

O CORPO SEM MÁCULA

Marcos Aparecido LOPES¹

- **RESUMO:** A relação entre o desejo e a moral constitui o fio condutor para se pensar a representação do feminino no romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. A expressão “sem mácula”, por sinal encontrável em outros romances, como, por exemplo, *Dom Casmurro*, dá-nos a medida exata de como o corpo é simbolicamente refém de um universo moral pautado por valores patriarcais. O propósito deste artigo é analisar a construção da personagem Sofia (*Quincas Borba*) e mostrar como ela encarna a dialética do ímpeto e da disciplina. Neste viés, o construto ficcional não seria um mero refletor dos condicionamentos ideológicos da segunda metade do século XIX, mas, ao não tipificar a personagem, a representação literária do feminino em Machado de Assis alcançaria um poder cognitivo para além do quadro mental e social do período.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Personagem feminina. Literatura brasileira. Machado de Assis.

Convenção e singularidade: a personagem feminina

Marta de Senna (1998), em *O olhar oblíquo do bruxo*, comenta que dos romances machadianos da segunda fase é *Quincas Borba* o que menos mereceu atenção da crítica². Ao propor que nesse romance haveria uma ontologia do abandono, e entenda-se por essa expressão a existência do indivíduo em um mundo marcado pelo ceticismo e pela tragédia, a ensaísta argumentava existir em Machado de Assis uma visão filosófica se não original pelo menos afim aos grandes pensadores e artistas europeus tais como Pascal e Shakespeare. Tal visão seria responsável pelo caráter universal e atemporal da obra machadiana. Assim, a atenção dispensada ao romance *Quincas Borba* dá à ensaísta a oportunidade de extrair o caráter especulativo da ficção e sublinhar que o humor do “bruxo do Cosme Velho” se expressa através da ironia. A natureza desta ironia consiste na consciência “[...] de uma discrepância entre as palavras e seu sentido, entre as ações e seus resultados, entre a aparência e a realidade.”(SENNA, 1998, p.78)

¹ UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados. Departamento de Teoria de Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa. Dourados – MS – Brasil. 79.825-070 – mar.99@uol.com.br

² A despeito do argumento da ensaísta há um número razoável de leituras sobre o romance *Quincas Borba*. (CHAVES, 1974; GLEDSON, 1986; RIEDEL, 1974; SECCHIN, 1998; SCHWARZ, 1987; SCHWARZ, 1998; TEIXEIRA, 1987).

A ironia em Machado de Assis deixa entrever a singularidade de sua especulação sobre a condição humana, não apenas restrita a um dado momento histórico, mas robusta o suficiente para apanhar a existência em sua universalidade. Depreende-se do procedimento irônico um outro problema fundamental na ficção desse romancista: a questão da identidade. A conexão entre ironia e o conceito de identidade será buscada por Marta de Senna na situação tragicômica do personagem Rubião de *Quincas Borba*. Afinal, uma leitura atenta das peripécias do protagonista deixa como saldo a idéia de um desajuste profundo em sua identidade. De professor no interior de Minas Gerais a capitalista por herança na cidade carioca do Segundo Império e, por fim, a pária social em virtude de sua loucura, Rubião encena as dúvidas sobre quem e o que é o sujeito. E, o mais terrível, se o indivíduo apenas existe por meio dos outros (o reconhecimento da minha identidade passa pelo assentimento do outro?). Vivemos alienados na opinião alheia e também em uma cidade-selva, como a de Rubião da segunda metade do século XIX, na qual o homem é o devorador do próprio homem. Com esta dicção irônica o narrador machadiano não somente descrevia as aspirações comuns dos homens de sua época, mas colocava em curto-circuito a representação dos papéis sociais exercidos e, para ser mais preciso, apontava para o caráter convencional e instável desses papéis. É pertinente também assinalar que os conceitos de alienação e reificação seriam as vigas mestras para se apreender a singularidade do projeto ficcional de Machado de Assis.

O questionamento do caráter convencional da identidade das personagens estende-se também ao gênero feminino? Tomar Rubião como crítica à concepção tipológica da personagem ficcional não seria justamente ignorar que a galeria das personagens femininas é atravessada por um conjunto de caracteres vulgares, sendo os exemplos mais contrastantes a mãe virtuosa *vs* a sedutora dissimulada? Diga-se de passagem que são caracteres legíveis à luz das estruturas sociais do período. Portanto, ao invés da apresentação do indivíduo (em sua singularidade), teríamos a construção do tipo social.

Em *Figuras femininas em Machado de Assis*, Ingrid Stein (1984) conclui, após as análises das personagens femininas, que o romancista não escapa à ideologia de seu tempo. Suas figuras femininas não ultrapassam os limites sociais que lhe são impostos. Além disso, falta autonomia às mulheres dos romances machadianos e elas se definem em função do que é masculino. Logo, operando com a dicotomia estrita entre masculino e feminino, embora reconhecendo algumas ousadias do autor, Stein enquadrava a representação literária do feminino nas convenções sócio-históricas do século XIX. Diferentemente, quase duas décadas após a publicação da obra de Stein, Anélia Pietrani afirmava que a ficção machadiana (a segunda fase) rasurava o ideal sagrado da maternidade e fazia transitar o atributo da **dissimulação** do feminino para o masculino. Ora, o argumento central de Pietrani (2000, p.126)

era que “[...] ao pôr em questionamento as inter-relações masculino/feminino, o discurso machadiano será responsável por misturar e confundir as oposições prescritas pelo código social e ideológico da generização da cultura.”

A questão da convenção e da singularidade da personagem feminina e o lugar ideológico do narrador machadiano foi matéria de reflexão em *O enigma do olhar*, de Alfredo Bosi (1999). Inicialmente, o crítico reconhece ser difícil o enfrentamento de um texto literário que faz jus à nomenclatura “fortuna crítica”. Todavia, levado por uma insatisfação cognitiva diante dos comentários realizados à obra machadiana, Bosi propõe uma distinção crucial para situar a questão que vimos comentando. Ao invés de trabalhar com a noção de “ponto de vista”, que sugere uma fixidez e um lugar restrito de observação, o crítico desenvolve a partir da idéia de “olhar” o campo semântico da flexibilidade e da mobilidade. Com isso e por isso teríamos condições de verificar que em Machado de Assis tanto estaria presente o típico quanto a singularidade das personagens. Mas também, dada a mobilidade deste olhar, seria possível uma ficção de alcance universal, não perdendo de vista a realidade local.

Parece-nos fundamental sublinhar esta avaliação de Bosi (1999, p.18): “A originalidade de Machado está em ver por dentro o que o naturalismo veria de fora. Os seus tipos são e não são parecidos com os dos seus contemporâneos, Eça de Queirós e Aluísio Azevedo, brilhantes traçadores de caricaturas.” Tomaremos como fio condutor a questão do olhar formulada por Bosi para justamente pensarmos o feminino em *Quincas Borba*.

Sinédoque e comentário

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita meio desbotado. [...] As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador; mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula.

Machado de Assis (1998, p.36, grifo nosso).

O trecho acima, um fragmento descritivo da personagem Capitu, revela a um só tempo o olhar concupiscente e moralista do narrador. O desejo se deixa flagrar pela afoiteza e por seu aspecto incontrolável contido na frase “não podia tirar os olhos” e pela descrição física que se segue. A insinuação do olhar moralista, que vê nas mãos a humildade e é índice de sua classe social, constitui-se pela palavra “mácula”. Há, portanto, uma discreta tensão em estado nascente: o ímpeto do desejo *versus* a disciplina social do corpo. O ímpeto se expressa pelo olhar masculino

que deseja o corpo feminino; a disciplina, pelas mãos lavadas cuidadosamente a ponto de não restarem vestígios ou impurezas, sem mácula. A disciplina social do corpo é entrevista pelo ato prosaico de lavar as mãos. É desnecessário desdobrar as implicações contidas em um hábito tão corriqueiro como a higiene corporal, basta formular de súbito que o hábito apreendido é revestido simbolicamente daquelas categorias que organizam e conferem sentido às práticas culturais: limpo e sujo, alto e baixo, pobre e rico, sagrado e profano etc.

Esse esboço de microanálise do trecho do romance *Dom Casmurro* sugere as assimetrias profundas entre os observadores e o observado. De fato, pode-se postular a existência de dois observadores masculinos: **no presente**, Bento Santiago/Dom Casmurro narrador relembra o impacto que o corpo feminino exerceu sobre a visão de Bentinho. A avaliação de Bentinho (nosso Bento Santiago da infância) passa obviamente pela ótica do narrador personagem, o que distraidamente poderia levar o leitor junto com o senso comum a acreditar que haveria um único personagem: o narrador que se dispõe a narrar a sua história. Contudo, ao narrar o seu passado, não apenas Capitu ou José Dias são construções ficcionais, mas o próprio Bento Santiago e Bentinho. Mas há diferenças, pelo menos nos faz crer o narrador. O Bentinho ingênuo que não consegue tirar os olhos de Capitu não mais existe na verve autoirônica de um narrador, exceto como lembrança que se submete ao escrutínio de uma narração repleta de sutilezas e manhas.

Poder-se-ia avançar a análise do romance *Dom Casmurro* elegendo como fio condutor a tensão entre o desejo imediato e a disciplina mediada socialmente e acompanhá-la estruturando a obra. Entretanto, introduzi o fragmento citado com o intuito de, uma vez indicado que a ocorrência da palavra “mácula” prefigura um dos conflitos centrais da trama, a tensão entre o desejo e a moral, propor uma analogia entre essa descrição e o estatuto da personagem Sofia do romance *Quincas Borba*. É claro que uma outra hipótese de trabalho se deixa apreender nessa analogia, a saber, a oposição entre disciplina e ímpeto na representação do corpo feminino constitui um traço estrutural na ficção machadiana. Porém, o meu objetivo é mais modesto. Pretendo neste artigo discutir como a dimensão do olhar está presente de modo incisivo nas estratégias narrativas de um romance lido e relido no século XX à luz de suas relações com a sociedade. O estatuto desse olhar nos diz que as mãos sem mácula é sinédoque de um corpo disciplinado pelas convenções sociais, mas ele também expõe, como em uma dialética, a paixão incontrolável, a ruína da autonomia racional e a presença do ciúme, do medo e do ressentimento, elementos distribuídos no percurso narrativo.

Caldas Aulete assinala os seguintes sentidos para o substantivo **mácula**: nódoa, mancha, estigma e impureza. Tais sentidos recobrem tanto o plano moral/espiritual como o físico/material, pode-se dizer que estão imbricados. Um corpo sem mácula aponta para o universo moral do indivíduo em sua relação com a

sociedade, ou seja, suas normas, seus princípios e suas leis a serem observadas. Todavia, em *Quincas Borba*, o corpo deve cumprir e manifestar aquilo que a própria consciência moral se furta e contemporiza. Tal consciência revela sua gradação no embate entre o ímpeto/desejo e a preservação do status social. Neste sentido, a infidelidade (obsessão de uma sociedade patriarcal) torna-se fato ao vir a público e ao manchar o corpo e estigmatizá-lo. Pode ser que interiormente as nódoas se alastrem como “cupim na madeira”, mas se o indivíduo consegue aparentar uma pele saudável, sem impurezas, sua existência social está salvaguardada. Como é possível que o corpo dissimule, apague a mancha do ato ilícito e, sobretudo, torne-se numa “isenção moral exterior?”

Há um domínio do cálculo e da razão, exposto às forças do ímpeto, capaz de fazer com que a sintaxe dos gestos obedeça à gramática do *status* social. A personagem Sofia exemplifica o que se acabou de dizer e também nos ajuda a pensar a questão colocada. Arriscarei duas analogias para se entender “a gramática do *status* social” no romance *Quincas Borba*. A primeira seria ver na valsa, distração dos grupos sociais bem educados e lugar de exibição social dos corpos, o padrão gramatical de tais gestos. A repetição dos gestos, que pode ser entendida como a expressão de uma disciplina, somada aos atributos específicos da dança, corrobora a exibição galante dos indivíduos. A valsa manifesta uma certa nobreza dos gestos e uma junção de tempo e espaço qualificados socialmente. Uma segunda analogia nós a encontramos no contraste entre a baronesa e Rubião. Temos aí uma assimetria derivada não de fonte material, uma vez que Rubião é o capitalista por herança, mas de natureza **espiritual**. A herança de Rubião não é capaz de apagar os vestígios de sua antiga condição social. Seus defeitos revelam-se em sua expressão corporal; diante de um Carlos Maria, nosso protagonista aparenta ser um matuto da cidade. Falta a ele o autodomínio e certo verniz de civilidade, atributos que, de resto, estarão presentes em Sofia.

O corpo sem mácula: será este o fio condutor para pensarmos a personagem Sofia, não sem antes discutirmos, em caráter provisório, alguns aspectos do narrador do romance *Quincas Borba*. Afinal, é por intermédio dele que temos acesso às representações sociais do corpo feminino.

Narrador e leitor

Machado então me fascinava e irritava a um só tempo; com a ingênua fome de contradita que caracteriza as leituras apaixonadas, na mocidade, desejaria levá-lo à parede, compelindo-o a desmentir-se a cada passo. E, quanto era menos a luz, era mais a presunção, como diria o clássico.

Augusto Meyer (1952, p.9-10).

Sublinhemos deste trecho de Augusto Meyer o verbo “irritava”. Ele aponta para um dos efeitos estéticos da leitura do texto machadiano, em particular *Quincas Borba*. Cremos ser o sentimento de irritação algo que, ao invés de depor contra a forma do romance ou de expressar alguma limitação ou contingência psicológica do leitor, é preparado pela própria estrutura narrativa. Não estando circunscrito à subjetividade do leitor, por exemplo, uma incompetência para acompanhar as sutilezas de raciocínio, e tampouco a um defeito da forma romanesca, caberia seguir a hipótese de que a irritação é provocada por um narrador que desorienta propositalmente o leitor. Possivelmente, o sentimento de irritação do leitor se deve ao fato, em parte, de as expectativas serem contrariadas.

Para justificar provisoriamente tal afirmação façamos um rápido apanhado do capítulo 106 do romance *Quincas Borba*. Encontramos neste capítulo o qualificativo de “desorientado” para o substantivo “leitor”. A que se deve tal estado de desorientação? O narrador se apressa em dizer que a culpa não é sua. Adverte que Rubião e o leitor viram relações de causalidade onde só havia casualidade, acaso e até mesmo mentira. Ambos imputaram às personagens “Sofia e Carlos Maria” responsabilidades que não passavam de calúnias. No desenrolar da intriga, Rubião e leitor não ficaram atentos, por exemplo, ao lado inverossímil da anedota contada pelo cocheiro no capítulo 89. Para entender bem isto que está na base do capítulo em questão, deveríamos voltar a outros capítulos, acompanhando a organização dos fatos narrados. Primeiramente, as relações aludidas e explicadas logo em seguida no capítulo 106 dizem respeito ao possível envolvimento amoroso entre Sofia e Carlos Maria.

Lembremos que Rubião e Maria Benedita (esposa de Carlos Maria) suspeitam deste envolvimento no capítulo 69, a cena da valsa. Dali em diante tais desconfianças irão sendo compostas de tal forma que o adultério é fato quase que consumado. Os capítulos 92 e 93 parecem confirmar para Rubião as suspeitas levantadas por ocasião do encontro com o cocheiro, qual seja, a de que o moço fino e de bigode, residente à Rua dos Inválidos fosse Carlos Maria, e a de que a dama entrevista na Rua da Harmonia fosse Sofia. Como a desculpa dada pelo moço de bigode era de que se dirigia a tal rua para atender a um pedido de sua esposa, a saber, procurar uma costureira e, encontrando-se Rubião na casa de Sofia por ocasião do luto da tia desta última, nosso protagonista surpreende-se ao escutar que uma das costureiras que estava na casa de Sofia morava na Rua da Harmonia, justamente a rua do encontro amoroso narrado pelo cocheiro. O incidente com a costureira é reforçado com a carta de Sofia a Carlos Maria, encontrada por Rubião em seu jardim (capítulo 99) e a decisão deste de não abri-la, mas de entregá-la pessoalmente ao remetente, flagrando em seus olhos e em seu corpo as reações, é uma forma de comprovar o caso amoroso (capítulos 103 e 104).

Portanto, tudo levava a crer que Sofia e Carlos Maria praticaram o adultério, isto é, ultrapassaram os galanteios do salão, mas aí vem o narrador e afirma serem tais inferências apenas calúnia e desatenção do leitor e do personagem Rubião. Como se ao longo das sequências narradas não houvesse o próprio narrador construído estratégias³ que induzem o leitor a acreditar no adultério. Se o narrador despista, temporariamente no que diz respeito a este caso, o leitor da verdade dos fatos, lembremos que algumas personagens também procedem do mesmo modo. Fiquemos apenas com Sofia, objeto da nossa análise.

A inteligência do astuto, o talento do disfarce

Uma das características marcantes de Sofia é a capacidade de, em alguns momentos de tensão, notadamente naqueles em que sua posição social é ameaçada, dissimular ou disfarçar o que de fato ocorreu. Vemo-la agir assim na cena do jardim com Rubião (capítulos 40, 41 e 42). A recomposição de seus gestos e mesmo a naturalidade como se safou da situação com a chegada do major Siqueira revela tal maestria que faz este último duvidar das próprias suspeitas em relação à cena romântica vista há pouco tempo⁴. Tal maestria só será afetada na cena do baile (capítulo 49) em que ela e Carlos Maria dançam uma valsa. Com seus galanteios, ele desconcerta a dama diante do público, demonstra ser senhor de si e da situação, exibe habilidade no jogo e na representação social dos papéis. Em poucas palavras, o personagem revela um senso preciso das regras sociais. O contraste entre as expressões corporais de ambos é descrito com precisão pelo narrador, que não deixa de gizar o rosto de ambos os personagens e sugerir que socialmente somos seres à deriva do olhar alheio e, se formos habilidosos, capazes de provocar a deriva do outro.

Pela sua parte, Carlos Maria *disfarçou* bem, ante os olhos de toda sala; nem antes, nem durante, nem depois das palavras, mostrou no rosto a menor comoção; tinha até umas sombras de riso cáustico, um riso de seu uso, quando mofava de alguém; parecia ter dito um **epigrama**. (ASSIS, 1997, p.73, grifo nosso).

³ Acerca da indução das ilusões operada pelo narrador, ver Gledson (1986).

⁴ Conferir em *Quincas Borba* o seguinte comentário do narrador: “Olhou para Sofia; viu-a risonha, tranquila, impenetrável. Nenhum medo, nenhum acanhamento; falava com tal simplicidade, que o major pensou ter visto mal.” (ASSIS, 1997, p.45). Situações como estas nós as encontramos em outros romances; pensamos, por exemplo, em *Dom Casmurro*. Capitu logo no início do romance reage às situações que envolvem um possível desvendamento dos sentimentos dela para com Bentinho e vice-versa com a maior naturalidade: “Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro...” (ASSIS, 1998, p.87).

Em relação assimétrica encontra-se Sofia; aliás, na cena do jardim é Rubião que encarna o papel do inábil. Os gestos de Sofia são colhidos por um público que capta justamente a singularidade da personagem: “Contudo, mais de um olho de mulher espreitava a alma de Sofia, estudava o gesto da moça, tal ou qual acanhado, e as pálpebras teimosamente caídas.”(ASSIS, 1997, p.73). Duas expressões são fundamentais neste trecho do romance. A primeira concerne ao olhar feminino que sonda a alma de Sofia em sua expressão corporal. O olho não é apenas a metáfora do órgão privilegiado de conhecimento, o que dá acesso à alma, como também um signo a ser interpretado inequivocamente. Neste viés, a segunda expressão refere-se às “pálpebras teimosamente caídas” e fecha o circuito de uma regra gramatical inexorável da vida em sociedade: mais do que seres falantes somos seres olhados, submetidos ao espetáculo ou à representação de determinados papéis: a esposa virtuosa, o marido negociante, a viúva altruísta, a solteirona infeliz. O olho de mulher espreitava a alma e estudava as pálpebras teimosamente caídas de Sofia. O que Sofia era deveria estar inscrito naquilo que parecia ser. Aparência e essência, máscara social e individualidade são duas faces de uma mesma moeda, a salvaguarda da existência social.

Vale a pena indicar de passagem que o lado astuto de Carlos Maria contrasta com o matuto de Rubião, é o que depreendemos do capítulo 66 no qual este último deixa escapar uma certa admiração pelo rival. Carlos Maria consegue se aproximar de Sofia guardando boa distância, com uma discreta insinuação das suas intenções, enfim, sabe fazer o jogo social, manter o decoro, ao passo que Rubião, afoito e ingênuo, revela não ter controle sobre as convenções sociais.

O autocontrole de Sofia, presente na disciplina dos seus gestos, é mais uma vez identificado no reencontro com Rubião após o incidente do jardim. “Contudo, a moça, durante a visita, mostrou-se tão natural, tão sem azedume... Não teve seguramente os olhos longos e loquazes, como dantes; parecia até que não houvera nada, nem bem nem mal, nem morangos, nem lua.” (ASSIS, 1997, p.68). No outro incidente, o da carta encontrada por Rubião e devolvida pessoalmente a Sofia, flagramos novamente no capítulo 115 a reação **natural** desta última ao encontrar Rubião na rua. Lembremos que no episódio da carta Rubião se altera e sai magoado da situação. O mesmo sentimento é partilhado por Sofia, só que, passado algum tempo, vemos a personagem reagir deste modo:

Viu-a um dia passar de carro, com uma das damas da comissão de Alagoas; ela inclinou-se risonha, dizendo-lhe adeus com a mão. Ele retribuiu o cumprimento, tirando o chapéu, com tal ou qual alvoroço... Também ele foi andando, – e pensando no lance da carta, não compreendendo aquele gesto de mão sem ódio nem vexame, – como se nada houvesse entre eles. (ASSIS, 1997, p.196).

Haveria outras situações nas quais observaríamos “Dona astuta” contornar os constrangimentos, mas o que deveríamos retomar é o seguinte eixo: entre o ímpeto da emoção e a serenidade e a disciplina do corpo o que está em foco, no caso de Sofia, é a ascensão social, o aumento da sua estima pelas outras pessoas. É claro que este **entre** é matizado por alguns dramas de consciência, alguns recuos e avanços na questão amorosa. Mas enfatizemos: um fio condutor possível para entender a questão da corporeidade e dos qualificativos atribuídos ao próprio corpo reside em uma passagem do capítulo 179, aí se encontra a expressão “corpo sem mácula”. O narrador fecha o capítulo afirmando que os dramas internos da consciência ou mesmo as ações praticadas trafegam da novidade ao costume, do temor à indiferença. Para tais casos “[...] há sempre um refúgio moral na isenção exterior, que é, por outros termos mais explicativos **o corpo sem mácula.**”(ASSIS, 1997, p.145, grifo nosso).

O “corpo sem mácula”: expressividade do olhar, atração pelas partes desnudas

Não podia crer que Sofia houvesse amado aquele homem, não por ele, mas por ela, tão correta e pura.

Machado de Assis (1997, p.148, grifo nosso).

Partes desnudas

A passagem citada refere-se ao sentimento de D. Fernanda diante das acusações de Dr. Falcão sobre o possível caso de amor entre Rubião e Sofia. D. Fernanda recusa a ideia da infidelidade conjugal de Sofia em virtude de sua correção moral e de sua pureza. Mas estes dois atributos (correta e pura) devem ser mais do que um juízo subjetivo da personagem, um sinal de ingenuidade diante da mulher sedutora. Ao contrário, algo de objetivo serve de respaldo ao comentário de D. Fernanda. Sofia, para preservar o *status* social, deve parecer pura e correta não apenas para D. Fernanda, mas para todas aquelas pessoas do círculo social. Portanto, mais do que o desejo subjetivo de D. Fernanda de não admitir que Sofia seja uma mulher dissoluta, a sua afirmação é um refletor da imagem que a própria Sofia granjeou construir ao longo de sua trajetória.

Se o “corpo sem mácula” é a expressão cabal de uma disciplina individual, mas com função nitidamente social, pois visa construir e preservar o papel social, isto mostra, enfim, que a segunda natureza (o hábito, o costume, o interesse) está garantida contra os impulsos da primeira natureza (as paixões, o desejo). Vence aquela, sucumbe a última (BOSI, 1999, p.21). Porém, será tão nítida esta separação?

Em alguns personagens do romance *Quincas Borba*, a paixão, a obsessão por algo e o interesse fazem com que, por exemplo, Rubião encontre na loucura o esgarçamento da representação do papel social. Em Sofia, vemos o triunfo da astúcia e da dissimulação, o abandono das antigas relações em proveito de um maior prestígio junto às senhoras da sociedade, mas também vemos sua inveja da prima Maria Benedita, “um bicho do mato”, por estar casada com Carlos Maria e também pela gravidez, anunciada pela amiga D. Fernanda. O “corpo sem mácula” de Sofia não escapa aos olhares atentos de Carlos Maria que praticamente a diminui após tê-la cortejado no episódio da valsa do baile.

A inveja e a admiração dos outros é que lhe davam ainda agora uma delícia íntima. A princesa do baile entregava-se-lhe. Definia assim a superioridade de Sofia, posto lhe reconhecesse um defeito capital, – a educação. Achava que as maneiras polidas da moça vinham da imitação adulta, após o casamento, ou pouco antes, e ainda assim não subiam muito do meio em que vivia. (ASSIS, 1997, p.77).

Carlos Maria parece apontar para o caráter postiço da educação de Sofia, mostrando com isso a origem social da personagem. Filha de funcionário público, ela se esforça para corrigir o nascimento. O casamento com o ambicioso Palha é a oportunidade ímpar dessa correção; afinal, à medida que ele prospera nos negócios, novas relações sociais vão se formando e com isso a ascensão social do casal e a construção do *status* são garantidas. Contudo, diante deste novo quadro flagramos uma nova assimetria entre as atitudes do marido negociante e as de Sofia. Palha é turbulento, comporta-se com as visitas como um criado; em contrapartida, Sofia “[...] corrigia tudo. Observava, imitava. Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna.” (ASSIS, 1997, p.127). A cópia deixa vestígios da imperfeição diante do suposto modelo de conduta social. Contudo, não serão esses vestígios o que talvez constituam a singularidade da personagem? Isto que resiste ou que se trai nos gestos não é a contradição da própria *persona*, dialética do ímpeto (imaginação) e da serenidade (cálculo/razão)? Certo é que a disciplina dos gestos é de capital importância para as aspirações de Sofia. Isto já está presente no início da narrativa no momento da caracterização da personagem: “Ombros, mãos, braços, são melhores, e ela ainda os faz ótimos por meio de atitudes e gestos escolhidos.” (ASSIS, 1997, p.41). O domínio da expressão corporal como aparece no capítulo 24, sintetizado na expressão “gestos escolhidos”, virá qualificado por adjetivos que denunciam o olhar concupiscente quer do narrador, quer das personagens masculinas. Se Sofia deseja com seu corpo alcançar prestígio e reconhecimento social, não se pode negar que narrador e personagens masculinas desejam o corpo de Sofia. Uma cena ilustrativa é quando Teófilo, marido de D. Fernanda, observa Sofia:

O marido de D. Fernanda envolvera Sofia em um grande **olhar** de admiração. Ela, em verdade, estava nos seus melhores dias; o vestido sublinhava admiravelmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado da cadeira; – era foulard, cor de palha. [...] Teófilo elogiou também o vestido, mas era difícil mirá-lo sem **mirar** também o corpo da dona. (ASSIS, 1997, p.143, grifo nosso).

Palha se compraz em mostrar a mulher e esta em ser mostrada: “[...] decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia...” (ASSIS, 1997, p.41). No capítulo 154, o marido demonstra satisfação pela beleza e dotes físicos da mulher. Ele sente prazer com a possibilidade de inveja e de pasmo que teria Rubião se, ao ver Sofia caída, desvendasse algo mais do que a ponta da bota. Enfim, nosso negociante sente prazer com a possibilidade de que Rubião o inveje por possuir uma mulher tão bela. E, de fato, se aquele não é rico, pelo menos vê na esposa alguma “fortuna”, ao passo que Rubião embora sendo rico, não possui a única riqueza de Palha, Sofia.

Expressividade do olhar

[...] foi ali que achou aquele par de olhos viçosos, que pareciam repetir a exortação do profeta: Todos vós que tendes sede, vinde às águas.
Machado de Assis (1997, p.18).

Exortativos e viçosos serão adjetivos que, se caracterizam a personagem Sofia, também revelam o desejo cúmplice das personagens masculinas e do próprio narrador do romance. Se a figura do profeta evoca certo fundo religioso e moral (a disciplina de si e do outro e a proclamação da palavra), então é mais a atitude (o caráter enérgico, decidido, irrecusável e irresistível em seu ato de proferir e convencer) o que importa na analogia para a apreensão da personagem. A analogia dos olhos com a pessoa do profeta não é gratuita. Se a palavra deste último proclama e incita as pessoas a buscarem a verdade, também os olhos de Sofia revelarão a verdade do desejo das personagens masculinas, a posse física, e a propriamente sua, a saber, a tensão entre a paixão e a ascensão social. Um rápido contraponto pode se estabelecer ao compararmos os “olhos viçosos”, senhores de si, no início da narrativa, com os “olhos caídos” da cena do baile na qual Sofia perde o controle e deixa em seus gestos os vestígios de sua paixão por Carlos Maria.

Mas também vale a pena mencionar os “olhos pretos e cansados de esperar” de D. Tonica (capítulo 34). A filha do major Siqueira carrega nos olhos os sinais da condição de solteirona infeliz, à margem de uma sociedade que preza o casamento e faz dele um meio de ascensão social. Os adjetivos revelam a frustração de alguém

que aspira ao casamento. Em contrapartida, os qualificativos aplicados aos olhos de Sofia trazem à tona a vontade de suspensão, temporária ou não, da condição de mulher casada. Em uma palavra: a paixão. Todavia, ser solteirona ou adúltera possui algo em comum, uma vez que as duas condições são consideradas estigmas sociais na medida em que implicam perda de *status*.

O estatuto e as tensões do olhar podem ser pensados no capítulo 35. Há um primeiro trecho no qual flagramos a configuração do olhar no momento em que se recorda o episódio da estrada de ferro. Lá, os olhos de Sofia sublinhavam os discursos do marido e de Rubião, mostrando aceitar seu lugar feminino convencional. No espaço doméstico, diferentemente age o olhar da personagem. Ele compõe as coisas e, em suma, é mais ativo. Um segundo trecho nós o encontramos na analogia estabelecida entre os olhos de Sofia e a lanterna de uma hospedaria:

Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só convidativos; podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da cor, a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar o coração, essa estava trancada e retrancada. (ASSIS, 1997, p.41).

“Ridentes”, “inquietos” e “convidativos”, tais olhos se comprazem no jogo social da sedução. Um jogo que alimenta a vaidade do ego e o prestígio da personagem, na medida em que ela é objeto de admiração, mas que deve, para ter sua eficácia e sua função, restringir-se ao “só convidativo”, como esclarece o narrador.

É importante notar que os olhos são qualificados e também revelam o ato da própria reflexividade, ou, a autoconsciência da personagem, como nesta frase “[...] olhos que sabia bonitos.” (ASSIS, 1997, p.32). Ou então sugerem a díade primeira e segunda natureza como na frase “Lá [no trem de ferro] vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos...” (ASSIS, 1997, p.38). Note-se a oposição entre cobrir o corpo e descobrir a alma. Tal oposição pode simbolizar as aproximações e os recuos entre Sofia e Rubião. Os recuos se verificam na própria disciplina quase que involuntária do corpo: de lassos tornam-se rígidos os membros de Sofia. “Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu. Tudo isso baixinho e trêmulo. Sofia ficou parada. De súbito, **endireitou o corpo**, que até ali viera pesando no braço de Rubião.” (ASSIS, 1997, p.44, grifo nosso).

Esse movimento de endireitar o corpo prepara aquilo que será expressão de autodomínio da personagem: dissimular a cena amorosa ocorrida. Se entre os capítulos 36 e 41 a rigidez dos papéis sociais dá lugar à equivocidade dos gestos e das palavras das duas personagens, no capítulo 42 a preservação do papel social é

reabilitada nos gestos e na atitude corporal de Sofia, desfazendo qualquer equívoco sobre a sua condição de mulher casada.

Assimetrias e simetria

Avanços e recuos verificam-se não apenas nas relações entre Rubião e Sofia, mas estão presentes em outras relações. Por exemplo, a aproximação ocorrida entre Sofia e Carlos Maria e o distanciamento deste último para com a primeira. Este movimento, às vezes pendular, como no caso de Rubião e Sofia, é presidido pelo núcleo de interesses de cada personagem. Ele também se caracteriza por exprimir um tipo de relação assimétrica entre as personagens. Elas nunca estão em pé de igualdade. É notório o contraste entre o Rubião matuto e tímido e a tranquilidade régia de um Carlos Maria, entre os olhos exortativos e inquietos de Sofia e os “pretos e cansados de esperar” de D. Tonica, entre a polidez de Sofia e a pobreza de modos de Maria Benedita, “um caco de gente” na expressão daquela; observemos, por fim, a mesma tranquilidade régia de Carlos Maria contrastando com o excesso de palavras de Maria Benedita (capítulo 152). O excesso, a desmedida, sinais da descompostura, e o equilíbrio, a medida exata, sinais do decoro e da ascensão de classe. Ilustrativo neste caso a transformação ocorrida com Rubião e Sofia. Aquele aparece no início da narrativa como detentor de uma grande fortuna, só que desajeitado em seus modos de convívio social. A cena do encontro com a baronesa no capítulo 62, mostra que é preciso algo mais do que uma fortuna para se ganhar um lugar ao sol na sociedade e o prestígio social. Diante da baronesa, Rubião, “[...] apesar do seu próprio luxo, sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena...” (ASSIS, 1997, p.66). Mas, ao avançar a narrativa, veremos um Rubião transformado em seus gestos. No capítulo 101, Rubião, após deixar o enterro do amigo Freitas, despede-se dos demais “com uma só chapelada para a direita e para a esquerda”, o que lhe vale das pessoas o seguinte comentário: “ – Parece que é senador ou deputado”.

Sofia também sofre uma transformação ao longo da narrativa. No nível dos gestos, percebe-se um aprimoramento daquilo que já era equilibrado, mas ao contrário de Rubião, ela enriquece juntamente com Palha. A loucura de Rubião, sua identificação com o imperador Luis Bonaparte, dá-se num momento da narrativa no qual a destruição de um é acompanhada pela conservação e ascensão de outro. É bem possível que a única relação simétrica neste romance se dê no encontro entre D. Fernanda e o cachorro Quincas Borba: “Quando D. Fernanda cessou de acariciá-lo, e levantou o corpo, ele ficou a **olhar** para ela, e ela para ele, tão fixos e tão profundos, que pareciam penetrar no **íntimo** um do outro.” (ASSIS, 1997, p.166, grifo nosso). Esta é uma das raras cenas em que duas personagens parecem romper o círculo da máscara social e justamente é o animal o que impele o aparecimento do sentimento íntimo, como a evocar um tipo de natureza ainda não adulterada.

LOPES, M. A. The body without stain. **Itinerários**, Araraquara, n.29, p.301-315, july/dec. 2009.

- **ABSTRACT:** *The relationship between desire and morals is the trail to think the representation of feminine in the novel Quincas Borba by Machado de Assis. The term “without stain”, findable at other novels such, for example, as Dom Casmurro, gives us the exact measure of how the body is symbolically hostage of a moral universe guided by patriarchal values. The purpose of this paper is to examine the construction of the character Sofia (Quincas Borba), and show how she would incarnate the dialectics of impetus and discipline. In this bias, the fictional construct would not be a simple reflector of ideological conditioning of the second half of the nineteenth century, but by not labeling the character, the literary representation of feminine in Machado de Assis would reach a cognitive power beyond the mental and social framework of the period.*
- **KEYWORDS:** *Feminine character. Brazilian Literature. Machado de Assis.*

Referências

ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1998.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: Klick, 1997. (Coleção O Estado de São Paulo).

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

CHAVES, F. L. **O mundo social do Quincas Borba**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

GLEDSON, J. **Machado de Assis: ficção e história**. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MEYER, A. **Machado de Assis**. 2.ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

PIETRANI, A. M. **O enigma mulher no universo machadiano**. Niterói: EDUFF, 2000.

RIEDEL, D. C. **Metáfora: o espelho de Machado de Assis**. São Paulo: F. Alves, 1974.

SECCHIN, A. C. et al. (Org.) **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SENNA, M. de. **O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

STEIN, I. **Figuras femininas em Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TEIXEIRA, I. **Apresentação de Machado de Assis.** São Paulo: M. Fontes, 1987.

Recebido em 14/07/2008

Aceito em 12/12/2008



