

**O véu diáfano: olhar, leitura e transparência
no romance sentimental europeu e na *Lucíola* de Alencar**

André Cabral de Almeida Cardoso
Doutorando – Department of Comparative Literature
New York University
andrecac@uol.com.br

Nada de saliente, nada de extraordinário; não se guarda nenhuma palavra, nenhuma expressão, nenhuma frase; não há nada que cause admiração ou que impressione. No entanto, sentimos a alma se emocionar; nos comovemos sem saber por quê. Se a força do sentimento não chega a nos atingir, sua verdade nos toca, e é assim que o coração fala ao coração.

(Rousseau, “prefácio” a *La Nouvelle Héloïse* 2: 398)

A julgar pelas palavras utilizadas acima por Rousseau para descrever o estilo das cartas ficcionais que formam o seu romance *La Nouvelle Héloïse* – na verdade um longo tratado sobre o sentimentalismo – a busca da transparência é um dos motivos pelos quais a linguagem empregada nos romances sentimentais costuma ser simples: trata-se de uma linguagem que procura se apagar e transmitir o seu significado da forma mais direta possível. Ela pode parecer exagerada, quase histriônica, nos momentos em que procura expressar sentimentos, mas em termos estilísticos ela tende a se manter discreta. No caso do romance epistolar, um subgênero utilizado com enorme frequência na literatura sentimental, o emprego de um estilo simples e discreto é mais uma garantia de que os “autores” das cartas são sempre sinceros, pois não estão interessados em impressionar ninguém, procurando apenas expressar da forma mais direta possível os seus sentimentos. É essa idéia que Rousseau coloca como um princípio estilístico que guia a composição de *La Nouvelle Héloïse*.

No entanto, as cartas de um romance epistolar na verdade são dirigidas a um estranho: o leitor do romance, que se intromete na intimidade dos personagens. Isso, porém, reforça a ilusão de uma comunicação transparente, uma vez que, como um *voyeur*, o leitor testemunha a correspondência entre os personagens sem que estes tenham consciência de sua presença. Eles podem, portanto, interagir sem o receio de serem ouvidos por terceiros. Sendo assim, eles não estariam tentando transmitir uma imagem falsa de si mesmos para o leitor. O romance epistolar sentimental cria uma espécie de invasão de privacidade permitida que tem seu equivalente nos quadros que Michael Fried discute no livro *Absorption and Theatricality*, onde faz uma análise da pintura francesa do século XVIII. Fried se refere à criação de um ideal de pintura entre as décadas de 1750 e 1770 – a mesma época que testemunhou a consolidação da ficção sentimental na Europa – em que a figura representada parece ignorar completamente a presença da pessoa que observa o quadro. A enfática exclusão do observador cria a ilusão de que as cenas reproduzidas nas pinturas estão ocorrendo de forma natural e espontânea, e de que elas não foram encenadas tendo em vista a sua representação. Ao demonstrar sua ignorância de que se encontra diante de um observador – ignorância marcada pela sua intensa absorção na atividade que está realizando, ou até mesmo pelo seu sono – a figura pintada exibe antes de mais nada sua ignorância do fato de que ela é uma figura representada. A negação da condição da pintura como um meio de representação gera uma “leitura” alucinatória por parte do observador do quadro, que é levado a uma intensa identificação com a figura pintada ou à sensação de que ele próprio participa da cena que está testemunhando. A conversa imaginária de Diderot com uma moça presente em um

quadro da época, citada por Fried (57-59), oferece um ótimo exemplo do tipo de reação que se esperava do observador desse tipo de pintura.

Pode-se perceber a continuidade desse tipo de experiência, assim como a fascinação que ela exercia sobre autores sentimentais, na insistência com a qual estes tentaram reproduzi-la em seus escritos ao longo da segunda metade do século XVIII e até mesmo no início do século XIX. Um bom exemplo de uma tentativa de transpor para o romance esse tipo de fruição pictórica pode ser encontrado em *Célestine, ou les époux sans l'être*, de Bellin de La Liborlière. Publicado em 1798 e mencionado diversas vezes nas listas de livros à venda no *Diário do Rio de Janeiro* ao longo da década de 1830, *Célestine* alterna passagens sentimentais com cenas góticas e incidentes altamente improváveis que parecem prefigurar o folhetim. Além de ter sido popular, ele tem o mérito de ser mencionado por José de Alencar em *Como e por que sou romancista* como um dos volumes que formavam a pequena biblioteca romântica de onde ele lia para a mãe e suas amigas durante a infância. Num determinado ponto de *Célestine*, a protagonista que dá nome ao romance se vê contemplando seu amado, ferido nas primeiras páginas da narrativa tentando protegê-la:

Ele está repousando, lhes disse a marquesa num tom discreto, mas não importa, as senhoras precisam ver como ele está tranqüilo. (...) Esse sono é sempre de bom agouro; aliás, sou mesmo uma cabeça-de-vento! E o caldo que ele deve tomar quando acordar? Ela caminhou em direção à porta ao pronunciar essas palavras, sem se dar conta de que deixava Celestina para trás.

Assustada, envergonhada ao perceber que seria deixada sozinha, Celestina a chamou sem, contudo, ousar atravessar a porta para segui-la, pois imaginou que d'Orméville poderia despertar e não haveria ninguém por perto. Ela dirigiu os olhos para o leito e depois esticou a cabeça para fora, esperando que algum criado atravessasse o corredor; ninguém apareceu, e ela resolveu voltar ao quarto. Deixando a porta aberta, ela se pôs junto a uma janela com a intenção de contemplar atentamente um belo canteiro de flores que dominava todo o contorno da casa; de vez em quando, ela não conseguia se impedir de lançar um olhar para dentro do quarto, através de uma leve cortina de musselina, atrás da qual ela estava de pé. Ela corava cada vez que se surpreendia fazendo isso e cada vez prometia que aquela seria a última, mas o juramento logo era quebrado, ele era esquecido antes mesmo que ela tivesse tempo de pronunciá-lo. (45-47)

A figura absorta, neste caso, é d'Orméville, que na verdade está dormindo. O interessante nessa passagem é que, apesar de reproduzir a atmosfera das pinturas descritas por Fried, ou a relação discutida por ele entre a figura representada e o observador da pintura, aquilo que deveria ser central num quadro – o corpo de d'Orméville como um objeto de contemplação – não é mencionado, muito menos descrito. O que na verdade se diz nesse trecho é que Celestina olha para dentro do quarto, não para o corpo de d'Orméville deitado na cama – apesar de seu embaraço, seu rubor e suas promessas fracassadas de parar de olhar deixarem claro que esse corpo é o objeto do seu olhar e, mais ainda, o objeto do seu desejo.

Este pode ser um dos motivos pelos quais a presença de d'Orméville teve de ser apagada da cena. O objeto do olhar é masculino, enquanto o sujeito que olha e deseja é feminino. Os papéis tradicionais são invertidos, pois o homem assume uma posição passiva, enquanto a mulher é extremamente ativa: seu olhar é intenso e penetrante, e seu desejo está bem na superfície. As possibilidades de escândalo são grandes e o narrador toma muito cuidado para evitá-las. Além de se abster de qualquer descrição física de d'Orméville, o que daria destaque à natureza sexual do desejo de Celestina – coisa que não costuma acontecer quando o objeto do olhar é feminino – parte da sua passividade “natural” e seu pudor são mantidos pelo fato de que ela fica sozinha com d'Orméville por acidente, não por uma escolha sua, e de que ela reluta em ficar ali. Além disso, ela toma o cuidado de deixar a porta aberta, e fica claro desde o início que d'Orméville é incapaz de qualquer ação: ferido, ele é um inválido temporário. Finalmente, o olhar de Celestina é quebrado por uma leve cortina de musselina atrás da qual ela se esconde. Essa cortina é diáfana e não bloqueia a sua visão, mas de qualquer forma atenua a força e a intensidade do seu olhar, o seu poder penetrante e, conseqüentemente, o seu ardor e agressividade. Ela parece colocar o desejo de Celestina dentro de limites seguros.

Essa cortina também reforça o tipo de efeito que, segundo Fried, as pinturas francesas da segunda metade do século XVIII tentam atingir. Trata-se de mais uma maneira de negar a presença do observador, que se mantém fisicamente isolado do objeto contemplado e escondido dele. Se essas pinturas tentam estabelecer uma maneira específica de contemplar uma representação pictórica, então talvez seja possível argumentar que a passagem citada acima é uma tentativa tardia de transferir essa experiência para a leitura. A eliminação do corpo de d'Orméville da cena tem o efeito

adicional de concentrar nossa atenção no olhar de Celestina, nas condições em que ele ocorre, na sua mecânica e nos seus significados.

Vista como uma alegoria da leitura em que Celestina desempenha o papel de leitora, a passagem forneceria uma espécie de guia subliminar de como um romance deve ser lido e de qual deve ser a posição do leitor diante do texto. Uma sensação de intimidade está presente aqui, assim como uma sensação de imediação. Se a leitura deve reproduzir a experiência de contemplação descrita no trecho, então o objeto representado deveria ser percebido como uma presença imediata, pega de surpresa por um leitor que se depara com ele quase por acaso. Ele simplesmente está lá, espontâneo e acessível. Sua posição não é calculada, nada foi encenado, o objeto contemplado se revela tal como é. Mesmo assim, uma cortina se interpõe entre ele e os olhos do leitor. Mas esse objeto não é um obstáculo para o olhar do leitor: a cortina é leve e transparente, sua materialidade quase irrelevante. Ela deixa claro que o leitor não está de fato de pé ao lado do objeto representado, mas lhe permite ver através de si, criando a ilusão de que aquilo que ele vê é de fato uma presença imediata. O leitor, como Celestina, só tem acesso ao objeto contemplado através de uma representação, o signo escrito, que, no entanto, se tornou transparente, e cuja materialidade foi negada. Assim como nas pinturas estudadas por Fried, a leitura se torna uma experiência alucinatória. Como Dorothea Von Mücke observa na sua análise de *Clarissa*, esse é o típico modo de leitura proposto pelo romance sentimental, no qual ler, ver e escrever se tornam um só, como se a materialidade do signo representacional simplesmente tivesse sido anulada. Nessa maneira de pensar a leitura, a identificação do leitor com o que é narrado faz com que este seja recriado na mente do leitor como uma presença imediata (91).

Um exemplo marcante de um signo cuja materialidade é negada para se tornar transparente surge num ponto decisivo de *Lucíola* em que Lúcia busca provar de forma incontestável sua inocência para Paulo:

Fora o acaso ou uma doce inspiração que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por jóias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu traje o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (80; ch. XIV)

Quando vestido da forma correta, o corpo de Lúcia pode representar a pureza à qual, segundo a lógica de *Lucíola*, ele estaria oposto. Quando Lúcia se veste de branco para demonstrar sua pureza, o seu corpo se torna um emblema que representa aquilo que ele deveria esconder, adquirindo um significado que transcende o seu aspecto físico. Ao se levar ao extremo esse processo, o corpo de Lúcia se torna literalmente transparente, pelo menos aos olhos do narrador: “Calei-me, admirando com respeitosa ternura o rosto puro e cândido que entre a alvura do linho e no repouso das paixões tomara uma diáfana limpidez” (98; ch. XVII). O corpo de Lúcia pode ser redimido quando ele se torna diáfano, permitindo que a inocência fundamental da personagem se revele – trata-se, portanto, de um corpo que deve desaparecer, pelo menos até certo ponto. Por outro lado,

trata-se também de um corpo que, vestido de forma adequada ou realizando determinadas ações (enrubescendo, por exemplo), age como uma base para a comunicação.

Ao colocar seu corpo como um emblema da pureza, porém, Lúcia corre o risco de ver sua tentativa de atingir a transparência sair pela culatra. Caso fosse calculado demais, o fato de ela escolher um vestido branco e usar apenas pérolas como jóias poderia levantar a suspeita de que tudo não passava de uma atitude cuidadosamente planejada. Não há nada que impeça que essa exibição não passe de mera aparência, sem nenhum referente verdadeiro por trás dela. Alencar tenta contornar esse perigo negando à aparência de Lúcia o caráter de uma representação planejada. Ela é um fruto do acaso (uma revelação divina ou a manifestação de uma verdade tão óbvia que não pode permanecer oculta?) ou de uma “doce inspiração” supostamente instintiva e, portanto, espontânea e essencialmente oposta ao cálculo ou ao fingimento. Mais importante, Alencar parece confiar no caráter não-lingüístico desse tipo de comunicação para assegurar a sua transparência. Essa forma de representação pictórica, em que Lúcia oferece a si mesma como uma imagem, é apresentada explicitamente pelo narrador como algo preferível à linguagem falada porque é mais recatada. Pode-se perceber facilmente, porém, que ela também é mais eficiente. Ela reduz a mensagem a um mínimo: o símbolo “branco” basicamente carrega todo o significado que Lúcia quer transmitir. Na lógica de Alencar, contudo, o caráter não-lingüístico desse símbolo lhe permite negar também seu caráter arbitrário, uma vez que ele é associado a uma forma de expressão natural e primitiva, anterior à codificação claramente arbitrária de que depende a palavra e, mais ainda, a palavra escrita. Em termos puramente econômicos, trata-se de uma forma de comunicação que concentra uma quantidade enorme de significado no meio mais

reduzido possível. Na verdade, estamos diante de uma tentativa de se livrar completamente do meio, de reduzir a linguagem escrita à evocação de uma imagem que supostamente transmite um significado imediato.

Ao discutir como a noção de transparência se desenvolve nos escritos de Rousseau e como ela é central no pensamento do filósofo, Jean Starobinski vê um processo semelhante de significação não-verbal em ação, com o próprio Rousseau funcionando como sujeito significante. Segundo Starobinski, ao se apresentar como uma “alma sensível”, Rousseau ao mesmo tempo se apresenta como um ser transparente, pois todas as suas emoções são instantaneamente visíveis, comunicadas através de “sinais naturais” como o rubor, as lágrimas, os gestos e o olhar, que expressam seus sentimentos na superfície de seu próprio corpo. Starobinski explica que o sinal natural se manifesta ao mesmo tempo que o próprio sentimento, pois ambos compartilham da mesma substância, uma vez que o sinal natural nada mais é do que a manifestação do sentimento no nível do corpo: “A agitação da paixão é e deseja ser imediatamente expressiva: o brilho do olhar é ao mesmo tempo a cólera e a linguagem que comunica a cólera” (180). De acordo com Starobinski, ao longo do século XVIII, era comum opor os “sinais naturais” aos “sinais artificiais” (179). Estes têm seu exemplo mais acabado na linguagem escrita, que é altamente convencional e abstrata. Para Rousseau, isso significava uma queda da linguagem primitiva, que transmitia a presença imediata do sentimento (178), e que era em grande parte onomatopaica, imitando o tom das paixões ou as sensações despertadas pela presença de um determinado objeto, além de se basear em imagens e sentimentos (178). Esse tipo de linguagem primitiva, na opinião de Rousseau, está mais próxima da natureza, já que o pensamento natural é concreto (Discours sur l’origine de l’inégalité

149-50) – daí a importância das imagens na linguagem primitiva, uma vez que elas seriam infinitamente mais concretas do que as abstrações da linguagem escrita moderna, e evocariam a presença de um objeto real.

Ao oferecer a própria Lúcia como um emblema, Alencar a associa explicitamente a uma manifestação dessa linguagem primitiva. Em vez de falar, ela expressa o que tem a dizer através de uma imagem, e os termos empregados por Alencar deixam claro que esta é a verdadeira forma de comunicação de Lúcia. É interessante observar que as palavras utilizadas pelo narrador de Alencar para se referir a Lúcia na passagem citada acima são um eco da maneira como Peri nos é apresentado em *O Guarani*. Assim como o índio, Lúcia é uma “natureza primitiva”.

Esse trecho relativamente curto de *Lucíola* é digno de nota porque oferece, de forma bastante concisa, a chave para compreendermos a linguagem que Alencar emprega em seus romances indianistas e que é um de seus maiores sucessos. Trata-se de uma linguagem calcada na constante evocação de imagens retiradas da natureza e que agem como termos de comparação para gestos, atitudes e conceitos que o narrador está tentando descrever para o leitor. Trata-se de uma linguagem essencialmente sensorial, principalmente no que diz respeito à sua evocação de percepções visuais, e, é claro, de uma linguagem essencialmente concreta que traduz um conceito abstrato numa imagem tangível.

Mais do que uma tentativa de dar expressão ao caráter brasileiro forjando uma linguagem tipicamente nacional ou do que um esforço puramente estético de criar uma linguagem original, ou ainda uma simples apropriação do estilo de um Chateaubriand, a insistência de Alencar em utilizar símiles e imagens concretas representa uma tentativa de

criar uma linguagem transparente. A importância desse projeto para Alencar pode ser confirmada não só pelo seu esforço de aperfeiçoar seu estilo nos romances indianistas, mas também na presença dessa tendência – ainda que bem mais esporádica do que nos romances indianistas – em toda a sua obra, mesmo nos romances urbanos.¹

Segundo Starobinski, discussões sobre o desejo por uma forma de comunicação transparente e, principalmente, sobre o contraste entre “ser” e “parecer” já eram um lugar-comum em meados do século XVIII (14). Não é de surpreender, então, que essa fosse uma questão tão importante para a literatura sentimental, que tanto se preocupava com o problema de como os indivíduos se comunicam e formam laços entre si. Em minha discussão sobre *Célestine*, procurei mostrar como essa questão se manteve relevante para o romance sentimental ainda no final do século XVIII, e outros exemplos poderiam mostrar que ela ainda estava presente no século XIX, principalmente no Brasil. Ela encontra ecos importantes na obra de Alencar, que propõe uma forma de representação que parece depender do modelo de leitura imaginado por romances como *Célestine*.

Referências bibliográficas:

Alencar, José de. Como e porque sou romancista. 1893. São Paulo: Pontes, 1990.

---. Lucíola. 1862. 16^a ed. São Paulo: Ática, 1992.

---. A viúvinha. 1857. Obra completa. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

¹ Um exemplo retirado de *A viúvinha*, publicado no mesmo ano de *O Guarani*:

Quando uma planta delicada nasce entre a sarça, muitas vezes o fogo queima-lhe a rama e o hastil; ela desaparece, mas não morre, que a raiz vive na terra; e às primeiras águas brota e pulula com toda a força de vegetação que incubara no tempo de sua mutilação.

O coração de Carolina fez como a planta. (282-83; ch. XV)

Bellin de La Liborlière, Louis-François-Marie. Célestine, ou les époux sans l'être. 1798.

4 vols. 2^a ed. Paris: Lemarchand, 1800. 4 de abril de 2006

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k825323>>.

Rousseau, Jean-Jacques. Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes. 1755. Œuvres complètes. Ed. Bernard Gagnebin e Marcel Raymond. Vol. 3.

Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1964.

---. La Nouvelle Héloïse. 1761. Ed. Henri Coulet. 2 vols. Folio classique. Paris:

Gallimard, 1993.

Fried, Michael. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of

Diderot. U of California P, 1980. Chicago: U of Chicago P, 1988.

Mücke, Dorothea E. von. Virtue and the Veil of Illusion: Generic Innovation and the

Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature. Stanford: Stanford UP, 1991.

Starobinski, Jean. Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle, suivi de Sept

essais sur Rousseau. 1971. Col. Tel 6. Paris: Gallimard, 2000.