

LUCÍOLA E A DAMA DAS CAMÉLIAS

SANDRA NITRINI (USP)

"- Está bem! deixemos em paz **A Dama das Camélias**.

Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando.

- Oh! juro-lhe que não!"¹

Assim Paulo e Lúcia, personagens centrais de **Lucíola**, afirmam sua alteridade face a Armand e Marguerite, o famoso casal de **A dama das camélias**.²

Não basta as personagens brasileiras negarem o seu modelo francês. E tampouco basta a crítica enxergar em Lúcia "uma Dama das Camélias que desembarcasse no Rio com uma vasta bagagem de chapéus e vestidos e se naturalizasse brasileira."³

A relação dialógica entre **Lucíola** (1862) de José de Alencar e **A dama das camélias** (1848) de Alexandre Dumas Filho - apontada por historiadores e críticos da literatura brasileira, ora num sentido depreciativo para o romance alencariano, no caso de Nabuco e Brito Broca, ora valorativo, na pena de Dante Moreira Leite - ocupa um lugar ímpar na história da literatura brasileira, inserida, como sabemos, num movimento dialético entre lo-

calismo e cosmopolitismo.

Lugar ímpar porque envolve um romance mundialmente conhecido, verdadeiro "bestseller" da literatura de fácil consumo e um romance de um bom escritor brasileiro, voltado para o seu projeto de formação da literatura nacional. Lugar ímpar também porque se presta a tornar-se um clássico dos estudos comparatistas: é um prato cheio para se examinar a questão dos modelos estrangeiros no processo de formação de nossa literatura, para se estudar a relação entre literatura e subliteratura e para se discutir, de modo concreto, problemas teóricos como o da intertextualidade, fontes, influências e outros mais da literatura comparada.

Até o momento, a bibliografia brasileira conta apenas com uma análise longa e sistematizada da relação entre **Lucíola** e **A dama das camélias**, que se encontra no terceiro capítulo de **O Império da cortesã (Lucíola: um perfil de Alencar)**⁴, de Valéria de Marco. A autora apresenta **Lucíola** como proposta concreta de romance nacional e examina, numa excelente análise, a questão da importação do modelo estrangeiro vista e praticada por José de Alencar.

Para dar prosseguimento às pinceladas comparatistas da crítica em artigos esparsos e começar a se ler, de modo mais sistematizado, no limite de pequenos estudos, o dialogismo entre **Lucíola** e **A dama das camélias**, uma boa entrada é destrinçar o arcabouço destes romances, em busca de pistas que nos permitam atender à exigência de um princípio elementar de qualquer trabalho comparatista: a descoberta de traços diferenciais que assegurem a especificidade de cada obra.

Lembrando algumas similaridades.

A leitura de **Lucíola** remete imediatamente a palavras, situações e passagens de **A dama das camélias**, ainda que se situem em espaços diferentes na sintaxe narrativa.

Os narradores de ambos os romances recorrem ao termo "indulgência", logo no início, a fim de traduzirem seu sentimento de compaixão para com as cortesãs.

O primeiro encontro de Paulo e Armand com Lúcia e Margue-

rite realiza-se em espaço público: na rua das Mangueiras e na praça "de la Bourse". Ambas provocam-lhes profunda admiração e uma visão idealizadora que as coloca no elenco das mulheres "mães" e "irmãs", protótipos significativos da ideologia burguesa. A "encantadora menina" e a "femme vêtue de blanc" configuram-se como personagens dignas de desempenharem o papel de heroínas, já que suas características tão decantadas são a "pureza", a "virgindade" e a "beleza".

Amigos facilitam a aproximação de Paulo e Armand à Lúcia e Marguerite, na Festa da Glória e no "Opéra Comique". A manifestação respeitosa dos jovens para com as moças, segue-se a revelação, por parte de Sã e Gaston, de quem elas realmente são e o conseqüente embaraço dos dois.

Na primeira visita que ambos fazem às casas das jovens, tanto uma como outra demonstram não reconhecê-los. Depois de eles fornecerem detalhes do primeiro encontro, as duas dão sinal de que acabaram se lembrando e os tratam amavelmente.

Nas ceias da casa de Marguerite e de Sã, a reunião caminha para um clima de libertinagem. Os dois moços distanciam-se cada vez mais dos outros convidados e justificam a presença de Lúcia e Marguerite em tal ambiente, apresentando-as como "elementos deslocados". No entanto, a francesa canta canções libertinas e a brasileira desfila nua para os presentes. Suas atitudes põem abaixo a visão pura e casta que os dois provincianos lhes devotam. Armand pede a Marguerite para não cantar. Paulo pede a Lúcia para não desfilar. Ambas, porém, assumem sua condição diante de seus apaixonados.

Uma e outra dão seu grito de revolta. Lúcia, num discurso de alcance mais social, enfrenta a pressão da sociedade contra sua união com Paulo. Marguerite manifesta-se contra um bilhete irônico e ciumento de Armand.

Os dois jovens apaixonados vão a bailes onde sabem que encontrarão as sedutoras cortesãs. E ambos servem-se de outras mulheres de vida fácil, amigas de Lúcia e Marguerite, para provocar-lhes ciúmes.

As duas lêem romances cujo tema trata do amor entre jovens levianas e moços da sociedade. Marguerite lê **Manon Lescaut**

de Abbé Prévost : estória do amor fatal do cavaleiro des Brieux por Manon que, apesar de sedutora e infiel, corresponde profundamente ao seu sentimento. Lúcia lê **A dama das camélias**. Ambas "regeneradas" condenam a atitude das heroínas dos romances. Para Marguerite, é impossível fazer o que Manon fazia quando uma mulher ama. Para Lúcia, Marguerite desrespeita o amor, dando seu corpo profanado "com as torpes carícias que tantos haviam comprado" ao ser amado.

A negação, por parte de Lúcia, de seu modelo rompe os limites de uma mera crítica verbal e desemboca no gesto irritado de rasgar esse "sacrilégio literário", mas não tem a potência para apagar as situações similares vividas por ela e pela cortesã francesa. Na perspectiva de Lúcia, negar o modelo de Marguerite responde a uma necessidade de auto-afirmação, através da busca de um caminho próprio para dar fim ao seu dilaceramento pessoal. Mas na perspectiva da obra como um todo, esse gesto, e outros mais de alusão direta ao modelo francês, traça com veemência o propósito, por parte do escritor, de expor claramente a relação dialógica entre seu romance e o de Dumas Filho.

O cacto e a camélia

O diálogo entre **Lucíola** e **A dama das camélias** também se realiza, de um modo muito sutil e discreto, através da inserção de um motivo da mesma natureza, mas diferenciado na sua aparência e na sua função dentro da narrativa. Assim como Marguerite tem sua queda pelas camélias, Lúcia gosta de cactos.

A cortesã francesa ganha o apelido de "A dama das camélias" pelo fato de sempre aparecer, em público, com um ramo de camélias brancas, durante vinte e cinco dias do mês e vermelhas, durante cinco. A camélia é um dos acessórios que ostenta a prostituição da caprichosa Marguerite.

A cortesã brasileira aparece uma única vez, em público, com cactos no peito e nos cabelos, depois de tê-los recebido como presente de Paulo. Quando este, percebendo seu contentamento e sua disposição em ornar-se sempre desse modo, propõe lhe enviar um buquê todas as manhãs, ela rejeita bruscamente. Aceitar significa, para Lúcia, condescender a galanteios próprios às moças de vida fácil e, certamente, em ser identificada com a "dama

das camélias". O público nunca mais a verá com tais flores. Paulo, no entanto, não perderá a oportunidade de registrar a simplicidade e o encantamento de Lúcia vestida num "roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis", tendo os cabelos entrelaçados com "dois cactos que apenas começavam a abrir às primeiras sombras da noite"⁵, num dos seus momentos de intimidade com ela.

A camélia, marca registrada da vida pública de Marguerite, opõe-se a singela flor do cacto, símbolo do espaço pessoal de que Lúcia não quer abrir mão. Num dos encontros entre os dois amantes, já na fase de regeneração, os lábios de Paulo "roçam a tez mimosa de Lúcia com medo de manchar a flor dessa alma que se abria na sombra e no silêncio, como o **cacto selvagem de nossos campos**"⁶. Lúcia não admite que o cacto seja relacionado com a sua prostituição. Paulo aceita o código proposto por ela e utiliza-o adequadamente ao compará-la com o cacto selvagem.

Marguerite, a dama das camélias. Lúcia, a moça dos cactos. A dama das camélias para todo mundo, a moça dos cactos só para Paulo. A camélia, a flor universal. O cacto, a flor "selvagem de nossos campos". A camélia, a flor que Dumas Filho escolheu para adornar e selar sua heroína como prostituta. O cacto, a flor que José de Alencar escolheu para contrapor Lúcia a Marguerite, numa cifrada alusão ao seu modelo.

Perfil interno dos protagonistas e ritmo narrativo.

O desenvolvimento linear da narrativa de **A dama das camélias** e de **Lucíola** apresenta a relação amorosa de dois jovens provincianos por duas cortesãs famosas e cobiçadas. Num primeiro momento, ambos relutam em aceitar a verdadeira condição de suas amadas; num segundo momento, os dois casais isolam-se e, finalmente, ocorre a separação por pressões de ordem social, embora persistam os laços afetivos e emocionais entre eles.

Esses três grandes momentos demarcatórios do fio narrativo são preenchidos por muitas situações similares entre os dois romances, mas não têm o mesmo ritmo temporal. Até uma determinada fase do relacionamento entre Paulo e Lúcia, quando se dá a reconciliação, após o baile do Paraíso, existe um ritmo muito mais acelerado e nervoso do que durante o convívio entre Armand

e Marguerite. Talvez isso se explique pela diferença do perfil interno de suas heroínas.

Marguerite não tem conflito: desde o primeiro encontro, assume sua prostituição diante de Armand. Com o passar do tempo, ao perceber que ele a vê com olhos diferentes dos outros homens e a ama por ela mesma e também, ao sentir que o ama, é como "femme entretenue" pelo velho duque que ela lhe propõe o adorável "séjour". A grande diferença entre Marguerite e Lúcia no relacionamento com seus parceiros é a seguinte: existe um "antes" e um "depois" na personalidade da heroína francesa: até um determinado momento, ela é uma prostituta, depois deixa de sê-lo e, finalmente, volta a sê-lo a contragosto, pelo fato de amar Armand. Se existe tensão no relacionamento dos dois, ela é provocada pelos ciúmes do jovem provinciano francês.

Lúcia, ao contrário, é uma personagem complexa: apresenta transições bruscas de comportamento, as quais desconcertam Paulo e os leitores de primeira viagem. Ela resiste para revelar a Paulo o seu eu social, justamente porque percebe, desde o primeiro encontro, que ele é o único a intuir o seu verdadeiro "ser" sob o seu "parecer". Assim, o resultado da linha evolutiva do relacionamento entre Paulo e Lúcia é a exteriorização da Maria da Glória, que implicará na transformação de sua vida social, com o gradativo isolamento doméstico, e no processo de autopunição.

O grau de complexidade das personagens femininas repercute na densidade das personagens masculinas. Assim como Lúcia é mais complexa que Marguerite, Paulo tem um mundo interior mais rico que Armand.

O recém-formado provinciano francês, que leva uma vida "nonchalante" em Paris, sente-se tocado por um sentimento puro em relação à dama das camélias. Considera-a como um ser humano, preocupa-se com sua saúde e bem-estar. É uma personagem simples que se define em função de seu amor por Marguerite. Além de exprimir através de atitudes e de palavras seu sentimento por ela, demonstra, ao longo da narrativa, quase sucessivamente "ciúmes", "suspeita", "desespero", "arrependimento" e "desejo de vingança". A manifestação linear desses sentimentos acompanha o processo narrativo de **A dama das camélias**, num fluxo tranqüi-

lo de acontecimentos.

Paulo debate-se no meio de uma grande gama de sentimentos, sensações e reações no decorrer do romance que se baseia, como já foi dito, no jogo das duas imagens de Lúcia: "admiração", "afoiteza", "sede de prazer", "oscilação", "indignação", "atração irresistível", "piedade", "repulsão", "bem-estar inexprimível", "ciúmes", "desejo de vingança", "irritação", "compaixão", "estado de apatia moral", "felicidade". São sentimentos, sensações e reações iterativos: apontam, desaparecem e voltam de acordo com a dinâmica de suas relações com Lúcia e com a sociedade.

O traço contínuo de Marguerite ("cortesã") e descontínuo de Lúcia ("cortesã" e "pura") também influencia o jogo de relações entre as personagens e ressoa, por conseguinte, no ritmo do processo narrativo. O relacionamento entre o casal francês, apesar de certos obstáculos, é mais transparente e tranqüilo. Armand não hesita em assumir seu amor por uma cortesã. Marguerite não titubeia em se revelar como tal a Armand e manter sua condição, ainda que estando ligada afetivamente a ele. Já o amor de Lúcia por Paulo mantém-se escondido. Seu sentimento e seu "eu" oculto tornam-na uma personagem estranha e misteriosa. Paulo-narrador faz constantes alusões às palavras equívocas e às atitudes dúbias de Lúcia. Todos os acontecimentos acham-se submetidos ao jogo das duas imagens da heroína brasileira: enquanto a "cortesã" é imposta pela sociedade, a moça inocente e pura vai se manifestando timidamente no seu relacionamento direto com o jovem provinciano. Paulo, e com ele o leitor, debate-se durante certo tempo entre essas duas visões, até que acaba assimilando a Maria da Glória. Com a revelação da verdadeira Lúcia e a perda definitiva, para Paulo, do acesso à alcova da ex-cortesã brasileira, a narrativa, até então marcada por um ritmo nervoso de acontecimentos, entra num clima de tranqüilidade, apesar do desfecho melodramático. E é a partir desse momento que a qualidade literária de **Lucíola**, sem dúvida, superior à do seu modelo, decai muito.

O papel das personagens secundárias

Nos dois romances, a relação amorosa dos casais, problematizada por aspectos individuais ou por obstáculos de ordem so-

cial, é de tal maneira absorvente que as personagens secundárias, mesmo sendo veículos dos preconceitos e estando ligadas à rede de relações que envolvem os jovens provincianos e as famosas cortesãs, acabam se diluindo.

Tentando estabelecer um paralelismo entre as personagens secundárias dos dois romances - encaradas na perspectiva do relacionamento entre Armand e Marguerite, Paulo e Lúcia - pode-se dizer que Gaston corresponde a Sá; o conde N..., o conde G... e o duque a Couto e a Cunha; Olympe a Nina. O senhor Duval, pai de Armand, não tem um correspondente individual, mas corporifica a pressão e os preconceitos sociais que, em ambos os romances, impedem a união dos protagonistas.

A presença de Gaston, do conde N... e do duque é mais discreta que a de Sá, Couto, Cunha e Rochinha. As personagens francesas constituem elementos necessários para formar a rede de intrigas e o quadro social onde vive Marguerite, mas não apresentam traços característicos que as individualizem. Gaston é amigo de Armand, frequenta os teatros, conhece Marguerite e lhe apresenta o jovem provinciano recém-formado. O conde N... encontra-se sempre na casa da cortesã francesa, dá-lhe dinheiro e presentes e é menosprezado por ela, diante dos outros. O conde G... é outro amante, no mesmo estilo. Nada de suas vidas que não esteja diretamente ligado à Marguerite e a Armand é apresentado.

O mesmo acontece com o duque, o velho de setenta anos que sustenta Marguerite. Existe, porém, uma explicação para o relacionamento dos dois. O duque a conheceu num sanatório onde também se tratava sua filha. As duas se pareciam muito. A moça morre e ele acaba se afeiçoando a Marguerite, chegando a lhe pedir "a permissão para vê-la e amar nela a imagem viva de sua filha morta". Quando contam a ele a verdadeira posição social de Marguerite, o golpe é terrível, porém demasiado tarde: ela já se tornara uma necessidade para seu coração e a única razão de sua vida. Ninguém consegue entender a ligação entre os dois. Mas o narrador afirma peremptoriamente que "o sentimento deste pai por Marguerite tinha uma causa tão casta, que qualquer outra relação que não fosse de coração com ela lhe teria parecido um incesto e jamais ele lhe teria dito uma palavra que sua filha

não pudesse ouvir".⁷ Enquanto Gaston, o conde N... e o conde G... enfatizam o lado libertino da vida de Marguerite, o duque, ao ver nesta cortesã a imagem de sua filha e ao transferir-lhe o amor paterno, vislumbra nela fiapos de pureza e candura. Sob este aspecto, seria possível estabelecer uma correspondência entre ele e Paulo, ainda que como personagens desempenhem funções completamente diferentes na sintaxe narrativa.

Apesar de certos dados sobre o duque que o tornam uma personagem mais individual e consistente do que Gaston e os condes, ele só aparece em função de Marguerite, seja nas apresentações de teatro, onde no intervalo sai para lhe comprar bombons e uvas passas (como ela exigia de todos os amantes), seja para lhe satisfazer caprichos (alugar a casa no campo). E quando impõe a separação entre ela e o amante, caso queira continuar recebendo seu apoio financeiro, além de provocar mudanças na dinâmica da narrativa, favorece o desvendamento interior de uma Marguerite transformada pelo amor.

Sã, Couto, Cunha e Rochinha são focalizados de maneira diferente. Algumas informações, umas pinceladas e pequenos diálogos são suficientes para delineá-los como personagens autônomas. Sã, amigo de Paulo, "com trinta anos de idade, um caráter fleumático e imaginação ardente"⁸; o Couto, capitalista "um desses velhos ainda verdes que se esforçam em reconstruir sobre os últimos rescaldos de fogos extintos, com o auxílio de um empertigamento cômico, uma atividade elástica e um fâtu repertório de anedotas galantes, a mocidade fictícia que só a eles próprios ilude"⁹; o precoce Rochinha, "ainda rico da herança que esbanjava" "trazia impressa na tez amarrotada, nas profundas olheiras e na aridez dos lábios, a velhice prematura"¹⁰. Cunha não é descrito como os outros, mas através de seus diálogos¹¹ representa, tanto quanto eles, o quadro social da época e serve para dar cor local, sem perder sua individualidade.

As personagens secundárias são mais bem construídas em **Lucíola** que em **A dama das camélias**, e desempenham com mais frequência uma função ainda que, às vezes, pequena no jogo de relação entre os protagonistas e entre eles e a sociedade. Couto e Jesuína, aliados às circunstâncias econômicas da família de Lúcia, durante a epidemia de febre amarela em 1850, estão dire-

tamente comprometidos com o processo de perdição de Maria da Glória. Sã facilita o encontro de Paulo com Lúcia. Ele ainda, como porta-voz da sociedade na partida da casa dos R... provoca a separação dos dois. Sã, Couto e Cunha, além de testemunharem a vida depravada de Lúcia e de só veicularem a sua imagem luciferiana, são os porta-vozes da sociedade e incorporam seus preconceitos.

Valores sociais

O moralismo e a adesão aos preconceitos sociais constituem também importantes espectos da fisionomia interna dos protagonistas de **Lucíola** e de **A dama das camélias**. Aparentemente, se julgarmos apenas do ponto de vista das personagens, o romance brasileiro parece ser mais moralista que o francês. No entanto, essa questão é muito delicada e deve ser vista sob outros ângulos também.

Armand não duvida em assumir publicamente uma união marital com Marguerite. Quando sobrecaem as pressões sociais, ele luta até o fim e chega a enfrentar o pai. Se sua união se desfaz é porque a dama das camélias sucumbe às pressões e manipulações do senhor Duval. Marguerite acaba renunciando a Armand por amor a ele, em benefício de sua carreira e de sua família. Ao contrário, Paulo e Lúcia nunca assumem publicamente sua relação. Depois da ceia na casa do Sã, Lúcia deixa de ser prostituta. E ela própria propõe a Paulo uma espécie de encontro clandestino, porque poderiam julgá-la capaz de querer fazer com ele "o que tantas fazem com o homem que preferem. Gostam de mostrá-lo no teatro, na rua, em toda parte".¹²

Ainda na casa de Sã, depois do desfile, quando os dois se encontram no jardim, Paulo sussurra sua declaração de amor, com vergonha do eco de suas palavras. Mais tarde, nos passeios de Paulo, Lúcia e Ana, as duas irmãs caminham com os braços enlaçados e ele fica a alguma distância, como se fossem desconhecidos que seguiam o mesmo trajeto. Apenas trocam um olhar rápido, de longe. Nas diversas fases do relacionamento, ambos não se assumem publicamente porque são vulneráveis ao rótulo social de Lúcia.

Paulo não ousa, nem mesmo como narrador, falar de "amor". Lúcia, por sua vez, só se aventura a pronunciar essa palavra sagrada, no leito de morte, quando seu corpo encontra-se praticamente aniquilado. Paulo mostra-se disposto a não se casar com mais ninguém, mas não tem coragem de propor casamento a Lúcia, nem sequer quando ela já se acha desvinculada de sua vida passada. Ele não pode admitir casamento com uma mulher proscrita pela sociedade. Lúcia também comunga esse pensamento. Chega ao absurdo de sugerir a Paulo que se case com Ana. O amor conjugal só pode ser oferecido por uma esposa casta e pura. Lúcia, regenerada, aceita como positiva a maldição da sociedade às "mulheres perdidas". Tanto ela quanto ele se inserem na moral vigente.

Armand e Marguerite, durante o processo narrativo, mostram-se incólumes aos preconceitos da sociedade, mas não deixam de sucumbir a eles, no final do romance. Marguerite, no leito de morte, em suas cartas a Armand, enaltece a figura do senhor Duval e endossa sua visão, segundo a qual ela não passava de uma prostituta e quaisquer que fossem as razões que justificassem a ligação entre ela e Armand, teriam sempre o "ar de um cálculo". E Armand, no final, quando já sabe toda a verdade sobre o afastamento de Marguerite, retorna à casa paterna. A figura do pai, representante dos preconceitos sociais, é reabilitada pelas próprias vítimas.

Se Marguerite e Lúcia, no processo de regeneração, tornam-se totalmente passivas, incorporando a moral da sociedade e realizando o modelo ideal da mulher burguesa, é preciso não esquecer que ambas - quando cortesãs - têm consciência de sua condição de mulher-objeto e de mulher marginalizada na sociedade. E aceitam todas as regras do jogo. Quando Paulo é caluniado, Lúcia mostra-se disposta a tomar providências para responder às exigências da sociedade: comprar uma cocheira nova, vestidos ricos, jóias e aparecer freqüentemente em lugares públicos. Marguerite e Lúcia são autoritárias e mantêm uma atitude de desdém para com os amantes. A cortesã brasileira troca os de seis em seis meses, não admite que ninguém adquira direitos sobre ela; o amante é sempre hóspede, nunca o dono de sua casa. A conduta da cortesã francesa é muito semelhante à da

brasileira: ambas são ciosas de sua liberdade. O comportamento das duas significa uma revanche contra a sociedade que as torna "mercadorias". Mas o processo narrativo destrói as cortesãs revanchistas, recuperando-as através da "regeneração".

Em **A dama das camélias**, a moral social é veiculada sobretudo pela figura do pai, o que debilita o aspecto social do conflito, individualizando bastante a problemática entre Marguerite e Armand.

A ligação afetiva, econômica e familiar do pai com o filho torna mais aceitável o papel odioso, desempenhado pelo senhor Duval, e neutraliza, de uma certa maneira, a oposição social à união de Armand com Marguerite. Já em **Lucíola**, não havendo justificativas de ordem individual, a resistência da sociedade ao relacionamento de Paulo com Lúcia manifesta-se de modo mais contundente. Seus porta-vozes são personagens que não têm laços estreitos com a encantadora e luciferiana heroína. Sá é amigo de Paulo. Couto e Cunha são ex-amantes de Lúcia.

Em ambos os romances, a sociedade apresenta a cortesã como objeto ao qual só tem direito quem paga. Uma vez reificada pelo dinheiro, ela não pode se dar a quem quiser; está fadada a ser sempre uma coisa, até que depois de gasta, seja jogada fora.

A pressão da sociedade em **Lucíola** não se faz aparecer num determinado momento para mudar o rumo dos acontecimentos. Tanto assim que depois do rompimento, Paulo e Lúcia continuam se relacionando. Aos poucos, ela vai impondo um tom fraternal na ligação entre os dois. Em **A dama das camélias**, a interferência do senhor Duval provoca uma mudança total na vida dos amantes franceses. Cada um vai para seu lado. Armand volta temporariamente à casa paterna. Marguerite retorna a sua condição de "femme entretenue". Depois, ele parte para o Oriente e ela para a Inglaterra. O senhor Duval consegue separá-los para sempre.

Em **Lucíola** são muitos os recados de preconceitos enviados pela sociedade através de Couto, Cunha e, sobretudo, Sá. A presença constante da opinião da sociedade torna-a mais representativa e dá-lhe uma dimensão mais ampla do que em **A dama das camélias**.

A ligação dos dois pares de personagens só se explica pelas características subjacentes de Lúcia e Marguerite, as quais satisfazem os ideais burgueses sobre a mulher. É gritante o contraste de tratamento que Armand e Paulo dispensam a Olympe e Nina, prostitutas chãs, em relação ao que atribuem a Marguerite e Lúcia. Paulo não comparece ao encontro marcado com Nina. Armand afirma que jamais teria ousado dizer a Marguerite o que acabara de falar a Olympe.

As heroínas, prostitutas privilegiadas, regeneram-se e passam a viver casta e domesticamente, imbuídas de espírito de sacrifício. Tanto Lúcia quanto Marguerite impõem-se uma auto-punição em nome do amor. A primeira nega o corpo a Paulo para não profanar esse elevado sentimento; a segunda volta a vender seu corpo para dignificar a vida de seu amado. Ambas se auto-aniquilam, cada uma a seu modo, em função de um amor nobre, e morrem com o alvará da religião: recebem os santos sacramentos na derradeira hora. Morrem quites com o mundo e com Deus.

Aparentemente, o profundo moralismo dos dois romances une-os sob o signo da similaridade, com pequenos matizes diferenciais. Em **Luciôla**, porém, este aspecto não é tão simples, se nos ativermos ao foco narrativo. Apesar de o narrador ser, formalmente, contínuo (Paulo, anos depois, conta sua estória com Lúcia como se fosse registrando o que acontecia dia a dia, desconhecendo o futuro), ele se caracteriza internamente por um traço sinuoso e escorregadio, veiculado pelo tom irônico e gozador do discurso. Tal aspecto dificulta a decodificação da verdadeira posição do Paulo-narrador diante da sociedade e da moral vigente. E nesse elemento estrutural do romance reside uma relevante marca diferenciadora através da qual **Luciôla** afirma sua alteridade face **A dama das camélias**, como produto da poética de um escritor que manuseia sabiamente seus instrumentos de ofício.

NOTAS

¹ ALENCAR, José de. **Luciôla**. São Paulo, Ática, 1977. p.84.

² DUMAS FILHO, Alexandre. Paris, Nelson et Calmann-Lévy Editeurs, s.d.

³ PROENÇA, Cavalcanti. "José de Alencar na Literatura Brasileira". In Obra Completa de José de Alencar, vol.I, Rio, Aguilar, 1959. p.31.

⁴São Paulo, Martins fontes, 1986.

⁵p.52.

⁶p.100, grifos meus.

⁷p.36 (tradução minha).

8, 9 e 10 p.32.

¹¹p.26, 70 e 92.

¹²p.59.

