

## O IMPÉRIO DA CORTESÃ: A *DAMA DAS CAMÉLIAS* E *LUCÍOLA*

Valéria de Marco  
Universidade de São Paulo

Em 1875, Nabuco sentenciava:

**“Luciola não é senão a *Dame aux camélias* adaptada ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J.de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do “sabor nativo” dos seus livros.”**(1)

E o eco (2) ainda ressoa. Sem dúvida, tal juízo apressado sobre o diálogo entre as duas obras deve ser relativizado por sua inserção na História. Cabe ao leitor de hoje apurar os sentidos e ouvir a conversa entre Dumas Filho e Alencar acompanhando o compasso daqueles tempos e discernindo os tons determinantes na afinação da orquestra literária.

Na Europa em 1848, Dumas Filho escrevia no ápice da trajetória da consolidação do romance como gênero literário. Podia-se ler W. Scott, Dickens, Dostoiévsky, Balzac, Stendhal. O romance tinha conseguido plenitude de forma e vastidão de público. (3) O caminho certo havia começado na Inglaterra em meados do século XVIII, com o novo público criado pelo “plain style” dos jornais e pela linguagem simplificada da Bíblia divulgada pelo clero anglicano. Com assuntos domésticos, descrições e digressões, a ficção passa

-- 95 --

a ser comercializada em fascículos ou alugada nas bibliotecas circulantes. O escritor deixa de ser protegido pelo mecenas ou de submeter-se ao patronato coletivo dos subscritores. Estão ele e sua obra entregues às leis do mercado. A essa larga democratização da literatura promovida pelos ingleses seguiu-se outro furacão: o folhetim francês. Em 1836, Girardin (4) criava o jornal moderno. Suas novidades eram muitas: edição diária, venda avulsa, anúncios e a publicação de ficção na coluna folhetim, antes dedicada a variedades.

Essa marcha de transformação do gênero acompanhava o compasso de radicais transformações sociais. Implantava-se, em larga escala, a indústria manufatureira, a máquina a vapor e a divisão social do trabalho. A Revolução Francesa e as guerras napoleônicas haviam contribuído para transformar a História em experiência coletiva. As cidades inchavam. Começa-se a conviver com as primeiras organizações das “classes laborieuses”. (5) Em 1848 estão na praça *A Dama das Camélias*, o *Manifesto Comunista* e as barricadas parisienses.

Gerado e alimentado por esse mundo, o jornal moderno dos centros de irradiação capitalista carregava a ficção a todos os cantos.

E o romance, ao estampar-se nele, visualmente explicitava também a estreita relação entre jornal, literatura e política. Basta acompanhar a vida de Eugene Sue que, de médico da família real, transforma-se em deputado socialista e morre no exílio, ou a trajetória de Lucien de

Rubempré em **As ilusões perdidas**.

Esta é a vida dos tempos do Romantismo que, como ressalta Mario Praz (6), deu largo espaço e atenção especial à personagem da mulher perdida. Margarida Gautier convive, no teatro, com Marion Delorme e, na estante, com Flor de Maria - de **Os Mistérios de Paris** - com Esther Gobseck - de **Esplendores e Misérias das Cortesãs**. E é neste romance de Balzac que se vislumbra uma fecunda hipótese para tal vigência do tema. A figura da prostituta e da cortesã certamente se constituía em ângulo privilegiado de análise e interpretação da sociedade burguesa, deste mundo definitivamente dominado pelo capital.

No cotidiano do Rio de Janeiro, centro da nação que há pouco conquistara a independência e ainda deleitava-se com a liberdade das máquinas impressoras de recente legalidade, muito dessa vida européia chegava concretamente de várias maneiras. Fico nas que José de Alencar podia ver, uma vez que não compreendia ele como nossa peculiar organização do trabalho estava na justa medida da ordem internacional. Basta um passeio pela rua do Ouvidor descrita por ele **Ao correr da pena** enquanto jornalista do **Correio Mercantil** e do **Diário do Rio de Janeiro**, ou nas **Memórias da Rua do Ouvidor** escritas por Macedo. Lá estavam as modistas francesas, a joalheria Wallerstein, os floristas, o Teatro Lírico Francês, os livreiros e os jornais (o **Jornal do Comércio**, o **Diário do Rio de Janeiro** e o **Globo**). Nas estantes da casa do senador podia-se encontrar **Saint-Clair das Ilhas** e **Amanda e Oscar** (7). Nos quartos dos estudantes de São Paulo ou no

-- 96 --

Real Gabinete Português da Leitura ou nos jornais que traduziam os folhetins franceses pari passu, Alencar (8) leu Scott, Balzac, Dumas, Eugene Sue, Cooper. Era o progresso: os livros, as máquinas de costura, a bolsa de valores, as “lorettes”.

É este mundo que está em discussão na conversa entre **A Dama das camélias** e **Lucíola**, nesse tempo em que as personagens literárias têm o poder de constituir um código de referências de largo alcance em múltiplos temas de salões ou jornais.

A primeira intervenção de Alencar na questão da cortesã se deu no palco que certamente o fascinava pelo seu potencial de tribuna, tão explorado pelos românticos. Em 1858 entrou em cena **As asas de um anjo** (9). Depois da segunda récita, a censura suspende a peça e o escândalo ocupa os jornais. Alencar se defende nas páginas do Diário com um pequeno texto. Serenados os ânimos, em 62, já parlamentar conservador, volta ele ao tema com uma reflexão pausada: **Lucíola**.

Preterindo o ângulo da terceira pessoa, usado por Balzac e Sue, Alencar dá à confissão o papel de procedimento estruturador do texto, como fizera Dumas Filho e prévest. Muitas situações narrativas assemelham-se também aparentemente ao romance de Dumas Filho: a primeira aparição da cortesã, a apresentação a ela, a paixão, o arrependimento e a morte. Paulo, como Armando Duval, confessa uma experiência de amor e seu sofrimento. Lúcia espelha-se em Margarida como esta espelhara-se em Manon Lescaut.

Mas a elaboração particular que Alencar dá à confissão revela um paciente trabalho de reflexão sobre o tema, a composição e os objetivos do romance. Dumas Filho constrói uma narração atormentada, estruturada por quatro narradores em primeira pessoa que se articulam pela função de testemunhar a capacidade de Margarida de dedicar-se tão inteiramente a Armando que é capaz de renunciar a ele no momento em que a ordem familiar e social impõem-lhe esta prova. As diferentes vozes narrativas afinam-se pelas semelhanças. Explorando a relação de cumplicidade entre ouvinte e narrador, prende-se o leitor através do apelo sentimental,

descrevendo as lágrimas de Armando e a exumação do cadáver de Margarida. A febre que purgara o corpo do apaixonado, segue-se a purgação do espírito: a narração. O objetivo do texto de Dumas Filho é contá-la ruidosamente: a gritaria do leilão, a voz apaixonada de Armando, o diário de Margarida e os depoimentos de Júlia e do narrador.

A estes procedimentos Alencar contrapõe “a pena calma e refletida” de Paulo e o silêncio de Lúcia. O romance se apresenta, não como confissão de uma história de amor, mas como análise da experiência. A convivência com a cortesã se deu no passado quando o ingênuo provinciano acabava de desembarcar na corte. A convivência com o leitor se dá já com o Paulo integrado na vida da cidade, conhecedor de seus trejeitos e normas. É este processo de conhecimento que o texto procura recriar e analisar. É a linguagem do desvendamento. Por isso o movimento do romance segue

-- 97 --

compasso da revolução de Lúcia e dos limites socialmente impostos a ela. Inicia-se tenso, no fogo cruzado do diálogo entre o provinciano e os “habitués” da corte, na contraposição do espaço privado da intimidade - a casa de Lúcia - aos espaços públicos que revelam as normas sociais em que se insere a experiência individual de Paulo - a festa da Glória, o teatro, a rua do Ouvidor, a casa do sá. Nesse processo de revelação da cortesã, Alencar multiplica os olhares narradores, mas não em torno de semelhanças e cumplicidades, mas sim em função de ressaltar as diferenças. Abusa da linguagem erótica (traço que não se encontra em Dumas Filho ou prévost), tinge o romance de escarlate para desnudar publicamente o corpo da mulher e colocá-lo sobre a mesa. A ceia da casa do sá é o ponto alto do desvendamento e nela se pode perceber a mão do dramaturgo e o olho do crítico refletindo sobre a imitação dos modelos. *t* a reflexão sobre seu romance e sobre o romance brasileiro que está em cena.

Desvendado o corpo da cortesã, Paulo conhecerá a rigidez social do Império. A corte não reconhece a possibilidade de arrependimento da cortesã, exigindo que ela volte ao mercado, negando-lhe o direito de outro cotidiano e silenciando seu corpo. Lúcia rejeita o amante, adota roupas fechadas, botinhas escuras e uma casa nos arrabaldes. O leitor e Paulo só se dão conta de que isto corresponde a um projeto, depois que ela o realiza. Somente depois de trancar seu corpo, Lúcia pode confessar seu amor. Só então revela-se o processo de humanização que a cortesã traçara. O olhar de Paulo despertara nela o desejo de amor e o início de um caminho à conscientização. Ao imitar as bacantes ela dimensiona, de maneira cabal, sua degradação. Sai da mesa procurando sua identidade, pois não se reconhece no espelho do mundo ao observar, no teatro, a menina ingênua da família R e a “lorette”. Vai à literatura, rejeita a trajetória de Margarida e formula seu desejo de amor casto ao ler **Atala**. Mas o corpo prostituído, cuja revelação imprimia o conflito e o caráter perturbador da narrativa, é destruído, sepultando qualquer possibilidade de vida futura.

Assim, Alencar construiu um romance mais complexo moderno, como quer Dante Moreira Leite (10) ou “dos adultos”, como o considera Antônio Cândido (11). Seu objetivo não é contar uma historinha de amor. Ela convoca o leitor a refletir sobre a dificuldade e a angústia do conhecimento, a considerar os modelos importados como fonte de experiência, como parâmetros para a reflexão, como espelhos que podem revelar diferenças ajudando a percepção das especificidades da realidade brasileira.

Enfrentando modelos, observando a cidade do outeiro da Glória e da casa de são Domingos, multiplicando os olhares narradores, Alencar explicita sua proposta para a criação do romance

brasileiro. A ele cabe empreender movimentos de aproximação à realidade do país, mergulhando na tradição literária brasileira *ft* estrangeira, usando instrumentos dos artesãos contemporâneos, para compor múltiplos esboços. Assim, seus romances devem ser vistos como veículos de

-- 98 --

discussão política e como sucessivos ensaios de interpretação do Brasil.

## NOTAS

\* Este texto expõe rapidamente algumas das idéias desenvolvidas em minha dissertação de mestrado defendida em 1983. *O Império da Cortesã. Lucíola: um perfil de Alencar*. O livro foi publicado pela Editora Martins Fontes.

(1) COUTINHO, Afrânio (org.). *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965. p.135.

(2) BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos e Ultra românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo, polis; Brasília, INL, 1979. p.245.

(3) WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 3ª ed. Berkeley/Los Angeles, University of California, 1962.

(4) Ver: HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1972. 2 vols. / HOBBS, Eric. *A Era das Revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. / MEYER, Marlyse. "Folhetim para Almanaque, A Ilíada do Realejo", in *Almanaque n° 14*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

5) CHEVALIER, Louis. *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses*. Paris, Plon, 1958.

6) PRAZ, Marjorie. *La carne, la muerte y el diablo en La literatura romántica*. Caracas, Monte Ávila, 1969.

7) MEYER, Marlyse. "O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas" in *Almanaque n° 8*. São Paulo, Brasiliense, 1978.

(8) ALENCAR, José de. "Como e porque sou romancista" in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, vol. I.

(9) Para o estudo do teatro: AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo, Ática, 1984.

10) LEITE, Dante Moreira. *O Amor Romântico e Outros Temas*. São Paulo, Ed. Nacional-EDUSP, 1979.

11) CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 3ª ed. São Paulo, Martins, 1969. 2 vols.