OLHAR DA PERSONAGEM FEMININA, PATERNALISMO E TRADIÇÃO PATRIARCAL: UM MOTIVO MACHADIANO

— MAURÍCIO FERNANDES DI FRAIA

RESUMO Este artigo busca indicar, na obra de Machado de Assis, uma relação entre a conduta dos olhos de personagens femininas e a elaboração literária do paternalismo brasileiro do século XIX. Este microelemento de enredo – que envolve a oposição de gênero e geralmente de classe nas relações intersubjetivas – gera uma contradição (movimento livre dos olhos enquanto imagem de autonomia do indivíduo *versus* estrita subordinação personalista) que parece constituir um ponto privilegiado de figuração de um processo social marcado pelo domínio não mediado, que precisa coibir índices de igualdade. Após uma tentativa de apresentação do conceito de paternalismo, são expostos alguns casos deste efetivo motivo machadiano, seguidos por um comentário geral. Na sequência, propõe-se um caminho de revinculação da questão ao quadro da literatura europeia – quadro que a modernidade pós-1848 parece deslocar, o que dá ensejo à retomada crítica da tradição. O artigo busca rastrear essa retomada na obra machadiana, e conclui com um comentário sobre "Noite de almirante", que assume um lugar talvez excepcional dentro deste conjunto.
Palavras-chave: Olhar na literatura; Paternalismo; Mulher fatal; Machado de Assis; Noite de Almirante.

ABSTRACT *This article aims to explore, within Machado de Assis's fictional works, a connection between the conduct of female characters' eyes and the literary representation of Brazilian paternalism in the 19th century. This microelement of plot—which involves gender and generally class opposition in interpersonal relationships—creates a contradiction (the free movement of eyes as an image of individual autonomy vs. strict personal subordination) that seems to constitute a privileged point for grasping a social process marked by non-mediated subordination, which must curb signs of equality. After briefly addressing the issue of paternalism, the article presents specific instances of this Machadian motif, followed by a general commentary. Next, the article suggests a reconnection of this theme to the broader framework of European literature—a framework that post-1848 modernity appears to displace, allowing for a critical reevaluation of tradition. The article traces this resumption within Machado's oeuvre and concludes with a comment on "Noite de almirante" ("Admiral's Night"), which perhaps holds an exceptional place in this context.*
Keywords: Gaze in literature; Paternalism; Femme fatale; Machado de Assis; Admiral's Night.

1. PATERNALISMO, PATERNALISMO À BRASILEIRA E INTRODUÇÃO DO MOTIVO

O conceito de paternalismo, em termos rápidos, pode ser definido como uma política de domínio baseada na "reprodução dos laços de dependência pessoal" (Chalhoub, 2003, p. 135), que prevê o "controle sobre a *vida inteira*" dos subordinados (Thompson, 1998, p. 40), em oposição à mobilidade e à não vinculação do trabalho "livre" assalariado. Pode-se dizer que, em sociedades fundadas na concentração da autoridade (econômica, social, política, judiciária etc.), esta forma totalizante de domínio poderá assumir um caráter estrutural, isto é, se tornar um dos elementos amplamente constitutivos da vida social (idem, p. 32).

No caso brasileiro, assim, o paternalismo é algo que emerge do sistema escravista de produção, e de mais de uma maneira. A primeira está na escravidão em si mesma, por assim dizer. Sendo ela uma "lógica de dominação assentada na privatização do controle social", em que o explorado é propriedade do explorador, estabelece-se um padrão de máxima subordinação e dependência, que se impõe como paradigma estruturante das relações em geral (Chalhoub, 2003, pp. 55-6). A segunda maneira se refere à situação dos homens livres e pobres que, sem vias de se reproduzir materialmente de outra forma, já que o processo produtivo escravista prescinde substancialmente da sua mão de obra, ficam atados às relações de favor com os proprietários.

Um complexo escravista-personalista, avesso à impessoalidade da lei, que instaura "distinções hierárquicas rígidas" e em que a "definição das posições sociais" fica radicalmente regida pela "afirmação da desigualdade" (Otsuka, 2007, p. 119). Isto é, a dessimetria se assenta como o pressuposto das relações interpessoais cotidianas, e qualquer coisa que escape disso, nas brechas de convívio interno dos explorados, constituirá uma fagulha, mais ou menos reluzente, de inconformidade e antagonismo. Para o representante do poder oligárquico, que olha para baixo, todas as relações são verticais.

Ressaltam, então, no Brasil do século XIX, a ubiquidade e a sustentação material e espiritual do domínio paternalista. Pelo prisma do dono dos meios de produção, "coisas e pessoas aparecem como expressão da sua vontade", e aquilo que se refere à individualidade de um dependente fica necessariamente mediado pela concessão e pela complacência, ou seja, o *limite da sua liberdade e mesmo da sua alteridade seria aquele estipulado pelo arbítrio senhorial*. As noções do que são os direitos e deveres dos membros da sociedade, lastreadas por um anti-igualitarismo profundo, subvertem passo a passo aquelas estabelecidas pelos princípios liberais legitimadores da ordem burguesa. Desdobrando os sentidos de uma fala de Estácio, no romance *Helena*, Sidney Chalhoub (1998, p. 28) observa que para este personagem

> a fortuna vale muito porque garante a independência absoluta; ora, se a independência é absoluta, as obrigações ou os deveres são nenhuns. Ou seja, na visão de mundo de Estácio não haveria lugar para a noção de reciprocidade, não existiria espaço para o reconhecimento dos direitos de outrem. Em sua forma pura – isto é, caso existisse fora de um contexto de luta de classes –, a ideologia de Estácio seria como o Deus do Gênesis: criaria um mundo a partir do nada; dito de outra forma, criaria um mundo que seria a mera expansão da sua vontade.

Se a ideia é insustentável, ela não deixa de refluir para a realidade, em diversos níveis. O menos sutil de todos eles é, claro, a violência, para a qual o proprietário está habilitado em caso de alguma contrariedade, e que paira sempre como um risco latente para os subordinados, mesmo os

livres. Estes, de resto, não tinham efetivamente garantia de nada. Supostamente, uma relação paternalista, como a das corporações dos mestres artesãos na Idade Média, estabeleceria obrigações mútuas: uma das partes, que não tem poder, se coloca numa posição de obediência e lealdade, e a outra parte, que detém o poder, se coloca numa posição de responsabilidade e proteção; não é o caso do paternalismo moderno-periférico brasileiro, como vimos: num país "burguês e escravocrata ao mesmo tempo", que "dava forma mercantil aos bens materiais, mas não desenvolvia o trabalho assalariado", o paternalismo assume uma feição, digamos assim, de larga escala (Schwarz, 2012a, p. 259). Não se trata da arquetípica relação personalista de pequenos grupos sociais antigos, de referencial objetivo incerto, pautada por uma espécie de "calor humano" que foi, por séculos de transformação da sociedade ocidental, passível de idealização (Thompson, 1998, pp. 30-2). No caso brasileiro, o "chefe de parentela" é também "um proprietário na acepção moderna do termo, para quem essa ordem de obrigações é relativa", o que equivale a dizer que os despossuídos brasileiros ficam à mercê de duas maneiras distintas, a antiga e a nova,[1] que, combinadas, se potencializam (Schwarz, 2012a, pp. 268-9).

Ou seja, uma desigualdade *primordial*, talhada para o arbítrio e para um autoritarismo cego, já que no limite ele gostaria de cancelar a objetividade externa das coisas; por esses motivos – que chegam a comportar um elemento alucinado, que corre fora da faixa da racionalidade liberal –, os seus altos representantes, na sua relação com a realidade, precisam constantemente lançar mão de "procedimentos autoconfirmadores", isto é, estão sempre buscando verificar e assegurar, nas suas relações efetivas, a vigência do seu domínio – mesmo nas situações cotidianas mais transitórias (Chalhoub, 2003, p. 30).

*

É aqui que se coloca finalmente a questão da conduta dos olhos: a periferia da civilização ressalta, por contraste, a potencialidade de um olhar livre, que pode se movimentar por si só, "senhor de si mesmo", como imagem da autonomia do indivíduo – assim como os olhares em pé de igualdade, nas relações intersubjetivas, poderiam ser a imagem de uma sociedade que concebe uma base de igualdade cidadã entre seus membros. Trata-se de índices simbólicos em sentido forte (já que seriam ao mesmo tempo sintoma), *que entram em atrito com o pressuposto paternalista da subordinação ao pé da letra*, e que, portanto, precisarão ser negados, vigiados e administrados em uma sociabilidade como a brasileira do século XIX. Desse modo, um microelemento de enredo pode se tornar um ponto crítico de apreensão e elaboração de um processo social difuso, e há, de fato, na obra de Machado de Assis, uma exploração contínua da contradição suscitada por esse pormenor narrativo, que acaba se consolidando como um motivo machadiano.

2. SUSPEITOSOS E SONSOS, OBLÍQUOS E DISSIMULADOS: O PATERNALISMO EM MACHADO DE ASSIS PELO MOTIVO DO OLHAR

> Uma só coisa pareceu menos aprazível ao irmão: **eram os olhos, ou antes o olhar**, cuja expressão de **curiosidade sonsa e suspeitosa reserva** foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno (Assis, 2015, v.1, p. 389, grifos nossos).[2]

[1] São termos a serem lidos entre aspas, sobretudo porque a "antiga", no Brasil, não é resíduo, mas produto moderno.
[2] Helena havia acabado de ser integrada ao lar como filha natural do recém-defunto conselheiro Vale, devido a uma imprevista disposição testamentária que ele havia deixado, e era recebida por Estácio, formado em "matemáticas" e novo chefe de família.

Neste primeiro caso, de *Helena* (1876), o olhar já aparece paradigmaticamente como elemento capaz de produzir dissonância. Não significando o acatamento e a entrega imediatos e incondicionais, ele constitui um "senão" que não é pequeno. Como se trata, porém, de uma síntese concentrada de um mecanismo amplo do processo social, a passagem vai suscitando dúvidas. A curiosidade, pelo prisma de Estácio, é mácula porque parece ser sonsa ou toda curiosidade será potencialmente ruim, por denotar um indivíduo que se abre livremente, sem mediações, para o mundo? Se isso implica a expansão interna do próprio indivíduo subordinado, que terá os próprios pensamentos, toda curiosidade será potencialmente sonsa? A hipótese produziria um contrassenso instrutivo: se tanto a expansão quanto o resguardo conseguem ser defeitos numa mesma frase (a contiguidade dos adjetivos enfeixa os substantivos contrastantes), talvez não haja mesmo para onde escapar. No que se refere a "suspeitosa", veja-se que, embora o foco mais evidente ainda seja Helena (aquela que parece revelar suspeita), a ambivalência da palavra mais uma vez permite espelhá-la em Estácio (em quem a situação desperta suspeita). No geral, a captação sincrônica de um campo minado da hierarquia, com as suas suscetibilidades e diplomacias. A justificativa moral, que flutua aqui, tem base mítica-civilizacional sólida: a parte todo-poderosa, por ser todo-poderosa, precisa que as outras partes se dobrem, para poder lhes trazer o bem. A retroprojeção, entretanto, tem efeitos didáticos: se as coisas serão, por isso, "aprazíveis" ou não para a confirmação da vontade todo-poderosa (puro personalismo), não se trata exatamente de um problema moral.

O olhar submisso é apresentado como um ideal, efetivamente, neste romance-ABC do paternalismo – apesar (e através) da edulcoração. A "nobre atribuição da paternidade" nele é o "procedimento vigilante e diretor" e "corretivo" que não dá azo ao hábito ou vício da rebeldia (idem, p. 430). Estácio, a fina flor dos proprietários, em plena posse (recente) das suas prerrogativas, não pode deixar de ser categórico no critério, e o livro tem o mérito de não o fazer escapar das mais decorosas grosserias. Os seus traços mais marcados acabam sendo, de uma maneira que confirma o trecho citado, a sua constante crise de dúvidas acerca das sinceridades alheias e o seu reiterado hábito de ir sustendo todo e qualquer dito mais desamarrado, na sua função vitalícia de juiz do "tribunal doméstico" (idem, p. 462). Num determinado momento de acirramento da aplicação da autoridade, um "olhar digno" de Helena será a única coisa capaz de frear os "impulsos" do herdeiro, como um milagre que precisa cair do céu:

> Um dia, a insistência de Estácio teve tal caráter de autoridade, que pareceu constranger e molestar Helena. Ela replicou com um remoque; ele redarguiu com uma advertência áspera. [...] Ouvindo a palavra do irmão, Helena susteve o passo, e fitou-o com um olhar digno, um desses olhares que parecem vir das estrelas, qualquer que seja a estatura da pessoa (idem, p. 418).

Já em *Iaiá Garcia* (1878), mesmo os olhos baixos, numa reversão de etimologia surpreendente e sintomática, poderão ser *afronta*.

> Estela **baixou silenciosamente a cabeça** e buscou dar outra volta para entrar na sala ao pé; Jorge, porém, interceptou-lhe de novo o caminho. [...] Não insistiu Estela, mas ficou diante dele, quieta e sem arrogância, como esperando ser obedecida. Jorge quisera-a suplicante ou desvairada; a tranquilidade feria-lhe o amor-próprio, fazendo-lhe ver que o perigo era

> nenhum, e revelando, em todo caso, a mais dura indiferença. **Quem era ela para o afrontar assim**? (Idem, p. 507, grifos nossos)[3]

Esta espécie de subversão faz lembrar aquela oposição de Estácio entre "escravidão moral que submete o homem aos outros homens" e "independência absoluta" da "fortuna" (idem, p. 401): o meio, que consistiria na inclusão de todos os indivíduos na moral comum que reconhece os direitos e liberdades dos outros, *fica vazio*, e os termos e expressões passam por deslocamentos semânticos em relação ao prisma democrático. Neste trecho de *Iaiá Garcia*, o olhar que insiste em se manter baixo figura como um último refúgio da dignidade, onde o outro lado esperaria uma demonstração mais viva e enfática de fraqueza em relação à própria demonstração de força (na medida em que o contraste da atitude de Estela ressalta a própria indignidade de Jorge, o gesto firme não deixa afinal de representar, com efeito, uma afronta velada). A cena confirma que também o dependente precisa ficar sempre em guarda, para evitar ou pelo menos minimizar a próxima invasão – e que mesmo isso poderá se virar contra ele. Seja como for, a figura rigorosa de Estela consolida, ao longo do romance, a "reserva" ou o resguardo que já havia no olhar de Helena, a ponto de chegar a uma resolução de negação do contato entre classes.[4] Se o jovem Jorge de *Iaiá Garcia* não percebia, de imediato, a parte de denúncia que havia nos olhos baixos de Estela, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) isso mesmo poderá constituir a impertinência do gesto.

> Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, **é certo que não levantou os olhos para mim** durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria **angariá-la**, e não me dava por **ofendido**, tratava-a com carinho e respeito; **forcejava por obter-lhe a benevolência,** depois a confiança (Assis, 2015, v.1, p. 670, grifos nossos).

Diante da própria humilhação, D. Plácida, que passara de ex-agregada a alcoviteira, evita a troca franca de olhares. O letrado Brás Cubas, por sua vez, sabe que esta é a marca de um abuso que rebaixa ele próprio, como beneficiário infame da desigualdade, e recorre à solução cordial de "angariá-la", revestindo ânimo autoritário ("forcejava por obter-lhe a benevolência") com demonstrações de afetuosidade. "Não me dava por ofendido": a parte que dispõe de poder na relação irregular pode decidir a qualquer momento que os pudores com uma submissão pura e simples já estão faltando com o respeito, e que a mínima reação a uma ofensa é que pode constituir ofensa (outra subversão, portanto). De fato, quando afinal consegue o que queria, recorrendo à mentira, o narrador se sente apto a descontar a maçada com um vitupério. Depois de oferecer a D. Plácida os cinco contos que ele havia encontrado na praia por acaso, e diante da sua gratidão, Brás Cubas pode enfim encerrar o capítulo: "Foi assim que lhe acabou o nojo". Quer dizer, uma espécie de apropriação farsesca dos parâmetros da civilidade, revogável a qualquer momento, que aliás parece bastante familiar ao leitor atual. É também nas *Memórias Póstumas*, na figura de Eugênia, que a dignidade do olhar – que insiste em sustentar a reivindicação da igualdade – parece atingir a sua manifestação máxima.

[3] Estela, filha de um factótum do "defunto marido de Valéria", havia sido tomada pela viúva como protegida. Jorge é o filho único da casa, recém-formado pela Faculdade de Direito de São Paulo.

[4] "Noutras palavras, o rigor com que Estela se apega à condição de subalterna é expressão de seu sentimento de igualdade, e lhe serve para ficar a salvo de seus protetores e para impedi-los de exorbitar." (Schwarz, 2012b, pp. 183, 186)

> Palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direito, perfeitamente são; vinha de uns olhos pretos e tranquilos. Creio que **duas ou três vezes baixaram estes**, um pouco turvados; mas duas ou três vezes somente; em geral, **fitavam-me com franqueza, sem temeridade, nem biocos** (idem, p. 639, grifos nossos).

Ressalte-se ainda, no trecho, a atitude contábil e já muito versada nesse tipo de avaliação, que ganha relevo de prática social. O jovem Brás Cubas não ficara indiferente a uma "falta do gesto subalterno" desde o primeiro momento (Schwarz, 2012c, p. 91), e essa quebra de expectativa estava ligada, também ela, à linguagem gestual dos olhos.[5] O olhar insubordinado de Eugênia será mencionado diretamente em duas outras ocasiões ao longo do romance, e o caso desta personagem se assemelha ao de D. Plácida num sentido: ambas são alvos de uma espécie de revide adiado que, uma vez desencadeado no plano discursivo, vai se sucedendo em séries absurdas e mesmo sádicas de humilhações (as piadas metafóricas mais ou menos disfarçadas sobre a anatomia de Eugênia, que se estendem de maneira insistente ao longo de vários capítulos, e as considerações sobre o sentido da vida de D. Plácida). Em ambos os casos, trata-se, para Brás, de subsumir, poética e filosoficamente, as personagens a si mesmo: Eugênia era uma bota apertada da qual estava agora livre; o sentido da vida de D. Plácida foi servir-lhe de alcoviteira (Chalhoub, 2003, pp. 80, 108).

Mas é em *Dom Casmurro* (1889) que a questão do controle do olhar parece ter maior relevo, de um modo que sintetiza o que se veio propondo até aqui com o que se verá a seguir. Como se sabe, os olhos de Capitu constituem uma das obsessões temáticas do romance; desde cedo o narrador retrospectivo buscará mistificá-los, de maneira propriamente oblíqua. "Não me olhou de rosto, mas a furto e a medo, ou, se preferes a fraseologia do agregado, oblíqua e dissimulada" (Assis, 2015, v.1, p. 944): a ênfase, sempre reiterada, na autoria terceirizada (José Dias) da famosa expressão, reproduz em si mesma a lógica das relações entre proprietário e agregado, já que o trabalho sujo – no caso, a manifestação do preconceito social e da suspeita, com aquilo que isso implica mesmo de mesquinharia – fica a cargo do dependente apensado. Ao proprietário-narrador resta apenas o papel potencial de vítima – no qual poderá incluir mesmo o trabalho sujo do servilismo, num ciclo vicioso (e de um modo que a mesquinharia sempre volta pela porta dos fundos).

Dom Casmurro reprocessa, pela somatória dos elementos diluídos (voltando aos olhos de Capitu), a noção de que mesmo o olhar com alguma coisa de inescrutável leva ao incômodo paternalista – e que, sendo ele também vivaz, o problema dá um salto e a autonomia passa a se revelar mais claramente como *ameaça*. Para além da insegurança com o risco de uma reversão da instrumentalização prática, o proprietário se sente intimamente fragilizado à medida que a sua ilusão de controle se fragiliza – questões que um casamento não cancela. O perigo máximo será, para ele, então (às vezes pelos lapsos de igualitarismo que a figura meritória poderá inspirar), uma reversão das posições de domínio.[6] O narrador estava em semente no menino, da mesma forma que *Helena* volta neste romance tardio; um dia, abrindo a janela para falar com Bentinho, Capitu ergue os olhos por conta de um cavaleiro que passa (olhando fixamente) com estrondo, enquanto Bentinho acompanha a cena pelo nível da rua, obrigado pelo acaso a ocupar um lugar mais baixo e olhar para cima: espécie de cristalização, *ainda que estritamente simbólica e provisória*, da

[5] "De tarde, vi passar a cavalo a filha de D. Eusébia, seguida de um pajem; fez-me um cumprimento com a ponta do chicote. Confesso que me lisonjeei com a ideia de que alguns passos adiante ela voltaria a cabeça para trás; mas não voltou"(Assis, 2015, v.1, p. 637).

[6] Adicionalmente, a abertura (mais ao fundo) para a consideração de um *outro* tipo de desequilíbrio reversor, como em Iaiá Garcia, que subverteria o próprio princípio hierárquico pressuposto pelo primeiro. Daí um duplo sentido simbólico – em dois níveis textuais – na diferença de altura entre os dois personagens.

reversão de papéis hierárquicos, que parece ajudar a desencadear a reação subsequente. Disposto a crer "na malícia dos seus olhares", o projeto de patriarca tem um acesso de paranoia e vai para a cama rolar; apenas no dia seguinte começa a repensar a proporção do caso, e a conclusão apaziguada do futuro bacharel surpreende: "Quis resolver tudo, ouvi-la e julgá-la; podia ser que tivesse defesa e explicação" (idem, pp. 983-4), numa reversão do princípio da presunção da não culpabilidade dos indivíduos: outra subversão em chave anti-democrática. A cena sugere, ainda, que ao medo do indevassável doméstico se une uma noção da coisa pública como espaço de circulação dos interesses privados de posse e invasão – noção que pode se fiar por si mesma e que, portanto, pode ser socialmente compartilhada e de fato moldar a coisa pública: em outra camada, nada menos do que o dado (que se estende para o futuro) de uma falência civilizacional. Duas ameaças (voltando à passagem do livro) que podem se aliar entre si, aos olhos do paternalista fragilizado. Depois do incidente, será a própria Capitu quem irá sugerir enclausurar-se "sem se permitir sequer olhar pela janela", e isso será algo efetivamente praticado no futuro casamento, como já havia observado Helen Caldwell, em *Otelo brasileiro de Machado de Assis* (2008, pp. 68, 106-7).[7]

*

Pelo ponto de vista senhorial dos protagonistas masculinos de Machado de Assis, um olhar erguido, vindo de uma personagem feminina em posição menos afortunada e sobretudo de dependência, poderia ser considerado um desafio insolente, que foge às regras do "devido respeito". Mas o que este conjunto de amostras permite notar, antes de tudo, é que desde cedo o autor opta em geral por minimizar ainda mais os atos de insubordinação, o que num primeiro momento poderia parecer apenas uma opção atenuante, em nome da decência dos entrechos. Não fosse pelo fato de que também desde cedo os gestos de reação vigilante, pela parte das figuras masculinas, não acompanham a tendência de abrandamento: qualquer mínimo desacato, geralmente com a ajuda de molas imaginárias, pode ser delito grave. Em vez de atenuar, termina-se por ressaltar o caráter incivilizado das relações verticais que se estabelecem como regra, fundadas num autoritarismo que parece apontar, por fim, para um processo social regido por um turvamento da razão, sobretudo se forem levadas a sério as relações dialéticas entre realidade histórica e ideologia: os desconcertantes e consistentes absurdos desta última como manifestação evidente de uma verdade medular da primeira. Os trechos parecem indicar ainda que a relativização da autoimagem (ou mesmo da situação objetiva) dos herdeiros das prerrogativas e dos prismas senhoriais não levará automaticamente à desativação do problema, mas poderá mesmo açodá-lo. Ao "projeto de patriarca" do entrecho se acrescenta, em *Dom Casmurro*, o patriarca gorado e fermentado que conta a história.

Pode-se dizer que os primeiros romances de Machado de Assis foram compostos eles próprios pela fôrma das relações paternalistas: mantendo o decoro do tom e das formulações, buscando civilizar como se a civilidade fosse uma benevolência que poderia ser angariada e que os proprietários poderiam conceder no trato com os subordinados. Isto é, com uma meta "sempre aquém da emancipação moderna do indivíduo". Com força de tabu, o poder que fundamenta essas relações incivis *não podia ser encarado de frente*, e a capacidade crítica restrita desses primeiros

[7] Em outro momento, a autora remetia, a propósito, ao conto "Sem olhos" (1876), cuja moldura de prólogo e epílogo começava com uma personagem feminina de olhos vivos e terminava, após o aprendizado da história narrada, com o seu contrário: "– O seu caso é talvez mais simples que esses todos; o desvario do doente foi contagioso, e fez com que o senhor visse o que ele supunha ver. – Pois é pena! exclamou o desembargador; a história de Lucinda era melhor que fosse verdadeira. Que outro rival de Otelo há aí como esse marido que queimou com um ferro em brasa os mais belos olhos do mundo, em castigo de haverem fitado outros olhos estranhos? Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu? Maria do Céu tinha seus olhos baixos" (Assis, 2015, v.2, p. 1456).

romances é ela mesma "um traço instrutivo, dotado de justeza mimética, pois dá figura literária à pressão exercida sobre a inteligência pelo quadro de forças real, que deixa sem campo o exercício das liberdades modernas" (Schwarz, 2012a, pp. 258-61). O motivo dos olhos que não podem encarar de frente também funcionaria, assim, como a imagem do próprio princípio de composição dessas obras; ou, dizendo de outra maneira, há entre eles uma vinculação profunda, se ambos radicam-se no mesmo processo social.

Como, porém, até *Iaiá Garcia*, o prisma era sobretudo externo – já que a missão civilizatória consistiria em *fazer ver* o outro lado –, à própria apreensão mimética do fenômeno ainda se impunham limites. A questão se resolve (crítica e esteticamente) quando o arranjo narrativo se inverte, e o prisma daqueles que detêm e mantêm o domínio se reinstala no papel de configurador do texto literário – uma "volta" na medida em que a breve linha de antecessores nacionais já teria, às suas maneiras, este papel pressuposto. Podem vir à tona, a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, os becos sem saída (e as perversidades) próprios àquela oligarquia, cuja cegueira talvez não fosse diretamente tratável por uma espécie de esclarecimento empático ou cordial. A dimensão do controle dos olhares, então, se sofistica; ainda aparece como um jugo estreito em nome de uma imagem ilusória da realidade, mas esta imagem é mesclada e exige ainda mais virtuose manipulativa: as pequenas situações da vida cotidiana (o comportamento de D. Plácida na sua nova serventia) precisam reafirmar a submissão, mas de uma forma bem feita, a ponto de não explicitar, indelicadamente, o descumprimento da *outra* norma, que também é parte componente dos critérios valorativos do mundo. Civilizar o país, por esse prisma – que passa a comportar uma enorme parte de cinismo –, consistiria idealmente num grande esforço de atualização da etiqueta das relações de dependência (de modo análogo ao caso de José Dias, que talvez sugerisse um processo de sofisticação do trabalho sujo). É de se notar o sentido deceptivo desta guinada que, em termos literários, representava avanço. Na consolidação e generalização da voz narrativa com feição de classe – em que aquilo que seria atraso começa a se justapor e conciliar com os elementos do mundo moderno que a princípio lhe ofereceriam resistência –, a forma literária passa a implicar uma espécie de *difusão* do paternalismo, que se moderniza se conservando ou vice-versa – o processo de abstração da vingança sobre a insubordinação de Eugênia, sob a forma de agressões "diluídas" no discurso, talvez corresponda à noção de um processo de automatização da sua desgraça. Superação crítica, assim, que não leva a uma exposição direta do problema, mas produz um terceiro tipo de solução formal, em que há afinidade "entre as formas desrespeitadas e os dependentes destratados" (idem, p. 255): uma marca da intuição – cujas consequências levam à modernidade literária –, de que aquele quadro estrito de desigualdade não estava em vias de ser superado, como o indica também a continuidade do motivo do olhar.

Com a percepção de que os desdobramentos históricos davam "vida nova ao padrão de autoridade precedente", uma forma franca ficava fora do horizonte (ibidem, p. 270). As formas "arcaicas" de domínio viravam condenação, e mesmo aquelas próprias ao progresso passavam a poder ser consideradas sem entusiasmo ou promessa de alívio. As duas, na verdade, iam se confundindo à medida que se atualizavam mutuamente, o que desde então veio conferindo vigência catastrófica ao problema, sem solução à vista.[8] Em *Dom Casmurro*, a diluição difusora do regressivo e a confusão entre os dois mundos (que amplia o alcance dessa diluição) se davam com o recurso a uma confluência específica.

[8] Cf. também SCHWARZ, 2012c, pp. 176-186.

3. OLHOS DE RESSACA: SISTEMA PATRIARCAL, MULHER FATAL, MODERNIDADE CRÍTICA, "NOITE DE ALMIRANTE"

Ao acrescentar o dado de gênero, Machado construía situações arquetípicas de desigualdade nas relações intersubjetivas – as mulheres não burguesas eram efetivamente o grupo com menores possibilidades de autonomia material entre os sujeitos livres do Brasil escravista –, *e a conjunção entre domínio paternalista senhorial e domínio do sistema patriarcal não era contingente*, como os próprios termos o sugerem. Vale notar, assim, que a questão do controle do olhar feminino não é, de fato, estranha ao próprio centro da civilização e ao domínio não mediado (personalista) que ele reinstaurava no interior das relações patriarcais. A racionalização desta dominação como penitência (do pecado original, da bruxaria) e, enfim, a própria exclusão da mulher da vida civil levavam à conhecida mitificação que associa o feminino ao caótico, ao impulsional etc. Essa associação, subproduto do conceito de natureza, acaba erguida à categoria de essência.[9]

Nesse processo, a literatura europeia chega à mitologia da "mulher fatal", que terá como recipiente perfeito figuras femininas não ocidentais ou não plenamente burguesas, cuja representante mais emblemática talvez seja a cigana Carmen, de Prosper Mérimée. Do ponto de vista do mundo burguês, com os preços de limitação humana que lhe são inerentes, as personagens femininas *à borda* vão adquirindo um interesse vital, talvez por concentrarem simbolicamente uma força de diferença e oposição; mas o processo é repetidamente malogrado, com a caracterização rebaixada e neutralizante das personagens, que, com gradações de tom, tende à dissimulação, à perfídia, à sedução e ao controle que levam à perdição etc. Uma das questões de fundo nessa estigmatização, pensando nela a contrapelo, parece ser justamente *uma consideração receosa, pelo prisma masculino, da perda da própria autoridade*, já que o elemento crucial nessa figura ideológica se refere, no fim, a uma reversão, via de regra imaginária, da parte que detém o domínio sobre a outra (como se sugeria em *Dom Casmurro*); o que ressalta a percepção de que a vida doméstica e as relações entre gêneros constituiriam uma espécie de núcleo de conservação, no mundo moderno, das relações paternalistas (dizendo de outro modo: um tipo de sintoma sempre presente da continuidade da barbárie no esclarecimento).[10] Não por mera coincidência, tudo isso costuma aparecer pela via do olhar. Os olhos de Carmen, segundo o narrador, eram "oblíquos" e "tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e feroz" (Mérimée, 2015, p. 27). Pelo seu prisma, são indomáveis.[11]

*

A obra madura de Machado de Assis, talvez junto à de Guy de Maupassant, representa um momento de consciência crítica desses elementos da tradição literária. Isto é, a sua retomada distanciada produz transformações cruciais de sentido, e influi mesmo na configuração formal dos textos – processo que parece se inserir também ele no quadro da modernidade após 1948, marcado pelo sentimento das fraturas e dos antagonismos sociais e pelo descrédito da ordem

[9] HOBSBAWM, E. J. The Age of Capital 1848-1875. Londres: Abacus, 1977, pp. 278-81; SCHWARZ, 2012c, pp. 136-9; HORKHEIMER, Max. "Autoridade e Família". In: HORKHEIMER, Max. Teoria crítica: uma documentação. Tradução de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 229; ADORNO, Theodor W. Minima moralia: Reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, pp. 82-3.

[10] Escrevia Marx, em 1844: "Na relação com a *mulher* como *presa* e criada da volúpia comunitária está expressa a degradação infinita na qual o ser humano existe para si mesmo, pois o segredo desta relação tem a sua expressão *inequívoca*, decisiva, *evidente*, desvendada, na relação do *homem* com a *mulher* e no modo como é apreendida a relação genérica *imediata*, *natural*. [...] Nessa relação se mostra [...] até que ponto o comportamento *natural* do ser humano se tornou *humano*, ou até que ponto a essência *humana* se tornou para ele essência *natural*, até que ponto a sua *natureza humana* tornou-se para ele *natureza*". Marx, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010, pp. 104-5.

[11] Samuel Titan Jr. aponta uma oscilação fundamental no processo de fatura de *Carmen*, cujos vestígios ainda apareceriam esteticamente no resultado final: aquela entre "rebeldia" e "resignação", que relativizaria o "amesquinhamento" da matéria narrada. Titan Jr., Samuel. "Sedução e sedição". MÉRIMÉE, 2015, p. 108.

burguesa.[12] Assim, por exemplo, a autoridade dos narradores – construídos como herdeiros diretos dos antecessores –[13] termina de se decompor, subterraneamente: a atitude de desconfiança que eles implantavam em relação às suas personagens pode ser assimilada e projetada de volta (de novo como em *Dom Casmurro*). A inacessibilidade e a possibilidade da incompreensão (ou a impossibilidade da compreensão), por se mostrarem inerentes à máquina literária burguesa, transformam-se em dado estrutural, absorvido pela produção de sentido básica das obras. Ao se reforçar a notação de uma violência que estivera sempre implicada, o processo indireto de desautorização do narrador ganhava respaldo, ao mesmo tempo que se ia revertendo o pólo da selvageria – o que tornava cada vez mais perigosa, além de elucidativa, a eventual subscrição automática do leitor.[14]

No que se refere, mais especificamente, às dúvidas projetadas no interior dos próprios entrechos, vale notar que se as atitudes das personagens femininas haviam, na literatura ocidental, genericamente incorporado algo de incompreensível (já que vinculadas ao caótico), a representação de situações mais direta e objetivamente vinculadas ao domínio de gênero traziam à tona, digamos, o fundamento do desentendimento, que se potencializava mas ainda assim não se esclarecia (e a racionalização que Bento Santiago tira do *Otelo* é a miniatura paródica – e autoparódica – do processo, em anedota irônica e amalucada). Como essas dinâmicas de domínio, porém, permaneciam em pleno vigor e naturalizadas, a questão continuava marcada pela impossibilidade de elaboração direta. Muitos contos de Maupassant passam a girar de maneira obsessiva justamente em torno da confusão na relação entre gêneros. Mas é em "Singular ocorrência" (*Histórias sem data*, 1884), de Machado de Assis, que a virada fica mais cristalina: a dúvida, a incompreensão e o enigma se tornam de tal modo o problema crucial da história, que ele pode, por si só, ser extraído do entrecho e alçado a motor narrativo neutro, através de uma estrutura dialogada distanciada. No fundo de tudo, neste conto, a sugestão de um ímpeto de exercício, pela parte sujeitada, da própria liberdade, *que ressalta a sua inexistência prática*.

O outro exemplo de retomada crítica da tradição está justamente nas cenas em que a atitude dos olhos implica algum tipo de controle sobre o outro, nas relações interpessoais. Veja-se o que acontecia em *A mão e a luva* (1874):

> Guiomar, no meio das afeições que a cercavam, sabia manter-se superior às esperanças de uns e às suspeitas de outros. Igualmente cortês, mas igualmente impassível para todos, **movia os olhos com a serenidade da isenção**, não namorados, nem sequer namoradores. **Ela teria, se quisesse, a arte de *Armida*; saberia refrear ou aguilhoar os corações, conforme eles fossem impacientes ou tíbios**; faltava-lhe porém o gosto – ou melhor, sobrava-lhe o sentimento do que ela achava que era a sua dignidade pessoal (Assis, 2015, v.1, p. 334, com uma mudança de vírgula apoiada na edição H. Garnier, 1907; grifos nossos).

A tradição está posta na longeva "arte de Armida", e neste segundo romance do autor ainda não estremecida. Em *Helena*, como se pode ver na última citação que fizemos do romance (o "olhar digno" que parece "vir das estrelas"), já se estava a meio do caminho, apesar do apelo sentimental à decência dos homens. É no conto "Capítulo dos chapéus" (*Histórias sem data*), porém, que se

[12] OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 18-24.

[13] O texto de *Dom Casmurro* recorre, além da novela de Mérimée, diretamente à *Manon Lescaut*, de Prévost.

[14] Cf. o conto "Fou?" (1882), de Guy de Maupassant. Disponível em: http://maupassant.free.fr/textes/fou.html. Vale notar que tudo isso se dá ao mesmo tempo em que o cinismo reacionário *belle époque* dá novo direito de cidade à misoginia, que ambos os autores passavam a estilizar (Maupassant de maneira mais dubiamente palpável). Cf. Barrows, Susanna. *Distorting mirrors*: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France. New Haven; Londres: Yale University Press, 1981, pp. 56-61.

produz uma inversão que relembra o que é regra e o que é exceção: "Mariana quis levantar-se duas vezes; ele obrigou-a a ficar, a primeira pegando-lhe levemente no pulso, **a segunda subjugando-a com o olhar**" (Assis, 2015, v.2, p. 367, grifo nosso). Isto é, a secularização do mito-ideologia permite que ele se revele afinal, na prática, como o seu contrário. Dando sistema a essa secularização, o conto faz reaparecer, na figura secundária de Sofia, uma espécie de "arte de Armida" já absolutamente desmitificada como pequenice da vida burguesa, sem espaço para o assombro.

*

Por fim chegamos a "Noite de almirante" (*Histórias sem data*). A sua protagonista Genoveva, uma jovem livre e pobre a quem o narrador chama de "caboclinha" de olho "negro e atrevido" (Assis, 2015, v.2, p. 407), é uma personagem que está à margem das questões de que viemos tratando, isto é, que apresenta um relativo deslocamento das dinâmicas senhoriais de convivência, já que não tem vínculo ou contato direto com o âmbito dos proprietários. No tempo presente do conto, ela vive na praia Formosa, a última, a oeste, da região portuária do Rio de Janeiro, de ocupação marcadamente popular; trata-se da parte mais isolada dos "fundos" do centro da capital. Numa casa de uma rótula de frente para o mar, ela fica sintomaticamente de costas para a cidade. É claro que a personagem não está descolada do resto da sociedade, que possui uma estrutura concreta e uma racionalidade hegemônica, capazes de reproduzir laços de dependência mesmo fora das camadas superiores; ainda assim, está dado que ela escapa à verticalidade paradigmática e cabal prevista naquele quadro social, longamente tratada por Machado, o que parece produzir consequências. De maneira sutil, a sua aparição no entrecho já se fazia significativa, justamente pela via do olhar: sentada à janela, costurando, no encontro entre espaço doméstico e urbano, os seus olhos podiam se movimentar de um modo que escapava às oposições de sentido impostas à conduta feminina, como aquela entre recolhimento e atrevimento:

> Não contou com o acaso que pegou de Genoveva e fê-la sentar à janela, cosendo, no momento em que Deolindo ia passando. Ele conheceu-a e parou; ela, vendo o vulto de um homem, levantou os olhos e deu com o marujo. (Assis, 2015, v.2, p. 408)

A "isenção" é retomada no limite como *superação*, sem o pressuposto moralista que a confundia com recato, em *A mão e a luva*. A cena contrasta também com a intransigente, mas abafada solução de autoexílio de Estela, em *Iaiá Garcia*, que se materializava numa espécie de escudo no olhar baixo, e em que se ressaltava "a falta de saída histórica das camadas dependentes" (Schwarz, 2012b, pp. 183, 186). Já em outro momento, a ação pelos olhos aparecerá como força moral diante de um desequilíbrio objetivo e desfavorável de forças:

> Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva, que era um pedacinho de gente, e durante os primeiros minutos não pensou em outra coisa. [...] Deolindo chegou a ter um ímpeto; **ela fê-lo parar só com a ação dos olhos.** (Assis, 2015, v.2, p. 408, grifo nosso)

A retomada agora é a do processo de secularização do "controle pelo olhar", *que neste caso assume posição avançada*, com promessas de emancipação, em relação ao domínio cotidiano masculino. Se o conto vai preparando armadilhas, ao provocativamente deixar espaço para a dúvida, ou para o incompreensível, a perspectiva que tende aos parâmetros da mulher "feiticeira" requer sempre alguma contribuição externa, aliás de mão pesada. O narrador, por sua vez, sem diegese própria, vai se delineando como figura interessada e alavanca de potencialização daquelas armadilhas, por força da própria autoridade – isto é, constitui em si mesmo mais uma das armadilhas machadianas. Ele estabelece uma espécie de aliança tutelada com Deolindo, e o ponto fundamental do seu discurso, encasacado de ilustração, mas reacionário de fundo, está em atribuir a Genoveva o caráter de "*natural*": ao associá-la à amoralidade e ao estado de natureza, que toma do século anterior, ele faz com que a sua presença fique neutralizada de partida – como objeto a ser assimilado, não como sujeito em pé de igualdade.

> – Pode crer que pensei muito e muito em você. Sinhá Inácia que lhe diga se não chorei muito... Mas o coração mudou... Mudou... Conto-lhe tudo isto, como se estivesse diante do padre – concluiu sorrindo.
> Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor. Creio até que insolência e cinismo são mal aplicados. Genoveva não se defendia de um erro ou de um perjúrio; não se defendia de nada; faltava-lhe o padrão moral das ações. [...]
> Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. Vede que estamos aqui muito próximos da natureza. Que mal lhe fez ele? Que mal lhe fez esta pedra que caiu de cima? Qualquer mestre de física lhe explicaria a queda das pedras. (Assis, 2015, v.2, p. 409)

Vale dizer então que o impulso de controle do olhar feminino, em que confluem os domínios paternalista e patriarcal burguês, e que aparece em sentido literal nas cenas aqui apanhadas na obra de Machado de Assis, também abarca o sentido metafórico da expressão, que pode alcançar dimensões amplas de significado. O caso de Genoveva elabora essa confluência na própria forma do conto. Por ser uma personagem com uma brecha de movimento em relação às formas cotidianas de controle, isto é, com algum nível de autonomia no plano narrativo, ela pode manifestar indícios de uma forma de pensar e existir não plenamente delimitada por aquelas formas de domínio – quer dizer, marcada por alguma disposição perigosa ao espírito igualitário. É no momento em que isso acontece que o narrador assume de maneira mais patente o seu caráter intrusivo, depois de se recompor de um gesto de surpresa que beira a simpatia. Em outras palavras, é como se o nível discursivo do conto tivesse que segurar as pontas no que se refere ao controle social, já que no plano narrativo a personagem aparece por si só – e esse controle, aqui descorporificado, é obrigado a trazer à tona aquele sentido metafórico do controle do olhar, como disputa e cerceamento dos modos de ver o mundo. Trata-se de algo que a posição periférica (à margem, mas integrada) de um autor como Machado de Assis, escolada no mundo da dominação e, ao mesmo tempo, próxima a uma heterogeneidade eventualmente radical, talvez prepare para perceber. Voltamos, com isso, àquela intuição burguesa da vitalidade da diferença, que entretanto não dava o último passo: o momento da consciência crítica da modernidade, nesse sentido, é o momento da redenção – mas esta já não redime, já que não há mais volta da contrarrevolução, e a cultura se fechou em si mesma.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015, v. 1 e 2.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*: um estudo de Dom Casmurro. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editoral, 2008.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis*: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Tradução e posfácio de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2015.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, pp. 105-124, 2007. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34564. Acesso em: 10 set. 2023.

SCHWARZ, Roberto. "A viravolta machadiana". In. SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia*: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, pp. 247-279.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012c.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAURÍCIO FERNANDES DI FRAIA é mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP, com a dissertação "Uma vela na noite sem tréguas: contos de pobreza e escravidão de Machado de Assis". Possui bacharelado em Letras pela mesma instituição. Contato: mauriciofraia@gmail.com. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5132382919349351.