

AS FIGURAS DE RETÓRICA EM **LA DAME AUX CAMÉLIAS** DE
DUMAS FILS **LUCÍOLA** DE JOSÉ DE ALENCAR

CARMEN LÚCIA CRUZ LIMA (UPSC)

Examinamos os dois romances por encontrar neles convergências temáticas; não só as que se referem ao tratamento da cortesã, como também, à identidade de julgamento entre elas; de Lúcia para com Marguerite e desta para com Manon, heroína do romance de Prévost. Ambas julgam suas antecessoras como mentirosas, achando que quando uma mulher ama não pode fazer o que faziam - interesse material e infidelidade no amor. Ora, sabe-se o quanto Marguerite sofreu, sobretudo nos últimos meses de sua vida, quando desenganada, solitária, enviava cartas a Armand para explicar-lhe a razão da separação, exigência de seu pai preconceituoso. Estas cartas, Armand só as lerá depois de sua morte, colocadas no começo e no fim do romance formam seu leit-motif. Na verdade, **A dama das camélias**¹ é um romance moralista e realista não só porque Marguerite paga na terra seus pecados, e o mais próximo da realidade possível. Mas sobretudo pelo tom seco e patético; mais ainda considerando-se ser esta uma história real, e o nome dela ser Mademoiselle Marie Duplessis, como nos faz saber o crítico Jules Janin, no prefácio da edição que estudamos. Marie Duplessis era também como era conhecida em Paris, seu verdadeiro nome, no entanto, era Alphonsine Plessis, nascida em 15 de janeiro de 1824 e morta em 5 de fevereiro de 1847.

Lucíola², seria uma réplica brasileira, como quer Magalhães Júnior; Lúcia também é uma cortesã que se regenera pelo amor, também tem uma morte prematura, porém acompanhada do desvelo de Paulo, "gozou da bem-aventurança na terra". Sua morte foi menos sofrida do que a de Marguerite; a alta burguesia carioca do segundo império não aceitaria tal catástrofe. **Lucíola** também é um romance moralista pela maneira como a personagem reabilita sua vida antes de morrer - torna-se religiosa e extremamente púdica. Contudo, **Lucíola** é um romance romântico pela linguagem, esta é a divergência entre os dois que analisaremos através das figuras de retórica.

De modo geral, Alencar deseja tornar Lúcia mais fiel do que Marguerite, os amantes de Lúcia não a poderão censurar de tê-los enganado e o romance é mais curto - o número de capítulos nele é mais reduzido (de XXVII para XXI). O sucesso do livro no Brasil não foi tão grande quanto **A dama das camélias** na França, que originou uma quantidade enorme de filmes; no entanto, Alencar, graças a uma segunda edição de **Lucíola**, recebeu a proposta de edição de um novo perfil de mulher intitulado **Diva**.

A diferença maior está no tratamento do narrador. O narrador de **Lucíola** em 1ª pessoa é também personagem, logo, conta o que viveu. O narrador de **A dama das camélias** usa do artifício de ter recebido a história de outro narrador e muda-lhe o tom de maneira que faz Alencar declarar em certo ponto do romance: "... esse primor da escola realista". Então, em princípio, teríamos duas escolas; a do realismo de Dumas Fils confirmada por ele mesmo: "Eu fotografo", e por outros: "On a coutume de faire coincider avec la première représentation de **La Dame aux camélias** le début du réalisme sur la scène..."³ e a do romantismo alencariano, reconhecido por Magalhães Júnior, no prefácio à edição de 1963, um século depois da primeira aparição de **Lucíola**.

Alencar encontrou sua originalidade em relação a Dumas Fils desde que soube encontrar uma solução brasileira - a de não atribuir ao problema da amante toda sua gravidade como no romance de Dumas Fils, a força da Moral, da Religião e dos preconceitos do homem - a de utilizar a falsa moral da época; de um lado, a noiva e esposa: do outro, a amante. Como diz Moreira Lei-

lias em relação a sua ausência em **Lucíola**. É a marca de uma espécie de constrangimento do autor para tratar tal tipo de assunto, desejo de diluir o trágico, processo sem o qual os personagens cairiam num dilaceramento catastrófico; ao contrário, sente-se em Marguerite Gautier que o cúmulo da degradação a leva ao cúmulo da purificação. Alencar também consegue este efeito com o uso da metáfora. O que na **Dama das camélias** suscita o terror e a piedade, em **Lucíola**, a emoção; pois a neutralização é tamanha que a personagem se santifica e o leitor se emociona.

A antítese é um aspecto estilístico comum aos dois romances porque nos remete diretamente a ambivalência dos sentimentos de Marguerite e Lúcia; do amor ao desdém, da fidelidade à indiferença. Mas as figuras de pensamento predominam na **Dama das camélias** e com características próprias; a interrogação, por exemplo, se define pela subjeção; a exclamação (idêntica nos dois) é, no entanto, por apóstrofes na **Dama das camélias** e por epifonemas (sentenças) em **Lucíola**. A presença da ironia ao lado de seu parente próximo - o paradoxo, ambos gerados pelos elementos contraditórios é outro traço interessante de Dumas Fils. A gradação e a exaltação equilibram-se na **Dama das camélias** pelo anticlímax que cria um ritmo descendente, pois apresenta no fim da frase uma palavra colocada anteriormente.

É útil definir a comparação ordinária na ordem das figuras de pensamento e distingui-la da comparação metafórica dentre as figuras de palavras ou tropos. A comparação ordinária é prática, tem como objeto transmitir uma informação, aproxima duas coisas idênticas, enquanto a comparação metafórica tem como objetivo produzir um efeito particularmente literário.

A interpretação do nosso levantamento das 96 figuras nos dois romances levaria a uma análise sem limite; no nosso pouco espaço, desejamos apenas esclarecer e exemplificar a diferença que nos causou maior curiosidade.

Tanto o hipérbato (inversão) como a elipse (supressão) quase igualmente presentes nos dois autores, representam apenas um desvio na apresentação normal da frase.

2) Metáfora, metonímia e figuras vizinhas:

	A dama das camélias	Lucíola
Metáfora e alegoria	8	33
Comparação metafórica	11	6
Metonímia	13	1
Sinédoque	5	-
Hipérbole	1	5
Litote	2	1
Eufemismo	10	-
Hipalage	2	-
Antífrase	1	2
Perífrase	-	2
Antonomásia	-	-
Sinestesia	-	-
Onomatopéia	-	-
Neologismo	-	-

Abordamos o estudo da retórica, apaixonante quando se trata dos tropos, pois abre uma polêmica, cada um oferecendo sua própria definição das figuras. Para Todorov⁷, a metáfora não é senão uma dupla sinédoque: "Jakobson identifica a condensação de Freud com a sinédoque; Lacan o faz com a metáfora. Contradição? Não, pois a metáfora não é senão uma dupla sinédoque". Para Genette⁸, "as hipérbolés são como metáforas forçadas, fundamentadas no efeito de surpresa causada pela aproximação que o pensamento efetua entre o significante e o significado. O pensamento deve transpor este desvio criado pela linguagem". Naturalmente outras definições se juntariam a estas, tomamos por nossa conta a que colocaria a metáfora sobre um desvio suficientemente grande (pouco importa o efeito de surpresa), a hipérbole, seria uma exageração, metonímia e sinédoque, cada qual sobre um desvio menor e voltado, não para a analogia, mas sim para a contigüidade e o quantitativo respectivamente. Dizemos como Osvaldino Marques⁹ "a metáfora e a metonímia podem servir, numa aplicação um tanto audaciosa à análise da morfologia literária, de estruturas caracterizadoras de dois tipos poéticos antagônicos".

A observação do quadro nos mostra a freqüência destas duas

figuras nos dois textos: 13 metonímias na *Dama das camélias* contra 1 em *Lucíola* e 33 metáforas e alegorias em *Lucíola* contra 8 na *Dama das camélias*. Isto nos obriga a fazer uma reflexão sobre a diferença de estilo nos dois autores. É importante acrescentar que somente o conjunto das figuras vizinhas da metáfora de Alencar e da metonímia de Dumas Fils pode nos permitir apreciar e medir esta diferença de estilo. De uma maneira mais precisa, em *Lucíola* predominam em redor da metáfora, a hipérbole, a perífrase, a antonomásia que são métodos particulares da metaforização - um estilo imaginativo. Já na *Dama das camélias*, vemos sinédoque, litote, eufemismo e hipalage agrupadas em redor das metonímias, sinal de um estilo mais atenuado, mais discreto. Assim é verdade que "em cada período o estilo apresenta figuras típicas, expressivas de uma concepção particular do mundo"¹⁰.

a) Pólo metafórico em *Lucíola*:

Encontramos 3 tipos de metáfora estrutural, vejamos primeiramente as alegóricas:

"As grandes sensações de dor ou de prazer pesam tanto sobre o homem, que o esmagam no primeiro momento e paralisam as forças vitais. É depois que passa esse entorpecimento das faculdades, que o **espírito, insigne químico**, decompõe a miríada de sensações, e vai sugando **a gota de fel ou de essência que ainda estila dos favos apenas libados**. Foi o que me sucedeu; e não sei se no dia seguinte trocaria a voluptuosidade lenta e infinita de minhas recordações ainda recentes por outra hora de **febre ardente** que na véspera me prostrara nos braços de Lúcia. Mas então não me lembrava que vendo-a, todos os meus desejos, que eu supunha extenuados, iam acordar de novo, **tigres famintos da presa em que uma vez se tinham cevado**". (Considerações de Paulo, frase 11 a 14, Cap. V, p.26).

Metáforas estruturais porque organizam o texto; alegóricas, por causa de sua continuidade, estas metáforas produzem um efeito de amplificação épica. A idéia de Alencar é de concretizar as sensações de dor (o espírito - insigne químico) e de prazer (meus desejos - febre ardente) com duas imagens paralelas; as abelhas que despojam o mel e os tigres que prendem a presa.

As metáforas estão acompanhadas de prosopopéias (sensações... esmagam) - (desejos... iam acordar), de antíteses (dor/prazer) - (a gota de fel ou de essência), de atelages (insigne químico) - (lenta e infinita), de membros relacionados (esmagam... paralisam) (dos favos apenas libados... da presa em que uma vez se tinham cevado) e de uma hipérbole (miríada de sensações). Estas figuras reforçam as metáforas e constituem o que se chama um pólo metafórico. Note-se que os significados sobre os quais operam estão unidos por uma relação de similaridade como quer Jakobson¹¹.

Vejamos as metáforas estruturais depreciativas:

"Tôdas são assim, com pouca diferença; ninguém sabe qual é o fio que faz dansar essas bonecas de papelão".

- Nem tanto. Há mulheres, que, ou por interesse, ou por amizade, ou mesmo por hábito, se inquietam com a idéia que seu amante as abandone; mas para esta é absolutamente indiferente. Tem dias em que está com um humor insuportável; fica uma **estátua**, e não há forças humanas que possam arrancar daquela **massa inerte** um sorriso, uma palavra, um movimento". (Diálogo explícito entre Paulo e um vizinho, frase 17 a 20, cap.V, p.28).

São metáforas concretas que exploram uma gradação reduitiva. Lúcia é uma mulher de personalidade forte, não se consegue mudar-lhe o humor quando se quer. A imagem de "estátua" e "massa inerte" é bastante prosaica mas podemos dizer junto com Cresot¹² que há metáfora quando "um determinado significante abandona o significado usual por um outro, em virtude de uma comparação não formulada entre estes dois significados com semelhanças arbitrariamente privilegiadas".

Finalmente, as metáforas afetivas:

"Apesar da revelação da véspera, continuava a dar a Lúcia esse **doce nome**, que estava tão habituado a pronunciar. Uma vez porém ela olhou-me com uma expressão de mágoa:

- Paulo, disse-me com brandura, chama-me Maria!

Desde então quando eu pronunciava esse nome, sua **alma** tinha **enlevos**, e ela acompanhava o movimento de meus lábios estremecendo de gozo, como se todo seu corpo sentisse uma **doce carícia**.

- Quando me chamas assim, Paulo, murmurava ela, parece-me que tu me bebes e me afagas num só e imenso beijo que me envolve toda". (Diálogo implícito entre Paulo e Lúcia, frase 91 a 95, c.XX, p.114).

Estas metáforas não sugerem mais imagens concretas, mas imagens afetivas (doce nome... alma tinha enlevos... doce carícia), segundo a terminologia de Bally¹³, suscitadas pelo sentimento.

A personagem tinha trocado seu verdadeiro nome para o de Lúcia, para que sua família a julgasse morta. Ser chamada de Maria era como receber uma carícia ou um beijo. Alencar explora o sentimento de êxtase pelo elemento "alma" e o do prazer pelo elemento "corpo".

Os verbos são de natureza hiperbólica (estremecer, embeber, afagar, envolver) e extremamente reveladores da sensualidade de Lúcia, aqui mesclada com êxtase religioso - sua tardia austeridade moral. São os verbos deste tipo que dão amplitude ao relato.

Uma última metáfora, tipo "proustiana":

Quando apaguei a minha vela, ao deitar-me, na dúbia visão que oscila entre o sono e a vigília, foi que **desenhou-se no meu espírito em viva cor a reminiscência** que despertara em mim o encontro de Lúcia". (frase 2, cap. 1, p.15).

Esta metáfora é um exotismo, juntando um "aqui" (o comparado - meu espírito) com um "alhures" (o comparante - reminiscência). A reminiscência (imagem de Lúcia) **desenhou-se em viva cor no espírito de Paulo**. Realizada a tradução retórica aparece o significado próprio ao texto: um passado tornado repentinamente presente luta com o momento atual. É uma agressão temporal à maneira do "Tempo Redescoberto" de Proust. A metáfora proustiana se realiza quando acede à intemporalidade.

Todas as metáforas vistas em Alencar são evocadoras do romantismo, mas aquelas que conotam uma intenção de personificação - meus desejos iam acordar de novo - (prosopopéias) e as de zoomorfização - os desejos como tigres afamados - são ainda representativas do romantismo pois apresentam a natureza na sua concepção animada. Vemos como o narrador assume um dis-

curso metafórico referendado na ideologia romântica do senso comum.

Nossa análise coincide com o que diz Renato Cordeiro Gomes¹⁴ "o presente é metaforizado pela sociedade mundana, pelas relações cortesãs: festas, teatro, rua do Ouvidor, luxo; enfim, o espaço da cultura - o mundo de Lúcia, das relações comandadas pelo dinheiro, do qual fazem parte Sã, Couto, Rochinha. A este espaço opõe-se o da natureza, ligada ao passado - o bairro de Santa Teresa, as paisagens da infância, o outeiro da Glória, - o espaço de Maria da Glória, que, amalgamada à vida da natureza, encontra sua pureza perdida. O personagem Paulo seria o mediador desses dois mundos, uma vez que propiciou o processo de redenção de Lúcia/Maria da Glória, processo que traz no seu bojo a dimensão espaço-temporal". Esta dimensão permitiu a manifestação do tropismo para a vida natural, reminiscência do tópico do paraíso perdido, outra constante na obra de Alencar, segundo Alfredo Bosi.

b) Pólo Metonímico na **Dama das Camélias**:

Definimos a metonímia e a sinédoque de acordo com Cresot:¹⁵ "la métonymie comme un changement sémantique, par lequel un signifiant abandonne le signifié auquel il est habituellement lié pour un autre, avec lequel il se trouve dans un rapport de contiguité spatiale, temporelle ou logique, rapport arbitrairement privilégié. La synecdoque correspond à un accroissement ou un rétrécissement du sens attribué à un signifiant". Com efeito, a metonímia e a sinédoque não diferem no que concerne ao raciocínio, a operação do espírito é a mesma, diferem no campo de aplicação. As duas figuras, os tropos, apresentam uma transferência de sentido de funções bem distintas; a sinédoque é fundamentada na relação do todo a parte e vice-versa e na metonímia, esta relação se faz geralmente entre a causa e o efeito e vice-versa. Foi assim que fizemos a oposição.

Eis alguns exemplos de metonímia na **Dama das Camélias**:

fr.2 - ...; mais **la dernière secousse** avait été trop violente, et Louise mourut des suites de la fausse couche qu'elle avait faite (Cap.I, p.30).

- fr. 36 - À cinq heures du matin, quand le **jour** commença à paraître à travers les rideaux, Marguerite me dit: "Pardonne-moi si je te chasse, mais il le faut. Le duc vient. (Cap.XII, p.143).
- fr. 41 - Je serrai ce billet dans un tiroir, afin d'avoir toujours la **réalité** sous la **main**, dans le cas où je douterais, comme cela m'arrivait par moments (Cap.XII, p. 150).
- fr. 61 - Dans les trois premières lettres, mon père s'inquiétait de mon **silence** et m'en demandait la cause;....
- fr. 63 - Je lui répondis donc qu'un **petit voyage** avait été la cause de mon silence, et (Cap.XIX, p.221).

O mecanismo destas metonímias se explica por um deslizamento do referente; **secousse** (fr. 2), por exemplo, não é o nome exato para o contexto "maladie"; sobressalto por doença? O objeto marcado (secousse) e o objeto evocado, visado (maladie) não estão ligados por analogia como na metáfora, mas por contigüidade, por efeito. Também, o efeito é colocado em relevo: **jour** (dia) no lugar de lumière (luz), **réalité** (realidade) no lugar das palavras ou do bilhete de Marguerite, **silence** (silêncio) no lugar da ausência das cartas. São como sinônimos estranhos no contexto segundo Lausberg¹⁶ "desvio sinonímico empregado na tática do discurso como amplificação partidária".

Eis alguns exemplos de sinédoques na **Dama das Camélias**:

- fr. 14 - ... je ne saurais quelle contenance prendre sous son **regard** (Cap.VII, p.87).
- fr. 88 - "Volontairement ou non, depuis votre retour, vous m'avez fait tant de mal que je serais incapable maintenant du supporter le **quart** des émotions que j'ai supportées jusqu'a ce matin... (Cap.XXIV, p.278).
- fr. 99 - "Je ne vous rappellerai pas, Armand, de quelle façon vous avez récompensé la dernière preuve d'amour que je vous ai donnée, et par quel outrage vous avez chassé de **Paris la femme** qui, mourante n'avait pu résister à votre **voix** quand vous lui demandiez une nuit d'amour, et qui, comme une insensée, a cru, un instant, qu'elle

pourrait ressouder le passé et le présent.

fr. 100 - Vous aviez le droit de faire ce que vous avez fait, Armand: on ne m'a pas toujours payémes nuits aussi chers! (Cap.XXV, p.296).

Dumas Fils abraça um campo semântico bem preciso e bem centrado em relação ao objeto visado. Utiliza sobretudo sinédoques particularizantes na terminologia de Todorov, quer dizer, a parte pelo todo: **regard, voix** - aspectos do ser humano, **le quart** - parte do conjunto. Utiliza também sinédoques generalizantes, o todo pela parte, por exemplo, "... vous avez chassé de **Paris la femme...**" por "vous m'avez chassé des Champs-Élysées". A sinédoque generalizante confere à frase um alargamento do campo semântico. O leitor sente a amplificação desejada por Marguerite.

Vamos aproveitar para mostrar as inúmeras figuras que se apresentam na seqüência das frases 99 e 100 e que são os pontos de apoio do estilo realista de Dumas Fils em a *Dama das Camélias*.

A idéia inicial é uma preterição - **je ne vous rappellerai pas...** e as idéias laterais, ironias - **vous avez récompensé... vous avez chassé...** As idéias centrais são sinédoques - **chassé de Paris la femme qui mourante n'avait pu résister à votre voix** - que engrandecidas pela hipérbole - são responsáveis pela compreensão do conjunto. Estas sinédoques representam os três elementos principais: o lugar - **Paris**, ela mesma - **la femme**, ele - **votre voix**, guarnecidos por uma situação trágica - elle est mourante. As outras idéias laterais vão responder às primeiras idéias laterais pois **une nuit d'amour** relaciona-se com **prouve d'amour**. Os dois termos cuja associação produz uma só imagem justificam-se pelo uso. Há uma diferença pouco marcada entre o sentido próprio e o figurado mas é um recurso metonímico; assim como a imagem sugerida pelo verbo **ressouder** que é facilmente identificada dentro do contexto - o desejo de Marguerite de recuperar o passado. A idéia final é uma antítese - **le passé et le présent**. Esta frase tem como efeito provocar piedade. Ela é bem elaborada e representa um exemplo claro do estilo e da intenção de Dumas Fils, bem oposta a de Alencar.

A última frase deve ser interpretada ao inverso - vous aviez le droit por vous n'aviez pas le droit - uma antífrase et - on ne m'a pas toujours payé mes nuits aussi chers! que é de um sarcasmo bastante mordaz por on m'a toujours payé mesnuits aussi chers! - uma litote. Com efeito, Marguerite sintetiza suas idéias por uma circunlocução paradoxal. Estamos convencidos de que a figurativização essencial a toda linguagem não se reduz à metáfora, mas que com a metonímia formam os dois pólos da imaginação, dois modos de criação, que podemos encontrar sob diversas formas, conforme Jakobson, Genette e tantos outros teóricos desta problemática.

c) Metáfora e Metonímia nos títulos:

Em razão mesma do título; *Lucíola* estabelece uma relação de similaridade com *Lúcia*; *A Dama das Camélias*, uma relação de contigüidade com *Marguerite*, os autores decidiram suas atitudes estilísticas, Alencar escolheu a metáfora e figuras vizinhas e Dumas Fils, a rede metonímica.

"*Lucíola* é o lampiro (inseto alado e luminoso) noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo de perdição conserva a pureza d'alma?" A metáfora-título que é síntese, matriz - figura de retórica desenvolvida formalmente pelo relato, aqui está explicitada pelo autor em guisa de definição-declaração, datada de novembro de 1861 e assinada G.M., pseudônimo de Alencar neste romance. Desta idéia inicial utiliza outras imagens de luz; evocação de *Lúcifer* - "quem não sabe que eu sou anjo de luz, que desci do céu ao inferno?" (p.38); demônio e estrela - "Olhe, sou eu! disse mostrando-me *Lúcifer*, que se elevava no oriente, límpida e fulgurante" (p.53). *Lúcifer* também é uma paronomásia pela semelhança com o significante *Lúcia*. Alencar desenvolve outras imagens de luz para descrever *Lúcia*; "acendeu-se nos seus olhos o fogo..." (p.31); "Um olhar eloquente, raio voluptuoso..." (p.53); enfim, todas estas metáforas acabam por ter um efeito contrário no espírito de *Lúcia* que declara: "...*Mas Lúcifer* deixou no céu a luz que perdeu para sempre" (p.53).

Marguerite Gautier, frequentemente chamada ironicamente Mlle. Gautier pelo amante, é a mulher que usa um bouquet de camélias. O título *A Dama das Camélias* é dado por metonímia porque se realiza entre as Camélias e Marguerite uma aproximação real. Dumas Fils utiliza esta imagem várias vezes como recurso cênico ou representativo de sua "entourage": no seu camarote, "avec trois choses: sa lorgnette, un sac de bonbons et un bouquet de camélias", (p.37), "On n'avait jamais vu à Marguerite d'autres fleurs que des camélias" (p.37), "... donnez lui des bouquets, des bonbons et des loges" (p.155), "... caprices de fleurs, de loges, de soupers, de parties de campagne..." (p.189). Este aspecto, estas alusões, acham-se reduplicados em todo o corpo da narrativa. E daí, multiplicam-se outras metonímias como se fossem elas que agenciassem a orquestração das imagens. Aliás, através de sua recorrência, de sua redundância, asseguram a organização discursiva e a coerência dos esquemas narrativos.

Ullmann nos propõe a distinção seguinte: "às imagens metonímicas são contíguas na realidade e as imagens metafóricas são no espírito". Compare, disse ele, *Le Rouge et le Noir* e *Les Jeunes filles en fleurs*. No seu título, Stendhal designa pela cor da vestimenta tradicional, dois corpos sociais constituídos. Visa-os e não suas roupas, enquanto que as mocinhas, não florescem como as macieiras ou as margaridas, no sentido próprio do termo. No primeiro caso, há uma imagem metonímica e no segundo, imagem metafórica¹⁷.

Esta distinção nos parece pertinente. Com efeito, ela é aplicável à análise dos nossos dois títulos: na *Dama das Camélias*, Dumas Fils designa por um atributo da toilette (as camélias) um personagem, trata-se de imagem metonímica, enquanto em *Lucíola*, a heroína não se transforma em inseto ou em estrela no sentido próprio do termo, Alencar utiliza uma imagem metafórica.

Conclusão:

O conjunto de nosso estudo - quadros quantitativos e análises dos pólos metafórico e metonímico - em cima desta seleção de 200 frases, nos permite algumas conclusões.

Podemos deduzir que o autor da **Dama das Camélias** seguiu a linha do realismo clássico onde o natural está na relação de proximidade que une os seres, os objetos ou elementos na ordem de sua existência empírica.

O mecanismo da metáfora opõe-se nitidamente ao da metonímia, pelo fato de que ele opera na substância mesma da linguagem ao invés de colocar-se somente na relação entre a linguagem e a realidade expressa. Há em **Luciola** uma intenção de fazer "poesia", tornando o estilo de Alencar essencialmente romântico.

Juntamo-nos então à opinião de Jakobson que vê na predominância da metonímia o sinal distintivo da corrente realista e na predominância da metáfora o sinal da corrente romântica. A consciência clássica desconfia da analogia, julga-a falsa, este processo metafórico de concretizar particularmente as imagens evocadas arrisca cair no artifício. O uso da metáfora parece sempre delicado, a metonímia é mais facilmente aceita. As duas figuras não encaram da mesma maneira a natureza. A natureza clássica é sentida como uma superfície sem profundidade, como um encadeamento de contigüidades; a natureza romântica, ao contrário, se propaga de baixo para o alto, do alto para baixo por causa das ressonâncias analógicas.

A escolha no uso das figuras nos deixa ver, ou melhor, faz convergir outros aspectos, realçando a intenção moralizante de Dumas Fils opondo-se entre outras intenções de Alencar a de chocar: "Deixe que raivem os moralistas". Pois se seu romance é finalmente uma paráfrase da **Dama das Camélias**, seria imperdoável que não tivesse se esmerado em ser bem original pelo menos na maneira de operacionalizar a construção do seu "perfil de mulher". Alencar recriou a história da cortesã a sua maneira: "... mais do que brasileiro, carioca, refletindo a vida do Rio de Janeiro de 1855 a 1860" (Magalhães Júnior). Há impossibilidade de realização no amor para estas mulheres, então passam por uma catarse que as torna dignas, mas não felizes; este fator, no entanto, é igual nos dois romances.

NOTAS

- ¹Dumas Fils, Alexandre. *La Dame aux camélias*, Calmann-Lévy, Le Livre de Poche, nr. 2682, Paris.
- ²Alencar, José de. *Luciola*, editora Ática, São Paulo, 1980.
- ³Laffont-Bompiani. *Dictionnaire des oeuvres*, tome II, éd. R. Laffont, Grande-Bretagne, 1984. p.195.
- ⁴Moreira Leite, Dante. *O Amor Romântico e outros temas*. Editora Universidade de São Paulo, 1979. p.55.
- ⁵Muller. *Initiation à la Statistique Linguistique*. Larousse, Paris, 1968. p.231.
- ⁶Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Editions du Seuil, Paris, 1967. p.126.
- ⁷Todorov, T. *Synecdoques*, in "Communications", nr.16, 1970. p.31.
- ⁸Genette, G. *Figures I*, Ed. du Seuil, Paris, 1966. p.252.
- ⁹Marques, O. *Ensaio Escolhidos*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968. p.19.
- ¹⁰Warren e Wellek. *Theory of Literature*, in Marques, O. Teoria da metáfora, p.17.
- ¹¹Jakobson, R. *Essais de Linguistique Générale*. Ed. de Minuit, 1966.
- ¹²Cressot, M. *Le Style et ses Techniques*. P.C.F., Paris, 1974. p.79.
- ¹³Bally, Charles. *Traité de Stylistique Française*. 3ème ed., 1951, vol.1, p.7.
- ¹⁴Gomes, Renato Cordeiro. *Canto para uma dama/mulher - dama sem camélias - Luciola*. Artefato. ano 1, nr. 2, junho 1978.
- ¹⁵Cressot, M. *Le Style et Les Techniques*, P.C.F., Paris, 1974. p.72.
- ¹⁶Lausberg, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Ed. Portuguesa. Fund. Gulbenkian, Lisboa, 1965.
- ¹⁷Ullmann, S. citado por Dupriez, B. in *L'Etude des Styles*. Didier, Paris, 1969. p.51.