espiritual que as consolava. Há consolações maiores, decerto, e uma das mais excelentes é não padecer esse nem outro mal algum, mas a natureza é tão divina, que se diverte com tais contrastes, e aos mais nojentos ou mais aflitos acena com uma flor. E talvez saia assim a flor mais bela; o meu jardineiro afirma que as violetas, para terem um cheiro superior, hão mister de estrume de porco; não examinei, mas deve ser verdade”. Quando estava escrevendo este capítulo, comentei esta passagem com Brás Cubas, que sobre ela se pronunciou com a precisão de sempre: – É, minha amiga, suporta-se com paciência a cólica do próximo. Quincas Borba quis saber do que se tratava e foi mais incisivo: – Nem eu, na minha concepção do humanitismo, teria sido mais desumano e contundente (PROENÇA, 2005, p.167-168).

[5] O receptor lê, *com Capitu e por meio dela*, a crítica que o Dr. Santiago faz de sua própria escrita casmurra.

A esse respeito, a defunta-autora afirma: “ele mesmo concorda. Faltou-se a si mesmo” (PROENÇA, 2005, p.14).

[6] O receptor lê, *com Capitu e por meio dela*, outros textos com os quais Dom Casmurro (e, por trás dele, Machado de Assis) pratica a intertextualidade.

De acordo com a personagem-autora Capitu, a insegurança do “filho de D. Glória” em relação à sua própria felicidade, mesmo depois de formar-se em Direito, demanda, como sempre, “um aval alheio”, que busca em *Macbeth*, drama de Shakespeare, substituindo a “fala feiticeira” (“Tu serás rei, Macbeth!”) pela “voz de uma fada” (“Tu serás feliz, Bentinho!”).

É interessante lembrar que o vaticínio das feiticeiras da Escócia se cumpre na tragédia shakespeariana, pois Macbeth sobe ao trono. Todavia, em seu percurso ascensional, ele, instigado pela esposa, comete três homicídios. O casal sente remorso; Lady Macbeth comete suicídio e o rei morre em combate. Com esse procedimento intertextual, a predição da “fada”, no relato do Dr. Bento, constitui uma prolepse da diegese que carrega em si uma inversão semântica subliminar (“Tu serás casmurro, Dr. Santiago!”), uma vez que Bentinho, tempos depois, recebe a alcunha de Dom Casmurro, com a qual ironicamente denomina o romance de sua própria autoria:

Ladino como sempre, recorro com você o relato do Dr. Bento, em que José Dias toma como mote a frase que o herdeiro dos Santiago diz, inebriado de si mesmo, diante do espelho: “– Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz”. Nem nesse momento, a insegurança abandona o filho de D. Glória. “– E por que não seria feliz?”, ele pergunta.

Bentinho, que mal percebera o que ele mesmo tinha dito, cuidando que ouvira a voz de uma fada, estranha. Não comento. A frase era a apropriação confessada de uma fala feiticeira: “–Tu serás rei, Macbeth!”. Não é novidade para quem conhece o livro do Dr. Bento. Era mais um aval alheio (PROENÇA, 2005, p.199-200).

[7] E, finalmente, o receptor lê outros textos, machadianos ou não, com os quais Capitu (e, por trás dela, Proença) intertextualiza.

A exemplo do estilo machadiano, a escritora Capitu se vale da analepse repetitiva, citando, pela segunda vez, o intertexto camoniano que é, por sua vez, um intertexto bíblico. Capitu, ao comparar sua relação com Bentinho e a relação de Jacó com Raquel, esclarece o funcionamento da armação paródica das *Memórias*, que consiste em estabelecer cumplicidade e distanciamento simultâneos em relação ao soneto camoniano, ao *Genesis*, e, sobretudo, ao romance *Dom Casmurro*:

Volto ao soneto camoniano citado capítulos atrás em que o poeta se vale de uma passagem bíblica do Velho Testamento de que, por acaso, até me lembro: está lá, em *Genesis*, 29, 15-30. Eu fiquei muito impressionada com a atitude do pai, que deu a Jacó, cumprido o prazo, Lia em lugar de Raquel, sob a alegação de que não era costume casar a mais nova antes da mais velha. E mais ainda com o gesto de Jacó, que serviu outros sete anos, feliz na contemplação da mulher amada. Eu estava servindo os meus cinco anos de saudade de Bentinho, com algumas diferenças: não podia contemplá-lo, a não ser eventualmente, papai não tinha nada de Labão, e eu tinha certeza de que não haveria nenhuma Lia na minha noite de núpcias. Mas no fundo, eu me identificava com Jacó, na força do prazer de amar e ser amada; – que são cinco anos, para quem verdadeiramente ama? (PROENÇA, 2005, p.186-187, grifo nosso).

Nesse sentido, cumpre lembrar que, “na metaficção, [...] enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. Entretanto, paradoxalmente o texto também demanda que ele participe, que ele se engaje intelectual, imaginária e afetivamente em sua cocriação”⁴⁵ (HUTCHEON, 1984, p.7). Assim, ao ler *Capitu – memórias póstumas*, principalmente por tratar-se de uma crítica-ficção, o receptor amplia a sua interação com o texto.

Tendo em vista que, em nossa tese, no capítulo intitulado “A crítica-ficção machadiana finissecular novecentista”, já nos referimos às “relações entre *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas*”, agora passamos a apresentar alguns exemplos que participam

⁴⁵ “In metafiction, [...] while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation”.

da vasta rede intertextual estabelecida pelo referido romance de Proença. Afinal, as relações entre as *Memórias* de Capitu e os diversos textos machadianos e de outros autores se constroem no cerne da conexão recíproca existente entre a narrativa póstuma e a narrativa casmurra.

4.2 A escrita como exercício da intertextualidade

A teoria da intertextualidade, ao incidir seu foco de interesse nos textos, insere-se no contexto da visão desconstrutivista, caracterizada pela morte do autor. Conforme Leyla Perrone-Moisés (1990, p.94), a concepção de intertextualidade está associada à noção de literatura como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e a da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente”. Ainda de acordo com Perrone-Moisés (1979, p.214), a legítima intertextualidade requer a supressão da “fronteira textual”, relacionada aos direitos de autor, bem como a supressão da “fronteira genérica” entre o discurso poético e o discurso crítico.

Consideramos que a procura de Proença por formas de expressão inovadoras faz com que, em *Capitu – memórias póstumas*, o leitor se depare com uma crítica-ficção, em que os discursos crítico e poético se imbricam na urdidura de uma narrativa autoconsciente, que declara explicitamente a noção de que o texto é a morte do autor e o nascimento do leitor. Afinal, conforme postula Perrone-Moisés (1998, p.5-27), a partir da leitura de um texto, o receptor pode produzir seu próprio texto como resposta articulada, acionando, assim, a comunicação literária. Esta e algumas outras reflexões sobre os escritores-críticos na tradição literária ocidental mais recente, desenvolvidas pela referida pesquisadora em *Altas literaturas*, permitem-nos importantes inferências acerca de nosso objeto de estudo:

[1] Proença apresenta o estatuto de escritor-crítico, porque, além de seus livros de ficção, escreve também textos críticos a respeito das obras de seus predecessores e contemporâneos. Nesse sentido, a crítica de Proença serve para orientar o leitor e, sobretudo, a sua própria escrita atual e ulterior.

[2] *Capitu – memórias póstumas* contém três *personae* com voz única na narrativa: o leitor, o crítico e o escritor; sendo assim, a correlação escrita e leitura é fulcral para a nossa pesquisa sobre o escritor Proença na posição de leitor, haja vista que, nas *Memórias*, suas leituras continuam dinâmicas.

[3] Recorrendo ao pretérito, com a finalidade de realizar escolhas que valorizem a sua própria práxis ficcional em *Capitu – memórias póstumas*, Proença propõe novos valores literários e formas particulares de proceder à escrita como exercício de intertextualidade.

Consoante Perrone-Moisés (1979, p.210), “a intertextualidade crítica é declarada, ou seja, submetida a uma lei, enquanto a intertextualidade poética pode ser tácita”. Diante do exposto, é condição *sine qua non* esclarecermos que, nas *Memórias*, Proença pratica a intertextualidade crítica no texto introdutório “*Data vênia*”, assinado por ele mesmo; na declaração de que o “texto-base usado para as transcrições e referências” é *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; e na inserção de comentários assíduos sobre aspectos diversos de sua própria narrativa, bem como da narrativa machadiana:

[...] Familiarizei-me, ao longo do tempo, com a crítica do texto [*Dom Casmurro*]; poucos, muito poucos, escapam das bem trançadas linhas do libelo condenatório; no máximo, concedem à ré o beneplácito da dúvida: convertem-na num enigma indecifrável, seu atributo consagrador.

Eis que, diante de mais um retorno ao romance, veio a iluminação: por que não dar voz plena àquela mulher, brasileira do século XIX, que, apesar de todas as artimanhas e maquiavelismo do companheiro, se converte numa das mais fascinantes criaturas do gênio que foi Machado de Assis.

A empresa era temerária, mas escrever é sempre um risco [...] (texto introdutório “*Data vênia*”; PROENÇA, 2005, p.9).

Texto-base usado para as transcrições e referências: Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro. Comissão Machado de Assis, 1969 (texto antecedente ao capítulo I; PROENÇA, 2005, p.10).

O que eu não aceito também é o estratagema de que, como bom advogado, o casmurro do Engenho Novo se vale para induzir o posicionamento dos leitores. Pois não é que a essa judiciosa ponderação, ele alia uma reflexão sobre *Otelo*, a peça de Shakespeare? [...] Foi o que ele, em parte, acabou fazendo no seu libelo contra mim. Só que mudou a verdade dos fatos. Não conseguiu, entretanto, ir para a cama como o seu espectador desejado: presa do ciúme crescente, amargou a perda e a frustração, foi uma vítima de si próprio. Culminou sendo um Iago de si mesmo, mas um Iago, ele sim, dissimulado, como o seu próprio nome indicia, um santo Iago, ainda que santo do pau oco (PROENÇA, 2005, p.144-145).

Também requer atenção a intertextualidade poética praticada por Proença. Esta inclui, além do diálogo com *Dom Casmurro*, o diálogo com outros textos machadianos ou com os de vários escritores, realizado no âmbito de uma relação nivelada, em que a citação do nome do texto e do autor pode ser dispensada. Este é o caso do dialogismo poético que Proença estabelece com:

[1] o conto machadiano “A igreja do diabo”, ao qual alude apenas na passagem: “A capa da virtude deixava ver a franja escondida” (2005, p.140);

[2] o romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Brás [...] comentou, a propósito, que eu deveria ter conhecido Virgília: ‘Você teria aprendido muito com ela, tenho certeza’” (2005, p.236);

[3] a ficção machadiana em geral; basta considerarmos a orientação que o Conselheiro Aires dá à Capitu no sentido de que ela evite as “conhecidas rabugens de pessimismo”, os “rigores da aridez” e os “excessos da galhofa” (2005, p.13).

Contudo, essa forma didática de que lançamos mão para a apresentação dos discursos existentes – o crítico e o poético – tem por objetivo precípua ressaltar a intertextualidade crítico-poética, evidenciada no último exemplo, em que há uma alusão às características inerentes ao escritor Machado de Assis.

Vejam outros exemplos. No capítulo XXXVI das *Memórias*, a personagem-escritora exercita uma dupla intertextualidade, dialogando, simultaneamente, com dois textos: [1] a passagem bíblica do Eclesiastes, capítulo doze, versículo oito: “Vaidade das vaidades, diz o Pregador, tudo é vaidade”; [2] o poema de Machado de Assis intitulado “A mosca azul”, que versa sobre uma mosca com “asas de ouro e granada”, “refulgindo ao clarão do sol”. O próprio inseto dizia: “Eu sou a vida, eu sou a flor, das graças, o padrão da eterna meninice, e mais a glória, e mais o amor”. Ainda no poema, um pária (homem da mais baixa classe do sistema de castas da Índia), observando a beleza da referida mosca, ficou “deslumbrado de tudo” (MACHADO apud BOSI *et al.*, 1982, p.380-381).

No relato póstumo, duas características aparecem associadas à expressão “estava picado pela mosca azul”, com a qual Capitu se refere ao padre Cabral: o apego ao poder e a vaidade. Portanto, nem o religioso permanece imune à observação irônica da narradora e ao humor proenciano:

Padre Cabral fora nomeado, por decreto pontifício, protonotário apostólico! Todos rejubilavam-se: Tio Cosme, Prima Justina, mamãe, embora ninguém soubesse o que realmente significava e Padre Cabral repetisse que não era propriamente o cargo que importava, mas as honras dele. Pensei de novo – ah, essa minha estranha mania de pensar! – Então *o padre estava picado pela mosca azul da vaidade?* Não dava para entender. Não era isso que a religião que eu abraçava com tanto fervor ensinava, pelo contrário. [...] Eu imaginava a figura do padre, inchada de orgulho, e ao mesmo tempo buscando o disfarce impossível da humildade. [...] pensei com meu latim: *Vaidade das vaidades! Tudo é vaidade!* (PROENÇA, 2005, p.86-87, grifo nosso).

Se “a capa da virtude” vestida pelo padre Cabral mal disfarça as “franjas escondidas”, o mesmo se pode dizer de outras personagens apontadas pela crítica-ficção elaborada por Proença. Nesse sentido, destacamos, a seguir, o agregado José Dias, que, na

narrativa da defunta-escritora, aparece associado à “filosofia” do *Humanitismo* de Quincas Borba.

Capitu, em suas *Memórias*, aparece como leitora de *Dom Casmurro*; por sua vez, Brás Cubas, para quem ela lê um trecho do livro do Dr. Santiago, estabelece uma relação dialógica entre o episódio que envolve José Dias, no capítulo V do relato casmurro, e o *Humanitismo*, que surge nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e é retomado em *Quincas Borba*: “[José Dias] Aceitou casa, comida, e ‘o que lhe quisessem dar de festas’... E o Dr. Santiago [pai] retirou de suas preocupações a saúde da família e de seus serviçais. Brás Cubas, quando li para ele esta passagem, lembrou-me, entre risos, a teoria do humanitismo” (PROENÇA, 2005, p.21-22). Em conformidade com Valentim Facioli (2008, p.146):

A “filosofia” caricata e amoral do *Humanitismo* parece explicar – e no mesmo movimento satirizar e demolir, mediante a ironia estratégica de Machado de Assis – as práticas de Brás Cubas e sua classe, com justificações de uma filosofia falseada e caricata, cômica e ridícula, e ainda revestida de perversidade ameaçante contra os vencidos, pois, segundo ela: “ao vencedor as batatas”. Assim, parece que Quincas Borba, o “filósofo”, fornecendo pensamento e palavra e funcionando como espécie desclassificada e diminuída do “intelectual independente” (e excêntrico) – a quem Brás Cubas leva e ao mesmo tempo não leva a sério – é capaz de explicitar sem meios termos a “justificação filosófica” dos proprietários e suas práticas na sociedade de classes escravista.

Diante do exposto, consideramos que, na crítica-ficção machadiana elaborada por Proença, o agregado José Dias é associado a tal teoria, por ser exemplo de um homem esperto que, para sobreviver em uma sociedade moralista, beata e hierarquizada, submete-se às normas, principalmente às de etiqueta, além de dissimular o tempo todo.

Examinemos, agora, de que modo, nas *Memórias*, Santiago e Capitu são associados ao *Humanitismo*, tomando por base o seguinte fragmento: “Num dia triste, papai morreu. Eu senti muito. Chorei durante dois dias. Acelerava-se o tempo das perdas. Quincas Borba pontuou essa minha afirmação: – É a lei de *Humanitas*, minha querida” (PROENÇA, 2005, p.210). Antes de procedermos à análise, ainda cabe acrescentar que, de acordo com Facioli (2008, p.146):

[O] *Humanitismo* tinha pretensões universalistas (inclusive no nome, que supõe a humanidade toda) e negava a existência da dor (especialmente para os vencidos “a dor é uma ilusão”), para justificar moralmente o triunfo do mais forte e mais apto, abolindo com isso o remorso, a culpa, a moral e a ética. Era enfim uma “justificação filosófica” para que a classe proprietária vivesse sua prática sem culpa nem remorso. Noutros termos, Quincas Borba é a voz desassombrada (e pífida também...) que

ousa dizer e justificar abertamente o que Brás Cubas e sua classe fazem, mas só dizem por vias indiretas ou meias palavras.

Primeiramente, cumpre ressaltar que a expressão “acelerava-se o tempo das perdas” funciona como uma prolepse da diegese, pois a personagem-escritora a emprega para fazer menção a diversas privações por ela enfrentadas, a partir da morte do seu pai, que acabam culminando no exílio que seu ex-marido lhe impõe. E é justamente Quincas Borba, desempenhando o papel de leitor das *Memórias*, que evoca a sua própria teoria do *Humanitismo*, referindo-se ao fato de Capitu, no final das contas, ter sido vencida pelo império do mais forte e do mais rico, representado pelo Dr. Santiago. Sendo assim, valendo-se da estratégia machadiana, a crítica-ficção engendrada por Proença recorre à voz de Quincas Borba para justificar, *ironicamente*, as práticas de Dr. Santiago: “ao vencedor, o verniz social!”, “aos vencidos, o exílio”! Basta vestir “a capa da virtude”.

Nas *Memórias* de Capitu, também há uma evidente ironia quando a narradora estabelece um distanciamento entre Bentinho e Brás Cubas e uma aproximação entre Bentinho e Sir Galaaz, personagem da versão portuguesa da novela de cavalaria *A Demanda do Santo Graal*. Afinal, de acordo com a tradição literária, Galaaz é uma figura romantizada de um cavaleiro que, vigorosa e nobremente, busca seu ideal. Em outras palavras, trata-se de um estereótipo concebido na Idade Média, cuja finalidade é a de motivar a persistência dos cavaleiros e religiosos quanto aos conceitos medievais de virtude e castidade. Em contrapartida, o relato póstumo deprecia, renovadas vezes, o perfil veleidoso de Bentinho, bem como o perfil malicioso do Dr. Santiago:

A este passo da narrativa, cabe esclarecer que Bentinho estava longe da futura malícia do Dr. Bento Santiago. Era de uma inocência e de uma sinceridade comoventes. Não teve, como Brás Cubas, um tio de língua solta e conversa picaresca, que o introduzisse em espaços da malícia dos homens. Estava efetivamente sendo educado para o sacerdócio. E por aquela mãe. E se não fosse a minha existência, talvez se convertesse num novo Sir Galaaz. Depois, foi o que se leu. Por isso estranhei a lucidez do seu raciocínio, ao que lembre, aliás, àquele tempo, apenas essa vez evidenciada (PROENÇA, 2005, p.158).

No trecho supramencionado, com a expressão “Depois, foi o que se leu”, Capitu chama a atenção do leitor para o fato de que a escrita memorialística do Dr. Santiago revela uma trajetória ontológica que, cada vez mais, se aproxima da malícia dos homens, até distar *in totum* da virtude de Sir Galaaz. No âmbito dessa questão, cumpre esclarecer que, enquanto

Dom Casmurro recorre ao estilo das memórias quase póstumas, *Capitu – memórias póstumas* resgata o estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Em *Capitu – memórias póstumas*, o interesse da memorialista é elucidar que, em *Dom Casmurro*, a intenção do memorialista consiste em dissimular a inexistência de uma prova decisiva quanto à suposta deslealdade dela, armando insinuações que a colocam inteiramente sob suspeição, desde as ideias que, já em menina, se faziam “hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (MACHADO, 1991, p.20) até os olhos de ressaca oblíquos e dissimulados.

Assim, como crítica-ficção, o romance de Proença explicita que o romance de Machado demanda um receptor atento no que concerne à construção da personagem Capitu; afinal, é o próprio Dr. Santiago quem admite que, paulatinamente, tenta incutir seu ponto de vista no leitor: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição” (MACHADO, 1991, p.30). Em tal contexto, cabe ao receptor o reconhecimento de que a imagem dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” é uma construção de José Dias, interessado em minar a relação afetiva existente entre Capitu e o filho de D. Glória, e a imagem dos “olhos de ressaca” é uma construção de Bentinho, que é notadamente um adolescente apaixonado:

– [...] Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. [...]

[...] Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (MACHADO, 1991, p.32).

Assim como também cabe ao leitor o reconhecimento de que essa imagem dos olhos de Capitu foi retomada pelo Dr. Santiago, com o interesse precípua de tentar conferir sustentação ao seu libelo acusatório. Na posição de testemunha do hipotético “ato ilícito” praticado pelos olhos de sua ex-esposa, ele atesta que, a exemplo do refluxo das águas do mar, era “como se” ela desejasse arrastar para dentro o cadáver de Escobar, o suposto amante: “Momento ouve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se

quisesse tragar também o nadador da manhã” (MACHADO, 1991, p.107). Metaforicamente, podemos afirmar que, quanto à estrutura, a voz de Capitu na crítica-ficção arrasta para dentro o romance *Dom Casmurro*, e o relato póstumo de Capitu arrasta para dentro o relato póstumo de Brás Cubas.

Proença também concentra seu interesse em um tema caro à narrativa machadiana: os braços femininos. No capítulo CV de *Dom Casmurro*, os braços de Capitu não só “tragam” o olhar admirado do marido, como o arrastam para a primeira reação de ciúmes pós-casamento. Nos romances e contos machadianos, os olhos das mulheres são os espelhos da alma, enquanto os braços são a extensão mais sensual do corpo. Isso fica patente no comentário feito por Brás Cubas, no capítulo CXXIX das *Memórias*, em que Capitu narra que Bento chega a “destroçar” o seu vestido de baile, movido por incontrolável ciúme. Tal atitude, não relatada em *Dom Casmurro*, apenas aparece na releitura praticada por Proença, em que Capitu admite que, como mulher admirada, ela abriga, sob “a capa da virtude”, a vaidade e o orgulho. Subliminarmente, perpassa em seu discurso a noção de que ela também “estava picada pela mosca azul”:

O que mais me agradava, entretanto, era dançar. Eu voltava a ser adolescente, sempre que Bentinho anunciava que iríamos a um baile. Num deles, de certa pompa, pus um dos vestidos de que mais gostava. Tinha a peculiaridade de deixar-me os braços nus. Nessa noite, especialmente, eu estava tão bem, que alguém, não sei se foi Escobar, chegou a dizer que eram os mais belos braços da noite. *Fingi que não percebera e abriguei vaidosa o meu orgulho de mulher admirada*. Meu marido não escondia o seu entusiasmo, exaltava-os, a cada momento.

Lembrei-me da festa dos meus dezoito anos e estranhei o seu comportamento; está curado, pensei.

Veio um segundo baile. Usei outro vestido, que, para agradá-lo, também despia o torneado dos meus braços. Ele teve grave recaída [...] Voltamos para casa amuados e em silêncio e em silêncio e amuados dormimos.

Quando contei o episódio a Brás Cubas, ele lembrou que, curiosamente, essa obsessão por braços era um traço muito familiar em nossas histórias. Mas houve ainda um terceiro baile. Eu já não sabia que roupa iria vestir. [...] Resolvi não ir. Nos demais, que os houve, adotei a sedução conciliatória: usei um tecido transparente à guisa de mangas compridas. Bentinho não reagiu. E eu dancei muito, inclusive com Escobar, aliás um excelente par. Meu marido preferiu a conversa com os amigos. [...] No dia seguinte, encontrei o meu vestido de baile destroçado a cortes de tesoura (PROENÇA, 2005, p.212-214, grifo nosso).

De acordo com uma parcela significativa da fortuna crítica machadiana, o que resta nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* são as memórias de um personagem-escritor, que, na condição de defunto, adquire a prerrogativa de desmascarar livremente a hipocrisia e a indiferença que norteiam a construção da história dos homens.

Quanto ao “resto” em *Dom Casmurro* (entendido como a solução do “enigma de Capitu”), embora ardidamente prometido ao leitor, não é apresentado: “Sabes o que é que trocariam mais; se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o *resto* do capítulo e do livro, não acharás mais nada, ainda que eu o diga com todas as letras da etimologia. Mas se o achaste, compreenderás que [...]”; “há leitores tão obtusos, que nada entendem, se se lhes não relata tudo e o *resto*. Vamos ao *resto*”; “uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o *resto dos restos*, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, [...] quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*” (MACHADO, 1991, p.60; 96; 123, grifo nosso).

Por sua vez, nas *Memórias* de Capitu *restam* memórias feministas (possíveis justamente pelo fato de que são póstumas), as quais refletem sobre si mesmas, sobre a sociedade da sua época oitocentista, e sobre as memórias de Bento Santiago e de Brás Cubas. *Resta*, também, a memória literária de Capitu no que diz respeito à expressiva parte do acervo narrativo machadiano. *Resta*, sobretudo, o fato de que a defunta-autora reivindica seu direito de “ser na linguagem”, por meio da aquisição de voz própria, ao mesmo tempo em que ela assume a sua preocupação com o risco de desviar-se de sua sedutora enigmaticidade para a casmurrice.

Com esse procedimento, a escritora Capitu reflete criticamente sobre os limites da linguagem, remetendo-nos aos pressupostos linguístico-filosóficos heideggerianos, que procuram elucidar que o ser humano, embora admita tais restrições, busca incessantemente superá-las. Sendo assim, entendemos que, por parte do escritor contemporâneo Proença, trata-se de um reconhecimento de que a narrativa machadiana alcança a “verdade poética” no que esta tem de oferta e de recusa, nos termos propostos pelo filósofo Martin Heidegger em 1951, em uma troca de correspondência com Emil Staiger sobre a interpretação poética: “Mas o que é ler, senão reunir: reunir-se à reunião do não dito no dito?” (HEIDEGGER, 1983, p.108 apud CASTRO, 1999, p.268).

Basta lembrar que o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* inaugurou, na ficção brasileira, a estrutura aberta da experiência narrativa, formada por digressões cínicas do personagem-autor. Por sua vez, em *Dom Casmurro*, a ambiguidade, a dissimulação e a obliquidade transitam entre a estrutura aberta da narrativa e os personagens Capitu e Bento Santiago. A própria Capitu, em suas *Memórias*, comenta sobre a ambivalência do pronunciamento do seu ex-marido, visto que este, conforme já mencionamos anteriormente, ao mesmo tempo em que a acusa, converte-a em um “enigma”, em uma “figura sedutora” (PROENÇA, 2005, p.227-228).

A antológica passagem em que Brás Cubas, com sua noção burguesa, declara que sua paixão de adolescente “durou quinze meses e onze contos de reis” constitui um exemplo nítido de que, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a inovação formal e ideológica, além de envolver a troca do narrador onisciente pelo personagem-escritor, implica também a substituição das idealizações românticas por um modo de expressar a relação do homem com o outro e consigo mesmo, em que se expõem as vulnerabilidades e incoerências das personagens.

Em tal forma ficcional, a triangulação amorosa, formada por Brás Cubas, Virgília e Lobo Neves, apresenta a história de adultério entre personagens prosaicos, orquestrados por interesses de riqueza, *status* e libido. Em *Dom Casmurro*, a exemplo do que ocorre nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o *trio* amoroso (Bentinho, Capitu e Escobar) surge destituído de ilusões, porém, dessa vez, vinculado à história de uma *suposta* relação extraconjugal.

Como contraponto, as *Memórias* de Capitu apresentam uma protagonista cumprindo sua missão e sua própria vontade de afirmar o discurso da mulher, ao mesmo tempo em que critica veementemente a veleidade⁴⁶ de Bento Santiago, tanto no sentido de “vontade fraca, indecisão”, a que já nos referimos anteriormente, como na acepção de “presunção”, haja vista que ele afirma, sem prova concreta, que ela manteve uma relação extramatrimonial. Nesse sentido, o texto de Capitu é autoconsciente, visto que se reconhece como uma crítica-ficção.

Assim como as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o romance *Memorial de Aires* não apresenta propriamente um enredo. Este se estrutura em forma de um diário escrito pelo Conselheiro Aires (personagem de *Esau e Jacó*, romance machadiano anterior): “19 de agosto: De *D. Carmo* fala entusiasmado; [Tristão] diz que a afeição, o carinho, a bondade, tudo faz dela uma *criatura particular e rara*, por ser tudo de espécie também rara e particular” (grifo nosso).

A crítica-ficção de Proença estabelece um contraste implícito entre as personagens bondosas e simples de *Memorial de Aires* e as personagens dos outros romances da fase madura de Machado. Tal procedimento permeia a passagem em que Capitu assume que fica insegura ao terminar de escrever suas *Memórias*: “Quem me encorajou foi a palavra do *Conselheiro Aires*, que também se tornou meu amigo, o *pai espiritual* de que eu carecia. Ele e *D. Carmo* são *criaturas únicas*” (PROENÇA, 2005, p.12-13, grifo nosso).

⁴⁶ “1 o grau mais baixo da volição; vontade inútil, imperfeita 2 assomo de presunção, afetação ou vaidade” (HOUAISS, 2009, p.1929).

Além disso, a crítica-ficção engendrada por Proença alude ao “pessimismo” machadiano, a que se refere, reiteradamente, parte dos críticos literários. Isso ocorre quando o Conselheiro Aires sugere que Capitu, em suas *Memórias*, evite o pessimismo, a aridez e a galhofa (PROENÇA, 2005, p.13). No entanto, segundo Alfredo Bosi (s/d, p.203), “menos do que ‘pessimismo’ literário, melhor seria ver como suma da filosofia machadiana um *sentido agudo do relativo*: nada valendo como absoluto, nada merece o empenho do ódio ou do amor”.

A inexistência de tais sentimentos extremos é exemplificada por Bosi (s/d, p.202-203) com duas afirmações do Conselheiro em *Memorial de Aires*: “Eu, se fosse capaz de ódio, era assim que odiava; mas eu não odeio nada nem ninguém, – *perdono a tutti*, como na ópera”; “Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes, em casa [...]: ‘*I can give not what men call love*’”. Tal noção do relativo também permeia a orientação que o Conselheiro oferece a Capitu, ao ler um dos capítulos das *Memórias*:

Veja você o que pode o tempo da narrativa: feito e aceito o pedido no capítulo anterior, neste D. Glória, para tranquilidade do sempre angustiado Bentinho, culmina por nos dar a sua bênção, repetindo, por mera coincidência, a mesma frase que Bentinho aproveitara de Shakespeare e que atribuíra a uma boa fada: ‘Tu serás feliz, meu filho!’. Tu e não vocês... (*Quando lhe mostrei este capítulo, o Conselheiro sugeriu que eu retirasse essa última frase, por amarga, ressentida e prejudicial à minha argumentação; discordei.*) (PROENÇA, 2005, p.203, grifo nosso).

A personagem-escritora discorda do ponto de vista do Conselheiro, porque prefere adotar a ironia e o sarcasmo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó* a recorrer à resignação e melancolia de *Memorial de Aires*, como fica claro no exemplo supracitado. Cumpre lembrar que a postura entusiasmada da personagem-defunta, própria de quem tem um firme desígnio a realizar, contrasta com a postura desiludida dos protagonistas dos referidos romances machadianos.

Nesta etapa de nossa pesquisa, cabe a formulação do seguinte questionamento: afinal, por que o Dr. Santiago escreve suas memórias casmurras? De acordo com a perspectiva da escritora Capitu, seu ex-marido escreve movido pelo masoquismo de “reviver na narrativa o vivido” na adolescência; para Brás Cubas, o casuísta faz um balanço da própria travessia da existência com o propósito de envenenar-se com a tinta da melancolia; Quincas Borba sugere (e aqui glosamos as palavras dele): “ao vencedor, a *catarsis*”, ou seja, nos

Oitocentos, o bacharel, na condição de mais “forte”, conquista o privilégio de beneficiar-se com a catarse promovida pela assunção da voz narrativa, no caso, masculina; para o Conselheiro Aires, o solitário casmurro sente o “prazer das dores velhas”:

Hoje percebo, diante do que o Dr. Santiago escreveu, que todo aquele sofrimento adolescente converteu-se em prazer mórbido na rememoração [...]. É como se se comprazesse no reviver na narrativa o vivido, desde que carregado de sofrimento [...]. Consultei Quincas Borba, Brás e o Conselheiro. O filósofo entendeu que era [...] uma *catarsis*, como diria o sábio Aristóteles, e voltou a falar da teoria do humanismo. O Conselheiro foi categórico: é o chamado prazer das dores velhas. Não lhe esqueça que o antigo Bentinho acabou se transformando num solitário casmurro. Brás Cubas foi ainda mais incisivo: – Eu, que também fiz um balanço de meu percurso existencial, nunca tive esse tipo de sensação, ao contrário: procurei usar a pena da galhofa, para não me envenenar com a tinta da melancolia... (PROENÇA, 2005, p.150).

Ainda considerando a escrita como exercício da intertextualidade, julgamos relevante perscrutar, no texto *Capitu – memórias póstumas*, os vestígios do sujeito-autor, que é, concomitantemente, leitor de textos outros. Nessa perspectiva, segundo Antoine Compagnon (1996, p.37-38), o sujeito da citação é uma personagem ambígua, que atua simultaneamente como Pilatos e Narciso. Assim, para o referido teórico, o sujeito da citação procede como Pilatos quando recorre às aspas, posto que estas implicam uma denúncia de outros discursos e sujeitos, ou, dizendo de outro modo, uma cisão entre sujeitos, que funciona como uma renúncia a um direito de autor. Consideramos ser este o caso a que se refere a personagem-escritora Capitu quando afirma que situará as palavras de Santiago entre aspas, “para maior destaque e para garantia de distanciamento” e para poder elucidá-las com maior eficácia (PROENÇA, 2005, p.15-16).

Por sua vez, ainda de acordo com Compagnon (1996, p.37-38), o sujeito da citação procede como Narciso quando emprega o itálico, visto que este meio de realce indicia uma solicitação de reconhecimento, ou, em outros termos, uma “reivindicação da enunciação” (“estou mais presente no itálico do que em qualquer outro lugar”), fato que consideramos evidenciar-se, por exemplo, na seguinte passagem do relato de Capitu:

A casa de D. Glória já não existia. O Dr. Bento já construíra a outra, no Engenho Novo. Em tudo igual à anterior. [...] como o prédio não trazia de volta, nem podia trazer a vida vivida, tentou restaurá-la no texto escrito. Deu no que deu; leia o salmista, está lá em Davi, 35: *As palavras de sua boca são iniquidades e engano; não quis instruir-se para fazer o bem* (PROENÇA, 2005, p.275, grifo do autor).

Conforme Gilberto Passos (1996, p.141), em seu estudo sobre as citações e as referências nas *Memórias* de Brás Cubas, a metalinguagem significa, no referido romance, “a adequação da atividade narrativa ao incessante cuidado em integrar todos os elementos da prática artística dentro da vida-livro” e a ironia de Brás Cubas em relação aos críticos literários sinaliza a consciência de que “a todo momento, está manejando elementos formais e contudísticos na narração de sua própria existência, ou seja, transformando-a em livro”. Consideramos que tais assertivas são igualmente válidas para a narrativa metaficcional de Proença e para *Capitu*; afinal, a defunta-autora, a exemplo do defunto-autor, desempenha o papel de crítica.

Passos (1996, p.67) esclarece que “o intertexto se perfaz”, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “estabelecendo relações especulares e metalinguísticas a indicarem [...] o teatro, o campo de representação do simulacro, com a característica peculiar de ser um simulacro de segunda instância, pois a ficção se espelha em outra ficção, cuja origem está nas máscaras”.

Em *Capitu – memórias póstumas*, entendemos que esse âmbito inclui a citação da citação, no caso da citação da peça shakespeariana *Otelo, o mouro de Veneza* feita pelo personagem-autor em *Dom Casmurro*, que reaparece no discurso póstumo da personagem-autora, para receber nova versão: “Na peça de minha vida, Otelo e Iago eram a mesma pessoa” (PROENÇA, 2005, p.260). Tal aspecto se esclarece no seguinte excerto:

Penso, quando escrevo estas linhas: no fundo, será que ele ainda me amava, como Otelo amara Desdêmona? Ou não era amor o que por mim sentira? Ou o diabo era aquele Iago que trazia acalentado dentro da alma? [...] decidi tirar a própria vida [...]. Sem qualquer dose de má vontade, seu procedimento não convence. [...] E o olhar que lançou à foto de Escobar? Nem Shakespeare seria tão teatral, mesmo porque o Bardo conhecia a justa medida da tragédia; a não ser que quisesse compor uma ópera bufa... (PROENÇA, 2005, p.261-262).

Portanto, em cada um dos romances: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas*, a vida é um livro. A memória do vivido carrega em si a memória do lido, como fica claro no fragmento em que *Capitu*, ao escrever seu relato póstumo, cita um célebre trecho das *Memórias* de Brás Cubas: “Somei aos argumentos as palavras relativizadoras do meu mestre de além-túmulo, gravadas nas suas *Memórias* de tão boa fortuna: ‘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’” (PROENÇA, 2005, p.228). Em seguida, explica que, assim como Brás Cubas, ela tem consciência de que escrever é um jogo arriscado. Ou seja,

Capitu sabe que está desenvolvendo um trabalho intertextual que, assim como a sua memória, efetua conexões imprevistas, bem como transformações.

Considerando a teoria de Kristeva (1974, p.64) de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, nossa investigação se concentra no fato de que a personagem-autora de *Capitu – memórias póstumas* também reemprega outras citações feitas pelo personagem-autor de *Dom Casmurro* (além das provindas de *Otelo*), de modo a imprimir-lhes perspectivas discursivas diametralmente antagônicas.

Comparemos os discursos em questão. O Dr. Santiago, referindo-se à forma como ele próprio realiza a construção ou reconstrução de si mesmo no relato casmurro, cita Montaigne: “ ‘*ce ne sont pas mes gestes que j’ecris, c’est mon essence*’ ” (MACHADO, 1991, p.65). Por sua vez, ao comentar a mencionada passagem, Capitu, em suas *Memórias*, argumenta que, em um ato falho, seu próprio ex-marido admite que só registra o que lhe “*convém*”. Em seguida, ela conclui ironicamente: “*Voilà ses gestes, voilà son essence*” (PROENÇA, 2005, p.137-138, grifo do autor).

A citação, em *Capitu – memórias póstumas*, é um expediente estético autoconsciente e significativo, que oferece um mundo irônico de embate discursivo, através da distorção. A fim de elucidarmos o confronto da palavra com um outro discurso, valemos-nos de algumas reflexões de Julia Kristeva acerca da teoria desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1981, p.95) na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, em que o estudioso russo define a *síncrise* e a *anácrise* (ou *anacruse*), mecanismos fundamentais do diálogo socrático:

Nietzsche acusava Platão de ter desconhecido a tragédia dionisíaca, contudo o diálogo socrático tinha assumido a estrutura dialógica e contestativa da cena carnavalesca. [...] A verdade (o “sentido”) socrática resulta das relações dialógicas dos locutores; [...] seu relativismo se manifesta pela autonomia dos pontos de vista dos observadores. [...] Dois processos [...] determinam esta rede linguística: a *síncrise* (confrontação de diferentes discursos sobre um mesmo assunto) e a *anácrise* (provocação de uma palavra por outra palavra). Os sujeitos do discurso são não pessoas, [...] ocultos pelo [...] acontecimento discursivo: questionamento e prova, pela palavra, de uma definição. [...] O sujeito do discurso está numa situação exclusiva, que provoca o diálogo [...], e desvenda as esferas [simbólicas da palavra] (KRISTEVA, 1974, p.80-81).

Aplicando essa teoria ao nosso estudo, consideramos que a *síncrise* se processa no embate do discurso de Capitu com o discurso de Santiago sobre a vida que tiveram em comum e sobre as estratégias narrativas empregadas. Quanto à *anácrise* (ou *anacruse*), esta se processa a partir da palavra “dissimulada”, que, em *Dom Casmurro*, fundamenta o discurso

bacharelesco de Santiago para acusar Capitu, visto que o referido termo provoca a expressão “Iago de si mesmo” (PROENÇA, 2005, p.144), que, em *Capitu – memórias póstumas*, alicerça a postura veementemente feminista de Capitu.

No relato póstumo, é o desejo da mulher Capitu de “ser na linguagem”, que une sua palavra ao gesto, levando-a à (re)escrita do relato casmurro, determinando o discurso socrático. Capitu, como sujeito do discurso, se encontra em um contexto que incita o diálogo e o desvelamento do simbolismo da palavra “Santiago”. De acordo com as palavras dela, trata-se de uma aglutinação de *Santo* e *Iago*, que remete, inequivocamente, à noção de “santo do pau oco” (PROENÇA, 2005, p.145). Mediante tal procedimento, o texto literário de Capitu/Proença e o texto literário de Santiago/Machado se encontram, se contradizem e se relativizam.

Diante do exposto, cumpre ressaltar que, no nosso entendimento, a citação em *Capitu – memórias póstumas* implica a coexistência da intertextualidade (encontro entre o texto póstumo e o texto casmurro) com a intersubjetividade (encontro do escritor com o leitor, isto é, o encontro de Santiago/Machado com Capitu/Proença; e o encontro de Capitu/Proença com o receptor).

Há quatro aspectos que nos levam a considerar que, nas *Memórias* de Capitu, a citação se torna uma forma de paródia: [1] a citação, como diria Jean Weisgerber (1970, p.36), implicaria *unicamente* a admissão de outra obra como base estrutural direcionadora; [2] além da citação simples, também existe a citação paródica; [3] apesar das diferenças essenciais, a citação e a paródia apresentam semelhanças estruturais e pragmáticas; [4] o texto póstumo em questão recorre à citação com o propósito de obter contraste. Sendo assim, a abordagem da complexidade estrutural e funcional das obras literárias em si demanda que nosso interesse se concentre na paródia.

Proença ultrapassa a citação, ao constituir nitidamente a paródia, por meio de uma prática de subversão das convenções literárias, que consiste em inserir, no *corpus* de *Capitu – memórias póstumas*, a teoria literária contemporânea acerca da noção de autor no âmbito da intertextualidade, de modo a esclarecer a sua própria práxis literária.

Além disso, o relato de Capitu, a exemplo do relato de Dom Casmurro, adota a narração autodiegética. Sendo assim, mesmo que o leitor de *Capitu – memórias póstumas* conclua que o discurso de Capitu é equívoco, este terá sido válido, na medida em que comprova o fato de que a narração autodiegética instaura o jogo de verossimilhança/inverossimilhança. Em outros termos, se o discurso de Capitu for questionável, o mesmo vale para o discurso de Santiago.

Ao lançar as *Memórias* de Capitu em 1998, Proença publica uma obra de ficção literária que traz em si a escrita de paródia como atividade crítica. O fato de o leitor ter oportunidade de acompanhar o discurso que, construído por uma Capitu além-túmulo, é alicerçado sobre o próprio texto do Dr. Bento Santiago comprova a pertinência que há na decisão de perscrutarmos como aparece a metaficção na arte do romancista Proença e como a ficção e a crítica interagem em *Capitu – memórias póstumas*.

A criação literária desenvolvida na década de noventa do século XX recorre intensamente à práxis da paródia como uma das principais estratégias metaficcionais. Trata-se de um retorno crítico a textos literários canônicos, que desmitifica a noção de originalidade ou unidade autoral, ao mesmo tempo em que reexamina a própria história literária. Por esse motivo, nosso estudo acerca da recepção da personagem Capitu pela recente crítica-ficção machadiana, elaborada por Proença, é também uma tentativa de compreender a problemática da noção de autor no âmbito da intertextualidade, a partir da afirmação da personagem-escritora de que “o texto é a morte do autor” (PROENÇA, 2005, p.13). Sendo assim, nosso estudo sobre a narrativa metaficcional de Domício Proença Filho demanda a abordagem do paradoxo da paródia.

4.3 O paradoxo da paródia

Nossos esforços agora se concentram no sentido de esclarecer de que modo – no campo da crítica-ficção machadiana – a narrativa metaficcional de Proença apresenta a paródia como uma de suas principais estratégias, operando, com este procedimento, uma reproposição do diálogo paródico de Machado de Assis com a tradição. Nesse sentido, merece especial destaque a assertiva de Valentim Facioli (1982, p.41):

Machado não imitou, mas assimilou os modelos para repropô-los desfocados e deformados pelo *espelho* da cultura incipiente de um país deslocado dos centros intelectuais europeus e retardatário econômica, política e socialmente em relação ao capitalismo e à moderna divisão de classes e do trabalho internacional.

Este subcapítulo se fundamenta em alguns conceitos de Linda Hutcheon, postulados na obra *Uma teoria da paródia*, que consideramos imprescindíveis para a

compreensão de nosso objeto de pesquisa. Assim, na esteira da referida teórica canadense, entendemos que a paródia é, ao mesmo tempo, uma relação estrutural entre dois textos e uma forma de dialogia textual. Nesse caso, procedendo ao estudo da paródia nas *Memórias de Capitu*, recorreremos à perspectiva formal do teórico francês Gérard Genette, bem como à perspectiva pragmática do teórico russo Mikhail Bakhtin.

Genette (1982, p.7-8), em sua obra intitulada *Palimpsestes*, define transtextualidade como a relação, explícita ou implícita, de um texto com textos outros. Conforme ele afirma, a presença de um texto em outro, com ou sem referência (citação, alusão e assim por diante), constitui um tipo de relação transtextual denominada intertextualidade.

O referido teórico incide detidamente seu foco de atenção sobre outro tipo de relação transtextual: a hipertextualidade, configurada pela relação entre dois textos, em que o texto derivado (hipertexto) de um texto anterior (hipotexto) – seja por transformação, seja por imitação –, não adquire a forma de comentário. A hipertextualidade caracteriza todas as obras literárias, posto que cada uma delas evoca, em maior ou menor grau, outra obra (GENETTE, 1982, p.13-18).

À luz dos pressupostos genettianos, cabe realçar que *Otelo, o mouro de Veneza* funciona como hipotexto de *Dom Casmurro*; o texto casmurro funciona como hipertexto em relação a *Otelo, o mouro de Veneza* e como hipotexto de *Capitu – memórias póstumas*; e o texto póstumo funciona como hipertexto em relação a *Dom Casmurro*.

Genette explica que a hipertextualidade, sendo prática de reemprego de estruturas de um texto precedente, sempre instaura parte de um jogo, sinalizando um contágio em relação ao regime lúdico. Partindo da premissa de que a paródia é “o desvio de texto pela transformação mínima”⁴⁷, ele a define como uma prática hipertextual de transformação lúdica, que tem como objetivo o exercício prazeroso, destituído de intenção hostil ou depreciativa. Segundo o teórico francês, a paródia pode contribuir valiosamente para a formação de um novo circuito de sentido, a partir da conjugação de lucidez (complemento intelectual) com ludicidade (jogo). Outro aspecto relevante é que a ambiguidade do hipertexto provém do fato de que ele pode ser lido em seu sentido independente, ou na sua relação com seu hipotexto, caso em que o hipertexto se enriquece (GENETTE, 1982, p.40; 43; 554-559).

Hutcheon (1989, p.29; 32-33) discorda da definição restrita que Genette confere à paródia, bem como do fato da sua definição de transtextualidade ignorar a configuração de

⁴⁷ “le détournement de texte à transformation minimale” (GENETTE, 1982, p.40).

uma “dimensão hermenêutica”: um leitor e, implicitamente, um autor. Como o propósito da estudiosa canadense é o de apresentar um “tipo de paródia” que “parece ser uma forma alargada, provavelmente um gênero”, Hutcheon, em sua perspectiva teórica acerca da paródia, recorre ao que ela considera o grande mérito do *Palimpsestes*: a análise formal de inter-relações textuais, ao mesmo tempo em que se vale da obra de Bakhtin, relevante na medida em que a paródia é “tão abertamente interdiscursiva e ‘de voz dupla’” (HUTCHEON, 1989, p.30; 89).

Nesse sentido, cumpre enfatizar que o romance *Capitu – memórias póstumas*, por meio de digressões, ironia e frequentes diálogos com o leitor, dialoga consigo mesmo, tornando-se autorreflexivo. Na esteira de Machado, o questionamento proposto por Proença erige uma estratégia em que o processo de assimilação e desassimilação dos conteúdos é proposto concomitantemente, constituindo um modo dialógico (bakhtiniano) de, ao mesmo tempo, dizer e desdizer o dito. Tal paradoxo desequilibra as estruturas do real e as “verdades permanentes”.

O texto proenciano desafia as convenções literárias do distanciamento, haja vista que a ficção se inscreve na própria temporalidade do autor e do leitor. Assim, considerando que o sujeito e o destinatário estão presentes em um discurso que se assume como uma contestação de si mesmo, cabe investigar a estrutura ficcional dialógica nas *Memórias de Capitu*, a partir do suporte teórico de Mikhail Bakhtin.

Diante do exposto, nossa pesquisa sobre o romance de Proença adota a proposta hutcheoniana de “abertura de um contexto pragmático”, por considerar relevantes: “a intenção do autor (ou do texto); o efeito sobre o leitor; a competência envolvida na codificação e decodificação da paródia; os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos” (HUTCHEON, 1989, p.33). Afinal, *Capitu – memórias póstumas* convida à leitura de *Dom Casmurro* e de *Otelo, o mouro de Veneza*, de uma forma em que fica nítida a inclusão do leitor.

Isso significa que nossa abordagem da paródia implica: o modo como os textos *Capitu – memórias póstumas* e *Dom Casmurro* se inter-relacionam; a intenção do texto de Proença de parodiar o texto de Machado e as convenções citadas anteriormente; o efeito sobre o leitor, no sentido de reconhecer essa intenção e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia.

Ao referir-se à paródia como um dos “passos inferenciais”⁴⁸, Eco (1984, p.32) sustenta que “eles não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção” da obra⁴⁹. Basta considerarmos que, em *Capitu – memórias póstumas*, a reelaboração paródica e atualizadora de *Dom Casmurro* (que, por sua vez, é uma paródia a *Otelo, o mouro de Veneza*) provoca e prevê, explicitamente, tais iniciativas dedutivas do receptor.

Hutcheon (1989, p.36) considera que o processo de comunicação é crucial para a compreensão da paródia; daí seu interesse em esclarecer que entende por enunciação ou “produção e recepção contextualizadas” de texto paródico a “intenção codificada, tal como é inferida pelo receptor na qualidade de decodificador”.

A metaficção nas *Memórias* é plenamente consciente de que, como receptores, decodificamos, concomitantemente, a estrutura paródica de *Capitu – memórias póstumas* e a intenção codificada por Capitu/Proença. Por sua vez, a personagem-escritora, como receptora (e, por trás dela, Proença, como receptor), decodifica, ao mesmo tempo, a estrutura paródica de *Dom Casmurro* e a intenção codificada por Santiago/Machado. Portanto, a paródia envolve um enunciado estrutural e a enunciação inteira do discurso. As intenções da emissora Capitu e, por extensão, as do emissor Santiago solicitam as nossas inferências, a partir do texto.

O arcabouço cênico das convenções de *Dom Casmurro* é, na forma de paródia, enxertado nas *Memórias* de Capitu. O *paradoxo da paródia*, nesse caso, consiste no fato de que, ao contextualizar, o romance de Proença, ao mesmo tempo, manifesta cumplicidade e oposição em relação ao mencionado cenário, conforme elucidaremos.

A *disseminação* de múltiplas releituras de *Dom Casmurro*, ao longo de um século, inclui, além das reescritas do romance, uma ampla rede de crítica e teoria literárias prévias, cujo processo de *recolha*, no texto de Proença, é um risco deliberado, como Capitu adverte ao leitor, por meio de uma clara manifestação de reconhecimento do *ethos* lúdico de suas *Memórias*: “Escrever é risco e jogo” (PROENÇA, 2005, p.228).

Capitu – memórias póstumas consente, em seu próprio *corpus*, a presença da tradição secular machadiana, com a intenção precípua de desafiá-la. Para isso, o texto proenciano articula um jogo entre *homenagem respeitosa* e *ironia*, que se viabiliza mediante a prática de duplicação de aspectos relevantes de *Dom Casmurro*, tais como: o foco narrativo;

⁴⁸ “inferential walks”

⁴⁹ “they are not mere whimsical initiatives on the part of reader, but are elicited by discursive structures and foreseen by the whole textual strategy as indispensable components of the construction [...]”.

a utilização das memórias; o convite à coparticipação do leitor; a autorreflexividade e a autocrítica; a verossimilhança/inverossimilhança do discurso; o mistério e a ambiguidade em torno do adultério; o estilo machadiano.

Em suma, na práxis paródica de Proença, os efeitos pretendidos são norteados por um conjunto de *ethos* pragmático, visto que o *ethos* lúdico tensiona o reverencial e o irônico. As semelhanças estruturais entre os dois romances em questão engendram uma reiteração hermenêutica recíproca; no entanto, esta é crivada de ironia, principal estratégia na produção e recepção da paródia. Proença escreve o seu livro como um modo de expressar a sua suspeição no que concerne à forma do romance *Dom Casmurro*. Para isso, se, por um lado, adota as normas associadas à narração autodiegética, por outro, infringe as regras relacionadas ao conceito tradicional oitocentista, ao substituir o discurso bacharelesco sexista pelo discurso feminista.

A partir das mencionadas formas discursivas, as premissas estéticas e ideológicas dos séculos XIX e XX são ironicamente apresentadas ao leitor por meio da paródia formal. Nesse caso, o *principal paradoxo da paródia em Capitu – memórias póstumas* consiste em legitimar o seu próprio procedimento de releitura de *Dom Casmurro*, reativando as convenções da narrativa casmurra.

Nas *Memórias*, a repetição com diferença crítica revigora a dubiedade sobre Capitu, sobre Santiago e, por extensão, sobre a pretensa relação adúltera. Cabe ao leitor reconhecer a estrutura dupla e o *ethos* pragmático, a partir da interação do romance de Proença com os métodos machadianos parodiados.

O pressuposto de que a arte híbrida e de voz dupla de Proença busca, ironicamente, a novidade na tradição permite inferir que *Capitu – memórias póstumas* é, concomitantemente, um romance acerca das estratégias da narrativa e uma paródia em si. Portanto, considerando que o referido romance é conscientemente didático, nosso estudo perscruta, com igual interesse:

[1] os conhecimentos transmitidos pela crítica, tendo em vista que a literatura de Proença privilegia a inserção do comentário crítico nas suas próprias estruturas em detrimento da crítica exterior;

[2] os conhecimentos transmitidos pela ficção em si, tendo em vista que uma das maneiras basilares de o texto de Capitu/Proença refletir sobre si mesmo é por meio de reelaborações paródicas do texto de Santiago/Machado já existente.

Em *Capitu – memórias póstumas*, a autorreflexividade adquire a forma de paródia, engendrando um novo modelo para os processos literários. Proença recorre à

interação dos processos de produção e de recepção textuais, como um meio de desmistificar o nome do autor Machado de Assis e a origem do texto. O crítico-ficcionista, procurando nivelar-se ao leitor, gera sentidos a partir de linguagem comum a ambos. Enfim, a forma paródica utilizada por Proença faz “refuncionar” (terminologia dos formalistas russos), de acordo com as suas próprias necessidades, a forma de Machado, seu precursor.

A etimologia do termo paródia, apresentada no estudo de Hutcheon (1989, p.47-48; 79-80), oferece-nos um valioso suporte para a definição das *Memórias* de Capitu como paródia contemporânea. A teórica canadense, conforme mencionamos anteriormente, chama a atenção para o fato de que a natureza textual da paródia exige que nos concentremos no *acordo*, bem como na *oposição* que um texto estabelece em relação a outro. O sentido de *para* como “próximo de” elucidava o *ethos* deferente. Em tal caso, Proença reverencia a habilidade de Machado em articular as estratégias narrativas. Por sua vez, o sentido de *para* como “contra” esclarece o *ethos* irônico. Em tal contexto, o romance de Proença assinala a discrepância entre o ponto de vista de Capitu e o de Santiago.

Cumprido lembrar que, em *Dom Casmurro*, o tema primordial do ciúme é inaugurado, explicitamente, no capítulo denominado “Uma ponta de Iago”, em que José Dias, ao responder capciosamente a uma pergunta de Bentinho a respeito de Capitu, desestabiliza emocionalmente o filho de D. Glória. O título, como já referimos, evoca *Otelo, o mouro de Veneza* (Bentinho/Otelo; Capitu/Desdêmona; Escobar/Cássio; José Dias/Iago), aspecto discutido por Helen Caldwell (2002) em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*.

Capitu – memórias póstumas, ao longo do seu desenvolvimento, dialoga, simultaneamente, com a peça shakespeariana Otelo e com Dom Casmurro, sugerindo um acordo ou intimidade: “Decidi ir ao teatro, com D. Justina e o Dr. Costa. A peça era Otelo, de Shakespeare, por isso eu resolvera ir. Não conhecia o texto, mas, como você sabe, conhecia a história [...]. Voltei a casa pensando e ainda identificada com a desditada Desdêmona [...]” (PROENÇA, 2005, p.260).

Por outro lado, a distância crítica, “assinalada pela ironia”, “entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora”, a qual se refere Hutcheon (1989, p.48), encontramos na *oposição* urdida pelo texto de Proença em relação aos textos machadiano e shakespeariano: “Só que, na peça da minha vida, Otelo e Iago eram a mesma pessoa. E mais, o segundo passara toda a vida a fingir-se de santo. Não nos esqueça de que se chamava Bento, Bento Santo Iago. Era um paradoxo, eu sei, mas a sua vida era um paradoxo” (PROENÇA, 2005, p.260).

A “inversão semântica” e a “avaliação pragmática”, segundo Hutcheon (1989, p.73), “estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar”. Nesse âmbito, sublinhamos o fato de que Capitu se apropria do estilo discursivo de Bento, com o propósito de ironizar. Basta lembrarmos que, no relato casmurro, o personagem-escritor compara a sua própria inocência, aos quinze anos, à manifestada pelo personagem Des Grieux, do romance *Manon Lescaut*, do abade Prévost, aos dezessete: “Des Grieux (e mais era Des Grieux)” (MACHADO, 1991, p.34). Em contrapartida, no relato póstumo, Capitu, partindo do paralelo estabelecido entre José Dias e o Iago shakespeariano na própria narrativa de seu ex-marido, confere, ironicamente, duas possíveis identidades para o Dr. Bento, quais sejam, “Iago de si mesmo” e D. Juan, como mostram as expressões: “*Iago – e mais era Iago*” e “*D. Juan, e mais era D. Juan*” (PROENÇA, 2005, p.144; 235; 278).

Conforme a discussão realizada por uma parcela da fortuna crítica machadiana, o discurso de Bento, em *Dom Casmurro*, deforma o drama shakespeariano, desconsiderando a inocência de Desdêmona. Isso fica patente no capítulo intitulado “Otelo”, em que o Dr. Santiago associa os “aplausos frenéticos do público” à *performance* dos atores como aplausos ao assassinato cometido pelo mouro, o que o leva à conclusão de que “Capitu devia morrer” (MACHADO, 1991, p.114). No mesmo capítulo, ainda há um outro aspecto a ser considerado: Bento, convicto de ter sido traído por Capitu, reflete sobre que morte Otelo destinaria a Desdêmona e qual seria a reação do público, caso o lenço realmente indicasse a deslealdade desta.

Nesse sentido, o procedimento paródico que permeia o discurso da personagem-escritora, em *Capitu – memórias póstumas*, fica evidente na “repetição com diferença crítica” praticada em seu diálogo com o texto de Bento: “E chegou a hora do enterro [...]. O lenço usado por Iago tomou a forma do olhar de uma mulher entristecida pela perda do amigo querido. E quem o colocou diante de Bentinho não foi nenhum outro companheiro fiel: foi a magia lúgubre das Parcas” (PROENÇA, 2005, p.244). Com a expressão “companheiro fiel”, Capitu ironiza, ao mesmo tempo, a pretensa lealdade de José Dias/Iago e a atuação de Santiago como Iago de si próprio.

Além disso, a resposta discursiva de Capitu em suas *Memórias* é irônica na medida em que apresenta, em relação ao discurso de Bento, o contraste semântico e o julgamento: “A fumaça do navio da Companhia Marítima Inglesa, tênue cortina de um palco, caía no final de mais um ato da ópera de nossa vida. E ninguém gritou ‘bravo’, nem houve pedidos de bis. Não valeria a pena. O velho tenor Marcolini tinha razão” (PROENÇA, 2005,

p.269). A personagem-escritora, ao referir-se a tal episódio em que é exilada, retoma subliminarmente seus próprios comentários críticos acerca da discordância entre a grandeza da tragédia shakespeariana e a estreiteza da farsa casmurra: “Todos [...] representávamos um papel naquela *ópera bufa*”; “Nem Shakespeare seria tão teatral, mesmo porque o Bardo conhecia a justa medida da tragédia; a não ser que quisesse compor uma *ópera bufa*...” (PROENÇA, 2005, p.110; 262, grifo nosso).

O leitor que perscruta o “vaivém”⁵⁰ intertextual entre *Capitu – memórias póstumas* e *Dom Casmurro* frui o prazer da ironia entre a “duplicação textual (que unifica e reconcilia)” e a “diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’)” – termos da teoria de Hutcheon (1989, p.129) de que nos valem para elucidar a paródia proenciana.

Dom Casmurro caracteriza-se pela autorreflexividade, pela autocrítica e pelo convite, feito ao receptor, para a coautoria dos sentidos da narrativa. É justamente por problematizar a escrita do livro, que o referido romance confere destaque a Machado de Assis em relação à produção realista e naturalista contemporânea ao autor.

Machado, ao colocar um personagem-escritor, cujo discurso, contaminado pelo ciúme, promove equivocidade em torno de si mesmo, de Capitu e da presumida transgressão conjugal cometida por ela, propõe como reflexão que, assim como a escrita constrói o real a partir de perspectivas particulares, a recepção envolve uma dinâmica em que cada leitor desperta de maneira singular o texto adormecido.

Assim, de acordo com a perspectiva da leitora Capitu, registrada em suas *Memórias*, o relato casmurro comprova que o “Novo Otelo” (Santiago) procura “durante todo o tempo” um vestígio da traição dela, até que, finalmente, *supõe* tê-lo encontrado no “olhar de ressaca” que ela *teria lançado* ao falecido Escobar no momento do enterro (PROENÇA, 2005, p.244-245).

Fica claro que *Capitu – memórias póstumas* constitui uma resposta ao texto machadiano, recorrendo à autodefesa de Capitu, num jogo de cumplicidade e negação do enigma Bentinho. A falecida-escritora usa o texto-base do casmurro-escritor para transcrições e referências, de forma a conferir-lhes abordagens antagônicas. Ou seja, em seu discurso, Capitu pratica uma “repetição” do discurso de Bento quanto à estrutura de libelo acusatório e, concomitantemente, quanto à estrutura teatral (divisão em atos); por outro lado, a “distância crítica” estabelecida reside no fato de que coloca Bento na posição de “réu”.

⁵⁰ Hutcheon (1989, p.48) utiliza o termo “*bouncing*”, de E. M. Forster.

No caso da narrativa metaficcional de Proença, o processo de construção da paródia é exposto didaticamente ao leitor, pois a personagem-escritora apresenta, *pari passu*, o contexto em fundo, *Dom Casmurro*, inclusive por meio de citações entre aspas, a fim de que o receptor o conheça e reconheça, e assim possa construir um segundo sentido.

Tomando por base a teoria de Hutcheon, vejamos outro exemplo de que Proença, apresentando uma paródia que se faz mediante uma interação lúdica entre reverente e irônica, constrói a distinção crítica na reiteração. Basta que cotejemos, nas passagens do livro *Casmurro* e do livro póstumo transcritas a seguir, as expressões “o meu fim evidente”, “o seu fim evidente” e “o *meu* fim, mais que evidente”. Cabe esclarecer que o negrito é nosso, porém o itálico do segundo fragmento (“meu”) é de Capitu/Proença:

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. 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 (MACHADO, 1991, p.2).

Esclareço, desde logo, que a marca do seu temperamento [de Bento] foi sempre a ambiguidade. Sua vida, como seu texto, o comprovam à saciedade. Ele nunca se encontrou. Não me estranha, portanto, a afirmação de que **o 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 [...]. E ele atuou com sutileza, dissimulação e estilo trabalhado. Há que reconhecê-lo. A tal ponto que o seu texto se consagrou como exemplar. E mais: passou aos leitores uma visão enigmática da minha personalidade. O que não era difícil: afinal, ele nunca me conheceu em profundidade [...]. Por outro lado, e é o que mais entristece, pintou-me o caráter de modo deletério, como interesseira, pragmática e calculista. E assumiu, o que seria curioso, se não fosse grave, a minha palavra. Repassarei o percurso traçado em seu discurso narrativo. **O meu fim, mais que evidente**, neste livro, é demonstrar a injustiça, a esmagadora injustiça do seu julgamento, a falta de sustentação do seu libelo acusatório. Não me julgo, exponho-me. Tenho esse direito. Retornemos pois àquela mesma tarde de novembro, jamais esquecida pelo filho de D. Glória e tão reveladora para o meu sonho de menina e moça [...] (PROENÇA, 2005, p.14-15).

Dom Casmurro, o texto formalmente parodiado, constitui uma convenção da qual o texto de Proença se libera. Tal procedimento evidenciava-se quando, no relato póstumo, o discurso feminista de Capitu desloca os holofotes, antes voltados para o mito da moça de “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (criado pelo discurso bacharelesco de Dom Casmurro), para o mito do “Santo Iago dissimulado” (criado pela fortuna crítica literária).

Assim sendo, cabe à nossa tese conferir especial atenção ao “âmbito intencional irônico”⁵¹ que perpassa a paródia finissecular novecentista em questão.

Nesse sentido, adquire especial relevância lembrar que a personagem-autora, em sua narrativa póstuma, apresenta o contexto em fundo, *Dom Casmurro*, por meio da afirmação de Santiago de que ele escreve a sua própria essência, chegando ao ato extremo de confessar um pensamento censurável que lhe ocorre na adolescência e envolve a sua própria mãe:

Ele me disse, simplesmente, sem nenhum tremor na voz, que, por um rápido instante, uma ideia compensatória assomou-lhe ao cérebro, terrivelmente distensora: “– *Mamãe defunta, acaba o seminário*”. Aconteceu. Acontece. Se a frase assustou-me, a confiança com que a expunha assim diante de mim diluiu-lhe o impacto. E logo veio, avassalador, o remorso (PROENÇA, 2005, p.136, grifo nosso).

Tal aspecto merece destaque porque, em contrapartida, a personagem-leitora-escritora constrói um segundo sentido para o discurso de seu ex-marido, alegando que ele recorre à referida confissão como uma estratégia para tentar mascarar, perante o leitor, a parcialidade de seu texto casmurro. Capitu, em suas *Memórias*, faz questão de desarmar a argumentação do Dr. Santiago, elucidando que o arguto bacharel-memorialista trai seu próprio discurso, ao admitir, involuntariamente, que escreve de acordo com as suas próprias conveniências. Na comparação estabelecida a seguir entre excertos dos romances mencionados, o negrito é nosso, mas o itálico do segundo trecho (“*convindo*”, “*convém*”) é de Capitu/Proença:

Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: “***ce ne sont pas mes gestes que j’ecris, c’est mon essence***”. 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 (MACHADO, 1991, p.65).

No capítulo de seu livro em que comenta essa passagem, o Dr. Bento Santiago se vangloria de confessar aquele seu pensamento adolescente da Rua de Matacavalos. E, como é típico de sua prosa [...], busca logo o aval de um escritor famoso, no caso Montaigne. Era mais uma forma de transferir responsabilidade. Ele insiste [...] em que está-se propondo a reconstrução de si mesmo e que, para tal, precisa ser plenamente verdadeiro. De fato, nesse sentido, expõe-se, no afã de ganhar a cumplicidade do leitor [...]. Só que comete um ato falho, como notou Quincas Borba, quando comentamos o assunto: sua frase é por si só 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

⁵¹ Trata-se de um termo da teoria de Hutcheon (1989, p.17) sobre a paródia.

mesmo”. O grifo é meu. Perceba-se: ele registra o que *convém* [...]. *Voilà ses gestes, voilà son essence* (PROENÇA, 2005, p.137-138).

A intenção de recontextualizar, acentuando a polarização quanto ao ponto de vista, é nítida. Afinal, se por um lado, a semelhança se encontra na narração ulterior, constituída por narrador autodiegético com propósito de evocação memorial, por outro lado, cada um dos narradores (Santiago em *Dom Casmurro* e Capitu em suas *Memórias*), *a seu modo*, conhece e manobra o conjunto diegético de acordo com os privilégios dessa posterioridade, concentrando seu relato na ruptura entre o eu da história e o eu da narração. Além disso, a (re)escrita de Capitu se beneficia da fortuna crítica literária desenvolvida a seu respeito ao longo de um século. Portanto, cabe ao receptor das *Memórias* de Capitu conhecer e reconhecer o texto casmurro, para, a partir de então, proceder à construção de um sentido outro.

Assim como Santiago é personagem-escritor em *Dom Casmurro*, Capitu é personagem-escritora nas *Memórias*; no entanto, ao redigir sua narrativa póstuma, ela é, simultaneamente, personagem-leitora da narrativa casmurra. Capitu deixa claro ao leitor que a forma de suas *Memórias* é a da “incorporação” com “função de contraste”, visto que envolve uma inversão estrutural, bem como uma mudança no “alvo” da paródia⁵². A autoconsciência de sua narrativa paródica fica explícita nos seguintes fragmentos: “sempre [...] situarei [...] para garantia de distanciamento, suas palavras entre aspas”; “é necessário recontar o contado”; “se você se lembra bem do Bentinho menino, há de concluir comigo – e glosar as palavras dele – que o fruto que estava dentro da casca era o Dr. Bento Santiago. Que a casmurrice e a solidão lhe tenham sido leves” (PROENÇA, 2005, p.16; 242; 281).

É fundamental esclarecer que, no âmbito de nossa pesquisa acerca da metaficção e da intertextualidade, defendemos a tese de que o último trecho citado sugere a seguinte equivalência: “se você se lembra bem do romance *Dom Casmurro*, há de concluir comigo – e glosar as palavras dele – que o fruto que estava dentro da casca era o romance *Capitu – memórias póstumas*”. Em outras palavras, a personagem-autora, em seu texto póstumo, se refere ao apelo que o texto casmurro faz à coautoria, por ser aberto em um campo de relações (construído pelo romancista) que movimenta uma coerência interna, permitindo a ela, como leitora, o estabelecimento de uma *nova* articulação entre as partes.

Capitu – memórias póstumas é uma forma de “literatura acerca da literatura”, que quase se poderia considerar autoparódica, haja vista que coloca em pauta a sua relação com

⁵² Termos da teoria de Hutcheon (1989, p.50; 16-17).

outras obras, bem como a sua própria identidade. A autoparódia, nesse sentido, é a maneira de Proença contrastar as anteriores estratégias narrativas machadianas, criando uma forma de, concomitantemente, questionar seu próprio ato de produção estética, como se evidencia na expressão “Valeria a pena?” e em seus desdobramentos: “talvez eu cometesse um juízo injusto”; “talvez algum dos seus leitores até se permitisse negar-me: não, esta não é a imprevisível Capitu de Bentinho Santiago” (PROENÇA, 2005, p.227-228).

Em relação à paródia, Hutcheon (1989, p.72-73) postula que “a ironia deve ser examinada de uma perspectiva pragmática, bem como da perspectiva formal (antifrástica) vulgar”. Segundo a teórica, a função semântica da ironia é estabelecer contraste “entre o que é afirmado e o que é significado”. Consideramos que tal função pode ser reconhecida nas manifestações elogiosas da personagem-escritora, uma vez que encerram uma desaprovação implícita: “Que diria a **santa** D. Glória, a **santíssima** D. Glória, diante dessas senhoras que lhe chegavam *calcante pede* ou que ele mesmo ia buscar, em carro de praça?”⁵³ (PROENÇA, 2005, p.278, grifo do autor, negrito nosso).

Ainda em conformidade com Hutcheon (1989, p.73), a função pragmática da ironia consiste em “sinalizar uma avaliação”, como é o caso das “expressões laudatórias” que implicam “um julgamento negativo”. Diante do exposto, consideramos que, nas *Memórias*, tal julgamento está presente sobretudo na insistência da forma de tratamento “Dr. Bento Santiago”, com a qual Capitu refere-se ao discurso bacharelesco manipulador do “Santo Iago”, ou ainda na expressão “senhor seu marido”, que se refere ao discurso patriarcal oitocentista: “eu era uma jovem do meu tempo, educada para servir ao senhor seu marido, e não era sem muito esforço que procurava um mínimo de espaço” (PROENÇA, 2005, p.236).

Os novos exemplos supramencionados reiteram a nossa afirmação de que a “inversão semântica” e a “avaliação pragmática” em *Capitu – memórias póstumas* sugerem “dissimulação e interrogação”, uma vez que há, no sentido utilizado por Hutcheon (1989, p.73), “um contraste de sentidos e também um questionar ou um julgar” em relação a *Dom Casmurro* e, por extensão, em relação a si mesmo, visto que lança mão dos mesmos mecanismos narrativos.

É uma forma de Proença levar o leitor a perceber que tais expedientes deixam lacunas hermenêuticas tanto no discurso de Santiago, quanto no de Capitu. Portanto, o leitor deve conceder a Capitu ao menos o “beneplácito da dúvida”, como afirma o crítico-ficcionista

⁵³ Segundo a Profa. Dra. Cíntia Schwantes, que participou da Banca de Qualificação da presente Tese, realizada em 08 de novembro de 2012, tal fragmento do texto póstumo refere-se às “senhoras casadas da classe média carioca [...]. Dom Casmurro se torna, ele mesmo, a terceira parte em casos de adultério; o que é irônico”.

Proença (2005, p.9) no texto introdutório a *Capitu – memórias póstumas*, ironicamente intitulado “*Data vênia*”⁵⁴, expressão que faz parte do jargão do direito. Com esse procedimento, Proença recusa uma restrição de *ethos* superada, visto que, no que concerne ao “alvo”, sua postura de parodista substitui a crítica ridicularizadora pela crítica mais séria, ampliando o âmbito pragmático inclusive com a autocrítica.

Como a solicitação dirigida ao leitor para perscrutar as brechas discursivas de *Capitu* perpassa o próprio romance proenciano, este constitui uma espécie de autoparódia. Desse modo, Proença escreve um texto que, em si mesmo, é um convite à sua própria “inversão semântica” e à sua própria “avaliação pragmática”.

De acordo com o crítico John Yunk⁵⁵ (1963, p.29 apud HUTCHEON, 1989, p.71-72), na paródia, o texto parodiado pode funcionar como alvo ou arma. Consideramos que *Capitu – memórias póstumas* é uma paródia que se vale do texto parodiado *Dom Casmurro* ao mesmo tempo como arma e como alvo, configurando a verdadeira paródia contemporânea. A prática de Proença consiste em se “armar” das estratégias narrativas machadianas a fim de explorar as possibilidades de embate entre o discurso de *Capitu* e o discurso de Santiago.

Nesse sentido, *Capitu – memórias póstumas* potencializa a abertura exegética instaurada por *Dom Casmurro*, visto que Proença recorre aos expedientes narrativos de Machado como “arma” literária que pode se voltar, simultaneamente, contra dois alvos: o texto casmurro e o texto póstumo. O que importa é o direito adquirido de a mulher *Capitu* “ser na linguagem”, de ter “voz e vez” na crítica-ficção. Respalhando-nos no fato de que *Capitu* conquista o “beneplácito da dúvida” *sendo na linguagem*, consideramos pertinente a nossa afirmação de que o conceito linguístico-filosófico de Martin Heidegger permeia o romance proenciano em questão.

Nos termos de Hutcheon (1989, p.75), a paródia envolve: a “intertextualidade texto/leitor”; a “intencionalidade codificada” e, posteriormente, “inferida”; a “competência semiótica”; e a ampliação da “visão orientada para o receptor da interação comunicativa paródica”.

Diante do exposto, entendemos que o relato de *Capitu* é uma paródia feminista do modelo sexista que é o relato casmurro. A personagem-escritora encontra, no próprio modelo patriarcal do personagem-escritor, as condições necessárias para proceder ao combate de tal herança. Nas *Memórias* de *Capitu*, a intenção da paródia é simultaneamente defensiva e

⁵⁴ “expressão respeitosa com a qual se inicia uma argumentação, contrariando a opinião de outrem; com a devida licença” (HOUISS, 2009, p.597).

⁵⁵ YUNCK, John A. The Two Faces of Parody. *Iowa English yearbook*, 8, p. 29-37, 1963.

acusativa, dentro da conhecida noção popular de que “a melhor defesa é o ataque”. Na investida irônica da escritora Capitu sobre o discurso de Santiago, ela pinça as digressões, a vacuidade, a melancolia, o hábito das citações e os atos falhos na escrita memorialística casmurra.

Lidos à luz um do outro, o discurso de Capitu transforma o de Santiago, ao mesmo tempo em que o discurso de Santiago transforma o de Capitu. Na ação mútua entre os dois romances em questão, a ironia torna possível que a paródia de Proença manifeste, paradoxalmente, a sua reverência e as suas objeções quanto à tradição literária e à crítica literária.

Capitu ganha voz como personagem-autora; a veleidade, a insegurança e o sexismo de Bento são denunciados; a amizade entre Santiago e Escobar é ironicamente reelaborada sugerindo o homossexualismo; e assim por diante. A paródia em *Capitu – memórias póstumas*, em termos formais, inscreve, em si mesma, os padrões ironizados, permitindo-lhes a permanência. Com tal expediente, Proença reorquestra *Dom Casmurro*, de acordo com a intenção atual de engendrar a diferença irônica no cerne da semelhança.

Nas *Memórias* de Capitu, a paródia a *Dom Casmurro* aparece ao mesmo tempo que o original *Dom Casmurro*. A subversão paródica se mantém autorizada pelo texto parodiado, graças ao fato de que se pode reconhecer a narrativa casmurra nas *Memórias* de Capitu. Tal paródia adquire “autoridade legitimadora”, no sentido empregado por Hutcheon (1989, p.97), mediante significativo *quantum* de citações retiradas do romance de Machado. Afinal, o discurso de Capitu é apresentado após cada citação do discurso memorialístico de Santiago com a qual ela compõe a escrita de suas próprias memórias. Basicamente, Capitu reelabora, de maneira irônica, o teor sério das citações que precedem seu discurso. A narrativa em *Capitu – memórias póstumas* é metaficcional, porquanto reconhece que existe somente enquanto é lida em contraposição ao cenário oitocentista incorporado.

Em *Dom Casmurro*, Santiago tem o privilégio de expor, com exclusividade, seu ponto de vista, instaurando em seu texto o enigma Capitu. Entretanto, seu discurso oblíquo, voluntária ou involuntariamente, erige o mistério sobre si mesmo, o enigma Bento Santiago. Por sua vez, em suas *Memórias*, Capitu tem a prerrogativa de ser personagem-escritora, ao mesmo tempo em que é leitora do romance casmurro, em que participa como personagem. É desse modo que, em seu relato póstumo, Capitu ressignifica, com seu ponto de vista, o enigma Capitu e o enigma Santiago. No papel de leitora, Capitu, assim como qualquer outro receptor, é convidada, pela narrativa metaficcional de Machado, a ser “co-criadora” de *Dom Casmurro*.

Convém ressaltar que os dois romances mencionados solicitam a coparticipação do leitor no processo da geração dos sentidos, visto que se trata de narrativas metaficcionalis. Nesse processo, o leitor é coautor de textos que, se separadamente já primam pela dubiedade, em dialogismo potencializam a abertura hermenêutica, contribuindo ainda mais para o reconhecimento da literatura *in progress* de Machado de Assis.

A intenção de Proença se configura como sendo a de ler renomado romance finissecular oitocentista, submetido antecipadamente ao crivo de múltiplas leituras, a fim de perscrutá-lo e transformá-lo com uma consciência crítico-literária atual. Em outras palavras: a narrativa póstuma é construída ironicamente para sinalizar o conhecimento de Proença acerca das diferentes recepções que *Dom Casmurro* vai angariando ao longo de cem anos de publicação, justamente por ser uma obra aberta e em movimento, com copiosa fortuna crítica.

O título *Capitu – memórias póstumas* sugere a fusão de dois textos memorialísticos machadianos: *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. É importante considerarmos que, além de cada um dos referidos textos ser uma paródia, ambos são parodiados nas *Memórias* de Capitu. Empregando a estrutura de sobreposição, Proença organiza o seu enredo e comenta ironicamente as implicações de duas formas literárias: a *arte além-tumular* de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o *discurso bacharelesco* de *Dom Casmurro*.

O paradoxo da paródia se consubstancia na relação de cumplicidade e oposição simultâneas entre dois textos. As *Memórias* de Capitu estabelecem acordo em relação a *Dom Casmurro*, na medida em que:

[1] apresenta narrador autodiegético; texto de cunho memorialista; discurso que oscila entre a verossimilhança e a inverossimilhança, inviabilizando a credibilidade por parte do receptor; e metadiscorso que quebra a ilusão da realidade;

[2] constitui uma crítica às características valorizadas pela estética romântica: a genialidade, a originalidade e a individualidade;

[3] a narrativa autorreferencial questiona as noções miméticas e realistas de referencialidade, por meio da inserção de uma teoria no *corpus* do próprio texto ficcional.

Basta lembrar que o Dr. Santiago convida explicitamente o leitor para a coautoria de duas obras suas eminentemente inacabadas: o soneto e o romance casmurro. E mais: de acordo com uma parcela da crítica especializada, o soneto inconcluso de Bentinho – cuja autoria restringiu-se, curiosamente, a dois únicos versos: o primeiro e o último – funciona como uma *mise en abyme* do livro todo, considerando-se que o personagem-escritor de *Dom*

Casmurro tem as duas pontas de sua vida, mas não tem como preencher as lacunas e provar a sua peça acusatória.

Outro aspecto relevante a ser considerado é o de que *Capitu – memórias póstumas* constitui uma *alegoria especular* de *Dom Casmurro*, no que concerne à teoria de Marcolini sobre a história da criação, em que Deus concede coautoria ao diabo. Afinal, tais textos, lidos à luz um do outro, sinalizam que a defunta-escritora e o casmurro-escritor são coautores, ou seja, são personagens-autores equívocos que atuam simultaneamente como Deus e o diabo dentro da noção de que “a vida é uma ópera” (MACHADO, 1991, p.8). É justamente assim que o romance de Proença, fazendo-se invertido como a imagem do espelho, estabelece contraste em relação ao romance de Machado, haja vista que:

[1] a voz crítica de Capitu coloca em evidência o antagonismo entre o ponto de vista do casmurro-escritor e o da defunta-escritora;

[2] a estrutura e os episódios das *Memórias* de Capitu invertem ironicamente o discurso bacharelesco e o domínio sexista do Dr. Santiago. Dessa maneira, o relato póstumo distancia-se das convenções literárias gerais, visto que a mulher assume o controle das suas atividades literárias, para os seus próprios objetivos;

[3] a mulher-escritora, em suas *Memórias*, tem consciência de que “o texto é a morte do autor” (PROENÇA, 2005, p.13) e o nascimento do leitor. Ou seja, ela dialoga com seu receptor, esclarecendo que o relato casmurro é a morte de Santiago e o nascimento da leitora/coautora Capitu.

Cumpre lembrar que a noção de que “o texto é a morte do autor” é do teórico francês Roland Barthes. Portanto, o crítico literário Proença, no cerne de sua própria práxis ficcional, adverte o leitor de que *Capitu – memórias póstumas* constitui uma metaficção. Assim, o romance proenciano recorre a Roland Barthes, numa espécie de autolegitimação de sua (re)escrita. Afinal, o período cultural finissecular novecentista manifesta interesse pela autorreflexividade na literatura, assim como pela intertextualidade em estudos críticos. Nesse sentido, enfatizamos que “as teorias atuais da intertextualidade têm um ponto estrutural central, mas apoiam-se numa teoria implícita da leitura ou da decodificação” (HUTCHEON, 1989, p.35);

[4] o relato póstumo visa à *performance* dupla e simultânea de Capitu leitora/coautora de *Dom Casmurro* e Capitu escritora de suas próprias *Memórias*;

[5] o romance de Proença redimensiona as profundas mudanças narrativas geradas por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que questionam a ficção. Assim, a aventura da escrita em *Capitu – memórias póstumas* potencializa a já existente em *Memórias póstumas de Brás*

Cubas e, posteriormente, em *Dom Casmurro*. Trata-se da aventura da crise do narrador, do próprio texto e da personagem em suas relações consigo mesma e com os outros. Cada vez mais, a forma romanesca é solicitada a acompanhar a aventura de um discurso interior.

Por fim, cabe sublinhar que o jogo subversor dos gêneros, prática já adotada nas *Memórias* de Brás Cubas e em *Dom Casmurro*, intensifica-se nas *Memórias* de Capitu. Proença, acreditando na competência de seu leitor da década de noventa do século XX, elabora uma paródia provida de “identidade estrutural” e “função hermenêutica” próprias – termos da terminologia de Hutcheon (1989, p.30).

Partindo do pressuposto de que a metaficção de Proença é, concomitantemente, paródica e dialógica, reconhecemos, nos termos propostos por Hutcheon (1989, p.105), dois relevantes dispositivos de “autorreferencialidade” atuantes em *Capitu – memórias póstumas*: a “autorreflexividade estética” afirmada nitidamente pela paródia; a “autocrítica” do discurso na sua relação com a realidade”, visto que o embate dos pontos de vista de Capitu e de Santiago reforça a perda da ilusão da realidade já presente em *Dom Casmurro*. No âmbito dessa questão, vale lembrar que o diálogo entre a voz feminina e a voz masculina evidencia, sobretudo, a questionabilidade da “verdade”.

Isso posto, destacamos que o artifício narrativo é tematizado por meio da paródia, porquanto essa narrativa metaficcional de Proença apresenta um discurso crítico-ficcional, que examina os problemas da escrita com os quais se depara a personagem-autora de *Capitu – memórias póstumas*.

Portanto, consideramos que *Capitu – memórias póstumas*, em seu procedimento metaficcional e intertextual, elimina tanto a ilusão da realidade quanto as fronteiras discursiva e textual. Dessa forma, de acordo com as especificidades de seus projetos estético e ideológico, Proença experimenta formas inovadoras para expressar os personagens Capitu e Bento Santiago, ao mesmo tempo em que prima pelo cuidado de preservar a enigmaticidade que os canonizou, a fim de garantir a intertextualidade *in totum*.

Afinal, o discurso de Capitu, sobretudo pelo fato de ela estar envolvida diretamente, também constitui uma perspectiva particular que pode ou não ser aceita por cada um dos leitores que constitui um público heterogêneo. Assim, nosso estudo acerca da releitura e reescrita de *Dom Casmurro* tem o propósito de contribuir para a inteligência e a reconhecimento da literatura *em movimento* de Machado de Assis:

É, como diz o Dr. Bento, o destino é o seu próprio contra-regra. Mas na história que contou, o dramaturgo do Engenho Novo não conseguiu o controle desejado sobre os

fatos e os personagens e principalmente sobre o leitor. Tanto que eu permaneci enigma. Ele foi traído pelas reentrâncias do seu discurso (PROENÇA, 2005, p.145).

As diferentes leituras de *Dom Casmurro*, realizadas ao longo de mais de um século desde a sua publicação, evidenciam o “potencial de sentido” dessa obra. Sendo assim, a recepção da personagem Capitu pela crítica-ficção machadiana, integrada pelo romance de Proença, que, como assinalamos, dialoga com a teoria literária e com a fortuna crítica machadiana, configura um campo exegetico profícuo.

Resta-nos a pergunta: como será a recepção das *Memórias* de Capitu pelo público leitor, especializado ou não, considerando-se que cada leitor é convidado a ser um coautor? Enfim, estamos diante de uma imensurável abertura hermenêutica engendrada pelo escopo pragmático de *Capitu – memórias póstumas*, posto que o mencionado romance incorpora sua própria referência crítica, como parte de seu tema e de sua forma:

Estimulada por ela [Aurélia], 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. 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. Obrigome, pois, a guardar segredo sobre o extraordinário processo que regula discursos de tal natureza. Do tempo que levei para concluir o relato, também não posso dar a medida, porque, enfim, vivo nestes espaços. Só me permito adiantar-lhes, que, ao final da minha narrativa, o mínimo que lhes poderá advir é a sensação de perplexidade. Se o texto, por qualquer motivo, não chegar a agradá-los, terei feito, como nas tragédias gregas, a minha catarse. E você, se um dia amou como eu amei, desejou como eu desejei, vai certamente me entender (PROENÇA, 2005, p.12).

Em suma, em nosso estudo sobre as *Memórias* de Capitu como reescritura de *Dom Casmurro*, procuramos enfatizar como as ressemantizações da Capitu machadiana se erigem consoante as inclinações estéticas e ideológicas do contexto ficcional finissecular novecentista. Afinal, a atividade de leitura desenvolvida no cerne da criação ficcional de *Capitu – memórias póstumas* demanda um leitor que se engaje na coautoria do texto. Sendo assim, o romance de Proença constitui uma leitura significativa na construção da história da recepção da personagem Capitu, haja vista que, conforme realçamos ao longo de nossa pesquisa, *Dom Casmurro* apresenta movimento de ressignificação contínua, acionado tanto por parte dos críticos, quanto por parte dos escritores.

Capitu – memórias póstumas funde os gêneros ficcional e crítico-teórico, uma forte tendência da produção contemporânea a Proença. Nas *Memórias*, os perfis

ressignificados de Capitu e de Bentinho – relacionados com a perspectiva ficcional da última década do século XX, em que se revigoram as iniciativas paródicas e metaficcionalis – têm por mérito a provocação de novos questionamentos em torno da duplicidade narrativa. O crítico-ficcionista Proença coloca-se perante *Dom Casmurro* como um cocriador de ambiguidades, posto que a plena consciência da leitura, elemento central para o projeto de autoquestionamento da literatura, orienta a estruturação de seu romance.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O método dialógico de busca da verdade [diálogo socrático] se opõe ao monologismo oficial que se pretende dono de uma verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa (BAKHTIN, 1981, p.94).

Em nosso estudo sobre a voz de Capitu na crítica-ficção elaborada por Domício Proença Filho, acreditamos ter encontrado, no âmbito da metaficção e suas implicações, indícios relevantes que contribuem para a elucidação das relações estabelecidas entre *Dom Casmurro* e *Capitu – memórias póstumas*. Afinal, o processo de produção do texto póstumo, articulado pela personagem-escritora Capitu, e o processo de recepção do texto casmurro, realizado pela personagem-leitora Capitu, são igualmente relevantes para o processo de construção de sentidos das *Memórias*.

A tese postulada por Gustavo Krause (2008, p.1) em “Continuidade dos parques: Machado de Assis e Julio Cortázar”, segundo a qual “a metaficção atua como uma espécie de solução cética para o problema da identidade na contemporaneidade”, favorece significativamente a compreensão de nosso objeto de estudo.

Tomando por base o referido artigo, nossas considerações finais concentram-se em alguns aspectos fundamentais da narrativa metaficcional. Afinal, é crucial termos sempre em vista que, assim que começa a ler as *Memórias* de Capitu, o receptor encontra uma personagem-leitora, a própria Capitu. Esta lê o romance *Dom Casmurro*, escrito por seu ex-marido, no qual ela aparece como personagem. O fato de a ficção de Proença conter outra ficção, como “uma fruta dentro da casca”, constitui um problema proposto ao receptor antes mesmo que este proceda à leitura do terceiro capítulo do romance.

Nesse caso, a imprescindibilidade de ler o mesmo que a personagem-leitora aciona a interação do receptor com o texto póstumo e, no âmbito deste, com o texto casmurro; no entanto, o leitor encontra uma série de “casca” (máscaras, representações) que se encaixam umas dentro das outras. Tal qual o conhecido fenômeno das *matriochkas*, o decodificador abre a primeira “casca” e se depara com outra semelhante, porém menor. Descerra esta “casca” menor e encontra uma terceira, ainda mais reduzida. E assim sucessivamente, até que a última “casca”, ínfima, filigranada, não se abre, resguardando o “fruto”, o mistério, o não dito (quem é Bento Santiago?; quem é Capitu?; e, por extensão, quem somos nós?).

O receptor é deliberadamente provocado pelo texto póstumo, haja vista que a última máscara da encenação teatral não cai, ou, dizendo de outro modo, o acesso ao interior da “casca” que supostamente poria termo à referida sequência está interdito. Ao suscitar, no leitor, a dúvida sobre a possibilidade de haver uma máscara outra ou uma “casca” menor ainda, tal expediente instaura a expectativa infinda. Afinal, seria frustrante ao receptor abrir a “casca” derradeira e encontrá-la vazia, ou, em contrapartida, encontrar algo incompatível com o jogo de reiteração das “lacunas machadianas”, armado por Proença. Em suma, o fato de ela surgir vedada aciona, paradoxalmente, o movimento contínuo de abertura das “casca”.

Capitu apresenta consciência de que a narrativa de seu ex-marido está escrita, restando-lhe acompanhar aquela história como personagem-leitora e reescrevê-la como personagem-escritora. Essa leitora-escritora encontra-se, no espaço de além-túmulo, rodeada por seus próprios leitores: Brás Cubas, Quincas Borba, Conselheiro Aires (personagens machadianos, assim como ela e Bento Santiago) e Aurélia Camargo (personagem alencariana). Por sua vez, esses receptores, que chegam a incentivar e/ou orientar Capitu no que concerne à escrita do relato póstumo, tal como ela, são leitores do Dr. Santiago.

Ao mesmo tempo em que está lendo *Dom Casmurro*, a personagem Capitu escreve suas próprias *Memórias* na direção da afirmação do discurso da mulher. Desse modo, ela conjuga os processos de leitura e de escrita, registrando sua concordância ou discordância com relação às apreciações críticas dos referidos defuntos-personagens a respeito de seu livro e do livro de seu ex-marido.

Assim que Capitu, absorvida inteiramente pelo fim de demonstrar o que ela entende por “falta de sustentação do libelo acusatório do Dr. Bento Santiago”, recomeça a leitura do relato casmurro, retornando “àquela mesma tarde de novembro, jamais esquecida pelo filho de D. Glória” (PROENÇA, 2005, p.15), o receptor é convidado a ler, *pari passu*, a interpretação feita pela defunta-autora.

Portanto, trata-se do segundo retorno “àquela tarde de novembro” comum a ambos, e, por extensão, o texto inteiro de *Capitu* constitui um segundo regresso àquele pretérito compartilhado. Uma tarde dentro de uma tarde, um longo passado dentro de um longo passado, um livro dentro de um livro; porém, há diferença no retorno, na semelhança, na reiteração. Sendo assim, quanto às relações existentes entre os romances de *Capitu* e de *Santiago*, consideramos válida a afirmação de que, “em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (MACHADO, 1991, p.2).

Ao ler *Capitu – memórias póstumas*, sobretudo pelo fato de ser uma crítica-ficção, a interação do receptor se multiplica, pois, ao mesmo tempo: lê, *com Capitu e por meio dela*, a escrita do Dr. Santiago; lê, *com Capitu e por meio dela*, outros textos com os quais Dom Casmurro (e, por trás dele, Machado) intertextualiza; lê, *com Capitu e por meio dela*, a crítica que o Dr. Santiago faz de sua própria escrita (metaficção); lê a própria escrita de *Capitu*; lê outros textos, machadianos ou não, com os quais *Capitu* (e, por trás dela, Proença) intertextualiza; lê a crítica que *Capitu* faz de sua própria escrita (metaficção); lê a crítica-ficção machadiana elaborada por Proença, que está por trás de *Capitu*.

Capitu nivela-se aos leitores de *Dom Casmurro*, com a finalidade de favorecer a credibilidade de suas *Memórias*: “Bentinho, como sabemos os que lemos aquele livro, recolheu-se ao seu quarto e, cheio de emoção e muita confusão na cabeça, acabou chegando à conclusão de que enfim ‘era homem!’” (PROENÇA, 2005, p.84, grifo nosso). Valendo-se de tal *modus operandi*, que consiste em procurar “tragar” todos os leitores dos romances *Casmurro* e *Póstumo*, *Capitu* articula um importante movimento metafórico-metonímico especular.

O receptor, ao abrir *Capitu – memórias póstumas*, encontra *Dom Casmurro*, e, então, ao abrir *Dom Casmurro*, encontra, em estado latente, *Capitu – memórias póstumas*, e assim o fenômeno se reitera *ad infinitum*, pois as lacunas deixadas pelo *Casmurro*-escritor e pela *defunta*-escritora não permitem que se abra a última “casca”, quer seja do “fruto” (*Santiago*), quer seja da “fruta” (*Capitu*). E a dinâmica mascaramento de si mesmo e do outro/desmascaramento de si próprio e do outro se faz helicoidal e labiríntica.

E o jogo teatral permanece, orquestrado pela teoria do tenor Marcolini, que dá o tom da ópera executada nos dois romances em questão, pois, “com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda” (MACHADO, 1991, p.9). Dizendo de outra forma, há múltiplos desconcertos entre os discursos de *Capitu* e de *Santiago*. E é justamente aí que ocorrem dois fenômenos importantes: a abertura e o movimento, seja da

composição machadiana, seja da composição proenciana, seja das duas composições colocadas em travessia mútua.

Basta considerarmos o terreno movediço instaurado por Capitu, em alguns episódios. Por exemplo, no capítulo CXXIX de suas *Memórias*, em que, referindo-se a um baile ao qual comparece com o marido, a personagem-escritora afirma: “eu estava tão bem, que alguém, não sei se foi Escobar, chegou a dizer que eram os mais belos braços da noite”. Ainda no mesmo capítulo, ela faz menção a um outro baile, em que, enquanto seu marido privilegia a conversa com os amigos, ela se ocupa em dançar “com Escobar, aliás, um excelente par” (PROENÇA, 2005, p.212-214). A defunta-autora se vale de uma estratégia irônica que chega à beira do cinismo, ao simular dúvida quanto à autoria do elogio a seus braços (Teria sido Escobar?). Além disso, não lhe basta mencionar a sua dança com Escobar; faz questão de acrescentar “um grãozinho de suspeita”, por meio do advérbio “aliás”, usado na acepção de “verdade seja dita”, antes de conceder a Escobar o dúbio epíteto de “excelente par”.

Nesse sentido, o capítulo CLXXVIII de suas *Memórias*, para alguns leitores, pode chegar a ser acintoso. Nele, a personagem-escritora estabelece uma relação dialógica com *Otelo, o mouro de Veneza* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao mesmo tempo em que recorre à estratégia narrativa da *reiteração da ambiguidade*. Afinal, Capitu, ao referir-se aos traços em comum entre seu companheiro Pierre Vermont e Escobar, provoca no leitor um questionamento relevante: a hipótese da “casualidade da semelhança” entre Ezequielzinho e Escobar, aventada por Capitu a Bentinho em *Dom Casmurro* e retomada em *Capitu – memórias póstumas*, se aplicaria aos dois casos? Dependendo da perspectiva do receptor, a afirmação de Capitu – “Curiosamente, sua figura e sua personalidade [a de Pierre] me lembravam a de Escobar” – pode inocentá-la ou culpá-la, sobretudo pela conotação irônica do advérbio “curiosamente”:

Voltemos ao final do capítulo CLXXVI. A vida seguia seu curso sistemático e regular como um relógio suíço. Ezequiel formou-se. Era um rapagão belíssimo e inteligentíssimo e o melhor amigo que tive. A professora casou-se com um maestro da Ópera de Viena. Eu li muito. E envelheci. E num domingo de maio, *cheguei, como diria Brás Cubas, à cláusula dos meus dias*. Acompanharam-me à derradeira morada, num cemiteriozinho que parecia um jardim, alguns bons amigos que fizera, ao longo dos anos. [...] Entre os amigos, estava Pierre, Pierre Vermont, companheiro de meus últimos anos. *Curiosamente, sua figura e sua personalidade me lembravam a de Escobar*. Foi lindo o discurso de despedida que fez, à beira do túmulo. E a meu pedido, ninguém chorou.

Também, como Brás, morri de uma pneumonia, mas se lhe disser que foi por esse motivo, estarei mentindo. Na verdade, e só agora revelo, fui morrendo aos poucos de saudades, menos de Bentinho, ou de quem quer que seja: morri de saudades do

amor, o amor que me alimentou desde a infância, ao qual eu fui fiel durante toda a vida e que trouxe comigo para esses cantões cheios de frio. Eu fui uma mulher feliz, enquanto amei e fui amada. *O meu Otelo é que, como o outro, não soube lapidar o diamante que tinha em suas mãos* (PROENÇA, 2005, p.273-274, grifo nosso).

Em termos gerais, a história continua na leitura que Capitu faz da história que, por sua vez, continua na nossa leitura da história dentro da história, e, por extensão, na nossa leitura da ficção sobre a ficção. A aventura da escrita de Capitu é, ao mesmo tempo, um convite à cocriação e uma resposta articulada à aventura da escrita de Santiago que, por sua vez, também é um convite à coautoria.

Trata-se de duas escritas que se articulam mutuamente, com cuidado, começando por si mesmas: as falhas do texto de Santiago, já assumidas por ele próprio desde o segundo capítulo de *Dom Casmurro*, desafiam sua leitora à reescrita, e Capitu se dedica a preencher tais brechas textuais com a abertura de brechas outras, promovendo um instigante *modus operandi* paradoxal. A aventura da escrita de Santiago encontra-se frequentemente reiterada na aventura da escrita de Capitu; entretanto, esta escrita que sustenta aquela é ela mesma outra escrita.

Sendo escritas inacabadas, elas se aventuram juntas, enveredando por hiatos, demandando coautoria e compondo o “texto infinito”, ao qual se refere Barthes (1977, p.49) ao postular: “o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”. É como se, a cada par de páginas abertas, o receptor encontrasse, de um lado, a versão do casmurro-autor e, de outro, a versão da defunta-autora, ou o texto e sua tradução, ou a imagem e sua contraimagem movimentadas por um jogo de espelhos.

A metaficção, tal como a concebe Patricia Waugh em *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, é uma característica sofisticada da produção literária contemporânea, que contribui valiosamente para o entendimento da própria literatura e do mundo em que esta é engendrada. Nesse sentido, cumpre ressaltar que Proença, como crítico-ficcionista que revitaliza o canônico romance *Dom Casmurro*, ao assumir que faz ficção, privilegia, a exemplo do escritor metaficcional Machado, as dúvidas em detrimento das certezas burguesas.

De acordo com Waugh (1984, p.11), a metaficção diverge essencialmente da linguagem do romance tradicional, ou seja, das convenções do realismo, porque, no âmbito da literatura, estas correspondem à linguagem cotidiana, entendida como um meio de sustentação de estruturas de poder que mascaram diferentes formas de opressão. A teórica esclarece essa questão com a seguinte assertiva: “a metaficção se ergue em oposição, não ostensivamente

aos fatos ‘objetivos’ no mundo ‘real’, mas à linguagem do romance realista que tem sustentado e endossado tal visão da realidade”⁵⁶ (WAUGH, 1984, p.11). Basta recordarmos que uma das convenções do realismo é a participação do narrador onisciente, justamente porque, no seu mundo ficcional que supostamente representa o mundo real, tudo pode ser conhecido.

Dom Casmurro e *Capitu – memórias póstumas* desaprovam a linguagem realista, pois entendem que o escritor e o leitor são construções sociais. Cada um deles, na condição de romance metaficcional, é cético em relação à sua própria história, ao seu próprio narrador, ao seu próprio autor e ao seu próprio receptor. Diante de tal procedimento, o leitor também se torna crítico, passando a questionar o realismo, o conhecimento do escritor, a realidade e a sua própria identidade.

A narrativa póstuma, a exemplo da narrativa casmurra, reexamina as convenções do realismo, ao mesmo tempo em que recorre ao autoquestionamento, com o propósito de oferecer uma forma ficcional relevante aos leitores contemporâneos. Nesse sentido, cumpre realçar que cada um dos referidos textos metafissionais, à sua maneira, esclarece que, do mesmo modo que a ficção literária cria seus mundos imaginários, a realidade cotidiana do receptor é construída e escrita. Trata-se de uma forma de desconstruir, ironicamente, a noção realista de verdade única e de convicções indiscutíveis.

Assim, os relatos do casmurro-escritor e da defunta-escritora constituem preciosas colaborações para o receptor questionar a sua própria realidade, pois, enfatizando a referencialidade propositalmente lacunar da ficção – “livro omissso”, “livro falho” (MACHADO, 1991, p.57) –, tais escritos sinalizam que as relações sociais estabelecidas fora dos romances também envolvem a manipulação.

De acordo com Gustavo Krause (2010b, p.45), “podemos apontar como característica principal da metaficção a consciência de si ou autoconsciência, mas uma autoconsciência socrática que procura saber tão somente o quanto não sabe [...], o quanto o conhecimento possível é caleidoscópico”. Consideramos que, nas mencionadas narrativas casmurra e póstuma, a autoconsciência é irônica, pois gera, paradoxalmente, o abissal questionamento ontológico. Cada uma dessas ficções se interroga sobre sua própria identidade, reconhecendo que se desconhece. Desse modo, *Dom Casmurro* e as *Memórias de Capitu* despertam a autoconsciência socrática em cada um de seus leitores.

⁵⁶ “Metafiction sets up an opposition, not to ostensibly ‘objective’ facts in the ‘real’ world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality”.

Se a perspectiva do Dr. Santiago pode interferir na própria leitura do mundo feita pelo receptor, *a fortiori*, os pontos de vista antagônicos do casmurro-autor e da defunta-autora podem causar um efeito ainda mais significativo, visto que implicam a interação do leitor com duas vozes. Sendo assim, diante do acesso interdito às certezas, resta ao receptor perguntar-se sobre a sua própria identidade, pois, conforme esclarece Krause (2010b, p.188), a metaficção representa a busca da identidade linguística e/ou narrativa, que se realiza mediante o movimento de voltar-se para si mesmo e para o outro, haja vista que, assim como ocorre com cada leitor, é impossível sair de si para proceder a um autoexame.

Por isso, a nossa tese consiste em sustentar que, embora os dois romances em estudo apresentem contraposições relevantes quanto a questões estéticas e ideológicas, *Capitu – memórias póstumas* instaura uma confluência significativa em relação a *Dom Casmurro*. Afinal, ao tornar sem efeito as fronteiras textual e discursiva, o texto proenciano reexamina a questão da construção da personagem Capitu, resguardando, fundamentalmente, a aura de ambiguidade que a mitifica. Com tal expediente, a intertextualidade realiza-se plenamente.

Nesse âmbito, entendemos que os referidos romances metaficcionais, primando pela autoconsciência irônica, apresentam a questão da identidade narrativa e linguística intimamente unida à questão da identidade humana. Dr. Santiago, na escrita de suas memórias, procura atar, com papel, tinta e pena, a velhice e a adolescência, de modo a recompor *o que foi a sua vida e o que ele foi*. Recorrendo ao mito de Pandora, a narrativa casmurra evoca a estreita margem de esperança que as tragédias cotidianas impõem a todos: “Concluo que não se devem abolir as loterias. Nenhum premiado as acusou ainda de imorais, como ninguém tachou de má a boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte há de ela ficar” (MACHADO, 1991, p.8). Nesta passagem, associando o casamento dos pais a um bilhete de loteria premiado, o narrador tece subliminarmente a noção mitológica da mulher/Pandora, portadora da esperança, mas também de todos os males.

Esse fio tênue de esperança também se encontra representado na tentativa frustrada de Bentinho de: [1] reproduzir a casa de Matacavalos na do Engenho Novo; [2] compor um soneto que, no final das contas, ficou restrito a apenas dois versos: o alfa e o ômega, o ponto de partida e o de chegada, faltando simplesmente todo o centro; [3] fechar e apertar muito os olhos, a ver se continua “pela noite velha o sonho truncado da noite moça”; [4] unir seu presente ao seu passado, por meio da escrita, uma vez que, como ele mesmo admite, falta ele próprio, “e esta lacuna é tudo” (MACHADO, 1991, p.2, 54, 61, 2).

Assim como a concepção mitológica responsabiliza Pandora pelos males mundanos, o discurso bacharelesco sexista de Dom Casmurro estigmatiza a mulher “dos

olhos de ressaca” pelas aporias que supostamente o teriam conduzido à casmurrice. Em contraposição, a mulher Capitu, em suas *Memórias*, assume o seu próprio discurso e a sua própria identidade cultural, marcando verticalmente sua voz e sua vez na literatura. Inclusive, o relato póstumo alerta o leitor de que a história de Pandora foi escrita pelo “macho da espécie” (PROENÇA, 2005, p.187).

No âmbito dessa questão, cumpre reiterar que, até o meado da década de oitenta do século XX, a noção de gênero, apesar de elucidar a construção social e discursiva da diferença sexual, acaba corroborando o binarismo, ao homogeneizar os conceitos de “homem” e “mulher”. A partir da segunda metade dos anos oitenta, as abordagens feministas pós-estruturalistas, em consonância com o pensamento da diferença de Derrida, Deleuze e Foucault, desenvolvem a crítica à referida noção de gênero. Nas palavras de Joan Scott, “a categoria de gênero, usada primeiro para analisar as diferenças entre os sexos, foi estendida à questão das diferenças dentro da diferença” (1992, p. 87).

A contribuição da teoria feminista é relevante, na medida em que propõe que a crítica dos filósofos franceses pós-estruturalistas⁵⁷ aos *sentidos universais* seja articulada com o reconhecimento de que a construção da categoria “mulher” demanda *um sentido específico e historicamente localizado*, haja vista as diferenças fundamentais da experiência existentes entre as mulheres.

Como bem esclarece Rosi Braidotti, “a teoria feminista não é somente um movimento de oposição ao falso universalismo, [...] mas expressa também o desejo das mulheres de manifestar, e de validar, formas diferentes de subjetividade”. Ainda de acordo com Braidotti, “este projeto implica tanto criticar as definições e as representações existentes das mulheres como criar novas imagens da subjetividade feminina”⁵⁸ (2000, p.185).

A partir das reflexões apresentadas, consideramos que, dentre as inúmeras possibilidades de abordagem que o contexto do final do século XX disponibiliza, a crítica-ficção de Proença incorpora a perspectiva cética em relação a qualquer discurso totalizante, sobretudo os elaborados pelo supracitado “macho da espécie”. Além disso, acreditamos que o romance *Capitu – memórias póstumas*, labora, a seu modo, a conjugação crítico-criativa a que se refere a filósofa e teórica feminista Rosi Braidotti, visto que não só critica a imagem da

⁵⁷ Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida e Kristeva.

⁵⁸ “La teoría feminista no es solo un movimiento crítico de oposición al falso universalismo, [...] pero expresa también el deseo de las mujeres de manifestar, y de validar, formas diferentes de subjetividad. Este proyecto implica tanto criticar las definiciones y las representaciones existentes de las mujeres como crear nuevas imágenes de la subjetividad femenina”.

subjetividade feminina construída no discurso bacharelesco sexista como também ressignifica a personagem Capitu.

Afinal, a releitura de *Dom Casmurro*, realizada por Proença via incursões paródicas, reatualiza, sob o viés feminista, o referido texto clássico. As ressignificações se engendram a partir da apresentação de uma perspectiva invertida sobre um mesmo assunto. Quanto a essa questão, cabe enfatizar que os Estudos Culturais, decorrentes das décadas de oitenta e noventa, favorecem a dinâmica de uma produção literária revisionista, posto que não só discutem os valores antes considerados incontestáveis como também propõem que as releituras das obras canônicas se erijam a partir do ponto de vista de quem ficou esquecido, marginalizado, excluído.

Desse modo, o campo literário desenvolve um importante movimento de abertura em relação às vozes minoritárias. No caso das *Memórias* de Capitu, romance publicado em 1998, o interesse se concentra no desejo da mulher de “ser na linguagem”, direito por ela adquirido. O texto feminista póstumo, ao expor um mundo invertido em relação ao cânone, corrobora a carnavalização das práticas sociais. Portanto, a voz de Capitu na crítica-ficção, via (re)construção textual, surge como instrumento de desconstrução do discurso dominante.

Cumprе acrescentar que adquire especial relevância, no horizonte crítico-ficcional contemporâneo, o fato de que a afirmação do discurso da mulher, no romance *Capitu – memórias póstumas*, seja acionada por um homem: o escritor, professor e crítico literário Domício Proença Filho, membro da Academia Brasileira de Letras, fundada por Machado de Assis, o primeiro presidente. Nesse sentido, destacamos que Proença (2005, p.7) dedica seu livro às “mulheres guerreiras, de alguma forma presentes no tecido do discurso”.

Essa questão implica um aspecto fundamental: as *Memórias* de Capitu constituem um contraponto à visão sexista do casmurro-escritor e, ao mesmo tempo, um elogio ao caráter subversivo da narrativa metaficcional machadiana. Portanto, o romance proenciano constitui uma demonstração cabal de que, no âmbito da crítica-ficção, a ficção segue revigorada.

O modo como Proença analisa o romance *Dom Casmurro*, conjugando as reflexões da fortuna crítica machadiana com a criação de sua própria ficção, bem como o modo como ele estrutura nitidamente as *Memórias* como um convite ao questionamento, assinalam as provocações dos objetos do seu estudo. Nesse sentido, cabe sublinhar que, ao fazer “refuncionar”, a seu modo, o mistério do não dito que o escritor Machado de Assis conduz à palavra, o interesse precípua de Proença consiste em elucidar como a metaficção fomenta o ceticismo.

Capitu – memórias póstumas é uma narrativa metaficcional que demanda leitura e releitura, acompanhada de reflexão e suspeição no que concerne às citações do texto-base e dos textos de autores diversos. Com o procedimento de citar *Dom Casmurro*, Proença convida o leitor, com ou sem leitura prévia do texto machadiano, a participar ativamente da interação ilimitada advinda de discursos que divergem entre si. A cada “trecho duplo”, onde figuram o texto casmurro e o seu contraponto, o receptor lê, paralelamente, a argumentação e a contra-argumentação, o libelo acusatório do Dr. Santiago e a autodefesa de Capitu.

O casmurro personagem-escritor (e, por trás dele, Machado), ostensivamente, desperta o leitor para a cocriação: “tudo se pode meter nos livros omissos. [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (MACHADO, 1991, p.57). Em contrapartida, a defunta personagem-leitora-escritora (e, por trás dela, Proença) aceita o convite, e, engendrando um perspicaz movimento paradoxal, preenche as fendas do texto machadiano com novas fendas, ou, dizendo de outro modo, acrescenta fendas outras à máscara machadiana, através das quais continuamos a ser tragados pelos olhos de ressaca, ressignificados por Proença. Assim, a voz de Capitu na crítica-ficção finissecular novecentista, em consonância com a dinâmica social fomentada pela conjunção dos movimentos feministas, ao estabelecer relações dialógicas com *Dom Casmurro*, propõe ao leitor, como desafio, a coautoria das lacunas textuais especulares.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 3 ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Solicitação do livro na obra de Machado de Assis. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

BARBIERI, Ivo Biasio. Pascal atravessado por um olhar oblíquo – o jeito machadiano de ler um clássico. *Revista Palimpsesto*, UERJ, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.24-38, 2002. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num2/pdf/Palimpsesto02_a02.pdf>. Acesso em: 22.ago.2012.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v. 1. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BEN-PORAT, Ziva. The Poetics of Literary Allusion. *PTL*, 1, p. 105-128, 1976.

_____. Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, based on MAD TV Satires. *Poetics Today*, 1, p. 245-272, 1979.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. 17.tiragem. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Traducción de Alcira Bixio. Barcelona: Paidós, 2000.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. Tradução de Pedro Maia Soares. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 11-42, 1998.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1969.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASTRO, Manuel Antônio de. Poética e poiesis: a questão da interpretação. *Revista Encontro*, ano 15, n. 15, 1999, Recife. p. 268-272. Disponível em: <<http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/Bnktextos/Textos/castro.htm>>. Acesso em: 09.ago.2013.

CAVALCANTI, Ariane da Mota. *Dom Casmurro em movimento: suas traduções-reescrituras em São Bernardo e Amor de Capitu*. 2009. 225 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Petrópolis: José Olympio Editora, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

DIXON, Paul B. A auto-referência e o paradoxo em *Dom Casmurro*. *Revista de Literatura Brasileira*, v. 1, n. 1, p. 30-40, 1988.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.

_____. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo *et al.* *Machado de Assis*. São Paulo: Ática. 1982. p. 9-59.

_____. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2.ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

FARIA, Zênia de. *A rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e mise en abyme*. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda. (Orgs.). *Osman Lins 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: UFPE, 2009. p. 257-274.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

_____. *Ditos e escritos. Ética, sexualidade, política*. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. v.5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. Fortuna crítica revisitada. *Jornal da UNICAMP*. Campinas, 25-31. ago.08, ano XXII, n. 406. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju406_pag04.php>. Acesso em: 05.ago.12.

FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; HEILBORN, Maria Luiza. Antropologia e feminismo. In: _____ (Orgs.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher*, v.1. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 11-47.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Palimpsestes: literature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979.

GLOWINSKI, Michal. On the First-Person Novel. *New Literary History*, IX(1), 1977. p. 103-114.

GOMES, Eugênio. O ciúme de Otelo. In: _____. *Leituras inglesas: visões comparatistas*. Organização, apresentação e seleção dos textos de Ívia Alves. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HOLLAND, Norman N. *5 Readers reading*. New Haven/London: Yale University Press, 1975.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. London/New York: Methuen, 1984.

_____. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *The act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1980.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org. e Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2.ed. rev. e ampl.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. Continuidade dos parques: Machado de Assis e Julio Cortázar. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008. p.1-11.

_____. O gênero duplicado. *Revista Gragoatá*. Niterói, n. 28, p. 81-94, 1.sem.2010a.

_____. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010b.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANSER, Susan S. *The Narrative Act. Point of view in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Apresentação. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 10. ed. v.1. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001. p.11-22.

LEPALUDIER, Laurent. Les concepts de métatextualité et métafiction. In: _____ (Org.). *Métatextualité et métafiction*. Théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 9-13.

LODGE, David. *The Art of Fiction*. London: Penguin Books, 1992.

LOPES, José Leme. *A psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

LOURO, Guacira Lopes. Uma leitura da História da Educação sob a perspectiva do gênero. *Revista Teoria & Educação*. Porto Alegre: Pannonica, n.6, 1992. p.53-67.

_____. Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi Brönstrup. (Orgs). *Coletânea Gênero Plural*. Curitiba: Editora UFPR, 2002. p. 11-22.

_____. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. Disponível em: <<http://api.ning.com/files/jVivZ01GzuC2mRq7lFj-8Y41Kmxe-JaX3CTXqRzyFBoITOU-xyLFil5rYsJL-Bd7LUZot-p5FfYpzvHv13AQ C3elfCEAnbkX/Gnerosexualidadeeeducacao.pdf>>. Acesso em: 20.mai.2013.

_____. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n.46, p. 201-218, dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edur/n46/a08n46.pdf>>. Acesso em: 20.mai.2013.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

_____. Eça de Queirós: *O primo Basílio*. In: BOSI, Alfredo *et al.* *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. A igreja do diabo. In: BOSI, Alfredo *et al.* *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: CERED, 1991.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3.ed. São Paulo: Pontes, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. O romance carnavalesco de Machado. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2000. p.4.

NUNES, Benedito. Linguagem e silêncio. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.129-139.

_____. Machado de Assis e a filosofia. *Revista Travessia*. UFSC, n.19, 1989. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17324/15894>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

_____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. Meu caminho na crítica. *Estudos avançados*. Scielo, v. 19, n. 55, p. 1-17, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n55/21.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2007.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. *Boaventura & a educação*. Coleção *Pensadores & a educação*, v.8, 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6.ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6.ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. *Poétique*. Intertextualidades. Tradução de Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 209-230.

_____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

_____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. Tradução de Casimiro L. M. Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

PROENÇA FILHO, Domício. O enigma Bentinho e o diálogo intertextual: limites. *Revista da Academia Brasileira de Filologia*, Ano I, n.1 Nova fase, Rio de Janeiro, 2002. p.31-40. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/abf/rabf/1/031.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

_____. *Capitu – memórias póstumas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIGGAN, William. *Pícaros, Madmen, Naifs and Clowns. The Unreliable First-person Narrator*. University of Oklahoma Press, 1981.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história – novas perspectivas*. São Paulo: Edunesp, 1992.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*. v. 20 (2), jul./dez. 1995.

_____. Igualdade *versus* diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. *Debate Feminista*, São Paulo: Cia. Melhoramentos, Edição Especial (Cidadania e Feminismo), p. 203-222, 1999.

_____. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SISCAR, Marcos. O coração transtornado. In: NASCIMENTO, Evando (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SOUZA, Luciana Fidelis de. *Leituras de Capitu: novas narrativas, outros olhares*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2005.

STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses. Bloomington/London: Indiana University Press, 1971.

VARA, Teresa Pires. *Dom Casmurro* como ópera. *Revista de Letras* da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, v. 6, p. 127-142, 1965.

VILAR, Bluma W. Um caloteiro devoto: a contabilidade moral em *Dom Casmurro*. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó (SC): Argos, 2006. p.179-229.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.

WEINHARDT, Marilene. Retornos de Capitu. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, p. 315-323, 2003.

WEISGERBER, Jean. The Use of Quotation in Recent Literature. *Comparative literature*, 22, p. 36-45, 1970.