

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ELISÂNGELA MARTINS SANDIM FRANKE LIVIZ

AMOR E MORTE EM *ENCARNAÇÃO*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Goiânia
2008

ELISÂNGELA MARTINS SANDIM FRANKE LIVIZ

AMOR E MORTE EM *ENCARNAÇÃO*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestra.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha da pesquisa: Literatura, História e Imaginário.

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas.

Goiânia
2008

ELISÂNGELA MARTINS SANDIM FRANKE LIVIZ

AMOR E MORTE EM *ENCARNAÇÃO*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Dissertação defendida no Curso de Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestra, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Suzana Yolandada Lenhardt Machado Cánovas – UFG
Presidente da Banca

Profa. Dra. Solange Fiúza Yokozawa – UFG

Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo – Unicamp

Ao meu esposo Vanderlei, meus filhos Caroline e Gabriel,
por terem sido as pessoas que mais estiveram ao meu lado durante esta
caminhada em busca do saber, e que procuraram sempre me ajudar, me
apoiar e se orgulhar de mim.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, pois sem Ele ao meu lado eu não teria tido forças para continuar nessa minha caminhada e escrever essas linhas na história da minha vida. Ele é o meu Guia, minha Força e minha Luz.

Ao Prof. Dr. Edvaldo A. Bérigamo por sua valiosa contribuição para este trabalho quando estive na banca de qualificação

À Prof^a Dra. Solange Fiúza Yokozawa pelo prazer de conhecê-la e ter bebido de seu conhecimento quando fui aluna sua na pós-graduação. E também pelo carinho e seriedade com que enriqueceu o meu trabalho dando-me contribuições valiosas quando da qualificação do mesmo.

Ao Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo, por ter sido a figura de fundamental importância para que eu enredasse por esse maravilhoso caminho que o estudo literário nos oferece. Foi meu primeiro professor de literatura na graduação, nutrindo com sua bagagem literária minha paixão ainda infantil pela literatura. Foi também o responsável pelo meu interesse em continuar seguindo essa área na pós-graduação.

À minha orientadora, Prf^a Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas pelo carinho com que me acolheu como sua orientanda inesperada. Pela dedicação e simplicidade com que repartiu comigo seu conhecimento acadêmico, orientando-me sempre com paciência e prazer, fazendo com que eu me sentisse cara aos seus olhos.

A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto estiver presente e reconhecida: quanto mais o morto for próximo, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, “único”, mais violenta é a dor; nenhuma ou quase nenhuma perturbação se morre um ser anônimo, que não era “insubstituível”.

Edgar Morin

SUMÁRIO

RESUMO	08
ABSTRACT	09
INTRODUÇÃO	10
1. JOSÉ DE ALENCAR E O ROMANTISMO	14
1.1. Pré-Romantismo e Romantismo.....	15
1.1.1. Pressupostos teóricos de um movimento artístico.....	15
1.1.2. O Romantismo em José de Alencar.....	21
2. JOSÉ DE ALENCAR: O AMOR, O CASAMENTO E A MORTE	28
2.2. O amor e o casamento.....	29
2.2.1. Amor e casamento: breve esboço.....	29
2.2.2. Apontamentos sobre o casamento no Brasil colonial e imperial.....	32
2.2.3. José de Alencar e o casamento.....	34
2.3. Visões da morte no Ocidente e em <i>Encarnação</i>	47
2.3.1. Breve estudo sobre a morte no Ocidente.....	47
2.3.2. A morte em <i>Encarnação</i>	51
3. ENCARNAÇÃO E O FANTASMAGÓRICO	58
3.1. A narrativa fantástica: como defini-la?.....	59
3.2. <i>Encarnação</i> : fantástico ou estranho?.....	64
4. A ALTERIDADE EM <i>ENCARNAÇÃO DE JOSÉ DE ALENCAR</i>	77
4.1. O duplo como tema da narrativa fantástica e de <i>Encarnação</i>	78
4.1.1. O duplo ao longo da história.....	78
4.1.2. <i>Encarnação</i> e o duplo.....	88
4.2. O duplo textual.....	89
4.2.1. Diálogos com autores nacionais e estrangeiros.....	91
4.2.2. Poe e Alencar: reflexos de espelho.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	114

RESUMO

Este trabalho tem por intuito realizar um estudo sobre *Encarnação*, último romance de José de Alencar, que circulou como folhetim e foi publicado como livro somente após sua morte. Para tanto, inserimos esse romance na literatura de cunho fantástico e por isso discorreremos sobre esse gênero e também sobre o Romantismo, época literária em que autor e seu romance estão enquadrados. Traçamos uma linha de comparação entre essa narrativa de Alencar e várias outras que também fazem parte da literatura fantástica, e que possuem semelhanças com a do autor estudado. Fizemos relações intratextuais e intertextuais com escritores nacionais e estrangeiros. O tema do duplo presente nas narrativas fantásticas, que teve seu *boom* à época do Romantismo, chamou nossa atenção e tecemos um estudo comparativo, unindo Alencar e Edgar A. Poe através desse tema.

Palavras-chave: José de Alencar, Romantismo, fantástico, intertextualidade, duplo.

ABSTRACT

This dissertation is aimed at analyzing *Encarnação*, José de Alencar's last novel, which was, at first, read as a pamphlet, but after the author's death, it was published as a novel. To do so, we inserted this novel in the fantastic tradition, and because of it, we also intend to discuss about This genre, as well as Romanticism, a literary school in which both the author and his novel belong to. We compared Alencar's narrative to many others, which can be included in the fantastic genre and which have similarities with the author on focus. We set intratextual and intertextual relationships with Brazilian and international authors. The myth of the double, present in the fantastic genre, whose boom took place in Romanticism, drew our attention and we made a comparative study, linking Alencar and Edgar Allan Poe, through this theme.

Key words: José de Alencar, Romanticism, fantastic, intertextuality, double.

Introdução

Este trabalho tem suas raízes em uma antiga paixão que tomou conta de nossa vida desde os idos do ensino fundamental. Nessa fase, o incentivo e dedicação de professoras de Língua Portuguesa – além do exemplo por elas transmitido de envolvimento afetivo com o que faziam – mostraram-nos o caminho prazeroso da leitura. Mergulhamos no mundo maravilhoso da literatura, e era nesse mundo de fantasia que passávamos horas a fio rindo, chorando ou simplesmente vivenciando as emoções de cada personagem.

O romance foi o gênero eleito como companheiro para o resto de nossa caminhada pelo mundo literário, e pouco antes de ingressarmos na Faculdade de Letras, já havíamos lido clássicos da literatura brasileira, detendo-nos em José de Alencar. Esse autor optou pelo romance para manifestar sua veia artística, e foi devido a esse gênero que foi reconhecido e seu nome fincou raízes e floresceu na literatura do nosso país.

Em seu romance *Iracema*, talvez o mais famoso – tanto que a maioria dos estudantes saberia dizer o nome do criador da “virgem dos lábios de mel” – Alencar fala sobre sua opção pela prosa, ao invés do verso. É bem verdade que ele possuía certas reservas em relação à poesia após a experiência advinda da polêmica em torno de *A Confederação dos Tamoios*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, escrita em versos. Ele teceu críticas a respeito dessa obra, entrando em conflito até mesmo com o imperador D. Pedro II que, ao contrário de Alencar, considerava a obra de Gonçalves de Magalhães o grande poema épico brasileiro.

Assim, ao escrever *Iracema*, um romance impregnado de lirismo, Alencar (2006a, p. 117) justifica sua preferência pela prosa dentro do posfácio da narrativa, intitulado “Carta ao doutor Jaguaribe”: “Ora, escrever um poema que devia alongar-se para correr o risco de não ser entendido e, quando entendido, não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade”. E ainda acrescenta:

Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado, conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa. (ALENCAR, 2006a, p. 118).

Alencar trilhou com maestria o caminho escolhido e seus romances são o

retrato da época e da sociedade em que foram escritos. Eles foram avidamente lidos, desde suas publicações em folhetins, principalmente pelas mulheres, que constituíam o grande público leitor do século XIX. O autor também se propôs a tecer perfis de mulheres em seus romances, dos quais fala Antonio Candido (2006), em *Formação da Literatura Brasileira*. O romancista retrata neles figuras femininas que, apesar de serem submissas – curvando-se, ao final das narrativas, aos dogmas de uma sociedade patriarcal que era a brasileira – ainda assim, podem ser consideradas mulheres fundadoras de uma nova realidade representada pelo início da luta por um espaço público.

Apesar de ser um autor moralista e conservador, Alencar não deixou que o sexo feminino passasse despercebido em suas obras. Suas personagens femininas pensavam, defendiam suas idéias, e tinham senso crítico, numa sociedade que destinava a elas o lugar de meros objetos que existiam apenas para servir aos homens.

Somente através do contato com tais obras é que compreendemos um pouco mais a sociedade que nos antecedeu e de que somos ainda credores e herdeiros. A herança que as mulheres receberam dos colonizadores portugueses foi uma sociedade patriarcal e extremamente machista. A idéia de que a mulher é um ser inferior atravessou os séculos e ainda se faz presente em nossos dias. Contudo, Alencar, apesar do moralista que era, construiu mulheres que romperam as barreiras e contestaram as ordens que há muito lhes eram impostas. (MORAES, 2003, p. 13).

O romance de Alencar que nos propusemos a estudar neste trabalho não é propriamente um “perfil de mulher”, como são classificadas algumas de suas narrativas. Entretanto, ele traz figuras femininas que constituem o centro da trama. Trata-se de *Encarnação*, editado em folhetins durante a vida de Alencar, mas publicado em livro, organizado por Mário de Alencar, somente após sua morte. Esse romance nos proporcionou o contato com um mundo que, apesar de trazer algumas semelhanças com o que estávamos acostumados a ver nas obras alencarianas, difere num ponto muito forte do que nelas havíamos lido. É o único romance de Alencar que apresenta um teor altamente fantasmagórico, tanto que pode ser encaixado no gênero fantástico.

Depois de uma primeira leitura, nosso intuito era fazer uma análise do tema do duplo expresso nessa narrativa, relacionando-a com dois contos de Edgar A. Poe. Mas o nosso estudo comparativo adquiriu dimensões mais amplas.

Após várias leituras e discussões, propomo-nos, neste trabalho, a estudar o tema do amor e da morte em *Encarnação*, de José de Alencar, fazendo incursões no âmbito da literatura de cunho fantástico, especialmente na problemática do duplo. Com esse objetivo, faremos ligações intratextuais, relacionando a narrativa em estudo com

outros romances do escritor, e intertextuais, dialogando com autores nacionais e estrangeiros, e nos detendo, em especial, nas semelhanças de *Encarnação* com os contos “Ligéia” e “Morela”, de Edgar Allan Poe.

Para tanto, o trabalho será dividido em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *José de Alencar: o Romantismo, o amor e a morte*, estará estruturado em três subcapítulos. No primeiro, traçaremos um panorama histórico do Pré-Romantismo e do Romantismo, inserindo Alencar nesse contexto histórico-cultural. Já no segundo, começaremos fazendo alguns apontamentos sobre o amor e o casamento na sociedade ocidental, tomando como base teórica a obra *História do amor no Ocidente*, de Denis de Rougemont (2003). A seguir traçaremos um panorama do casamento à época do Brasil imperial, que tem suas raízes no Brasil colônia, e investigaremos como o assunto é tratado por Alencar em seus romances. Para isso, estabeleceremos relações intratextuais com outros romances de Alencar, classificados por Antonio Candido como “perfis de mulher”.

No último subcapítulo dessa primeira divisão, estudaremos o tema da morte e falaremos sobre a morte no Ocidente, tomando como principal teórico Philippe Ariès (2003) e sua obra *História da morte no Ocidente*. A investigação em torno desse tema tem por objetivo elucidar o modo como ele se apresenta em *Encarnação*.

O segundo capítulo, denominado *Encarnação e o fantasmagórico*, será subdividido em dois subcapítulos onde, primeiramente, faremos um breve estudo sobre a literatura de cunho fantástico, tendo por base teóricos como Tzvetan Todorov, Felipe Furtado, Howard Phillips Lovecraft e Sigmund Freud. Depois pretendemos inserir a obra de Alencar no gênero fantástico baseando-nos especialmente na classificação feita por Todorov.

Finalmente, o terceiro e último capítulo, *A alteridade em Encarnação de José de Alencar*, será dividido em outros dois subcapítulos. No primeiro, composto de duas partes, exploraremos o tema do duplo, presente nas narrativas do gênero fantástico e, mais especificamente, em *Encarnação*. Para tanto, utilizaremos, sobretudo, o estudo basilar de Otto Rank, *O duplo*. Já no segundo, ainda inserindo a narrativa de Alencar na literatura fantástica, estabeleceremos relações intertextuais com autores que também têm suas obras caracterizadas como fantásticas e que ou são citados nessa obra de Alencar ou suas narrativas possuem alguma semelhança com ela.

Na última divisão desse subcapítulo, daremos enfoque especial a dois contos de Poe, “Ligéia” e “Morela”, prosseguindo nosso estudo comparativo já iniciado

anteriormente, procuraremos mostrar as semelhanças existentes entre essas duas narrativas de Poe e o romance de Alencar.

Pretendemos, com este trabalho, dar uma contribuição, ainda que pequena, aos estudos sobre os romances de José de Alencar. Em especial, é nosso intuito contribuir para a crítica de *Encarnação*, obra alencariana sobre a qual tão poucos olhares foram lançados, talvez por ter sido essa obra publicada por completa apenas postumamente, mas que nos trouxe grande prazer quando adentramos no seu mundo fantástico.

1 – JOSÉ DE ALENCAR E O ROMANTISMO

O homem de outrora fazia caso da morte; ela era coisa séria, que não se devia tratar levianamente: um momento forte da vida, grave e temível, mas não temível a ponto de afastá-la, de fugir-lhe, de fazer como se não existisse ou falsificar-lhe as aparências.

Philippe Áries

1 – JOSÉ DE ALENCAR E O ROMANTISMO

O Romantismo é o período literário em que temas como o amor e a morte prevalecem e constituem sua marca vital. Alencar está inserido nesse momento literário e é figura singular do Romantismo no Brasil. Por isso, nas linhas que seguem, falaremos sobre o Romantismo de uma forma geral e como ele se apresentou no Brasil, tendo na figura desse autor seu maior representante na prosa.

1.1 – Pré-Romantismo e Romantismo

Como o próprio nome indica, o Pré-Romantismo antecede e prenuncia o Romantismo, fornecendo a base de sua fundamentação. Em pleno século XVIII, surge esse movimento literário, que se define como uma oposição ferrenha a todo o Classicismo que reinava até então.

1.1.1 – Pressupostos teóricos de um movimento artístico

No Classicismo, a regularidade constitui a marca de tudo que é produzido. Já no período Pré-Romântico, os ingleses, que fornecem uma grande contribuição para a estruturação desse período literário, não valorizam como antes a erudição que se ligava à imitação de uma arte anterior, a clássica, e sim a originalidade, pois agora o poeta é visto não mais como um erudito e sim como gênio. E não se aprende a ser gênio como se aprende a ser erudito, a genialidade é algo com a qual se nasce, é uma força interior advinda de uma imaginação irregular, antes tão desprezada.

A genialidade, tão valorizada nesse período, é vista como uma força elementar, assim como a natureza que, por isso, é inspiração para muitos dos escritores dessa época.

[...] A literatura classicista fora uma arte da corte e do salão. O poeta pré-romântico passeia livremente pelas paisagens, admirando os espetáculos diferentes da Primavera, do Verão, do Outono e até do Inverno severo. [...] Rosseau negará a possibilidade de uma vida simples assim no meio de uma civilização requintada e decadente [...]. (CARPEAUX, 2005, p. 158).

Há um embate e uma fuga dessa sociedade civilizada, procura-se a Natureza, mas a paisagem, principalmente na Inglaterra, encontra-se tomada por uma

sombra que a Revolução Industrial lança sobre ela. Assim, a literatura inglesa tende à melancolia nesse período Pré-Romântico, pois a válvula de escape que os poetas ingleses usam para fugir da sociedade com a qual se encontram cindidos, a Natureza, também está cheia de sombras. Logo, a noite e os túmulos tornam-se temas constantes desse momento da literatura inglesa. Desse aspecto social e cultural que caracteriza o Pré-Romantismo surge um novo gênero literário, o romance gótico¹, que é cultivado por certos aristocratas cétricos e tem na nova classe social que surgia, a burguesia, o seu público leitor.

[...] É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo feudal, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo isso colocado num país pitorescamente exótico, [...] o país exótico para o qual, se refugiava o anticlassicismo, é o país de todas aquelas novidades – o da poesia da natureza e da noite e dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico”: é a Inglaterra. (CARPEAUX, 2005, p. 160).

Grandes autores representam com maestria essa época na Inglaterra, como Horace Walpole com seu *O Castelo de Otranto* (1765), exercendo forte presença na literatura dessa época, e Ann Radcliffe que, influenciada por ele, escreveu seis romances, sendo *Udolfo* (1794) o mais famoso.

Aos já familiares artifícios góticos dos seus predecessores, Mrs. Radcliffe acresceu no ambiente e no incidente um senso do extraterreno que chegou bem próximo do gênio, cada pormenor de ação e de cenário concorrendo artisticamente para a impressão de ilimitado horror que ela queria transmitir. Com ela uns poucos detalhes sinistros como um rastro de sangue nas escadas do castelo, um gemido vindo de uma cripta distante, uma melodia insólita numa floresta noturna têm o dom de conjurar as mais potentes imagens de catástrofe iminente, suplantando de muito as elaborações extravagantes e prolixas de outros escritores. (LOVECRAFT, 1987, p. 18).

Também temos Ossian², poeta bardo que, na verdade, foi criado por James Macpherson; à semelhança do Homero grego, Ossian também era cego e cantava seus cânticos andando pelo mundo guiado por sua nora Malvina. Esses poemas ossiânicos de Macpherson têm grande importância para a literatura romântica pelos sentimentos que desencadeiam. Os primeiros são publicados em 1760 e ultrapassam os limites da Inglaterra, tornando-se mais reconhecidos e popularizados fora dela, inspirando outros poetas como Diderot, Chateaubriand e Musset. Mas é com Goethe que a popularização da prosa poética desse bardo realmente se concretiza, imortalizados nas páginas do

¹ Dante foi, de fato, um dos criadores do Romantismo. Sua obra é largamente responsável pelo fantástico mundo de sonhos que se criaria tantos séculos depois dele e pela exaltação feita por essa escola, na literatura como nas artes visuais, do horrível e do grotesco. (AUERBACH, 1997, p. 139).

² Cf. PAES [19--] e BERGEMANN [1999]

Wherther, seu memorável romance. Jorge Luis Borges (2002), em seu *Curso de literatura inglesa*, na décima primeira aula, segundo a ordem proposta pela obra, resgata a história de Macpherson e os poemas ossiânicos:

Macpherson nasce e se cria num lugar agreste ao norte da Escócia, onde ainda se falava um idioma gaélico, isto é, um idioma celta [...] o conhecimento que Macpherson teve do idioma gaélico era um conhecimento oral. Ele nunca foi capaz de ler os manuscritos gaélicos, que usavam uma escrita diferente. [...] Esse Macpherson se educou na escola primária do seu vilarejo, depois na Universidade de Edimburgo. Ouviu muitas vezes os bardos cantar. [...] Macpherson havia recolhido fragmentos épicos nas Terras Altas da Escócia, [...] Blair leu os fragmentos traduzidos por Macpherson. [...] ele e um grupo de cavaleiros escoceses deram uma espécie de bolsa a Macpherson para que percorresse as serras da Escócia e recolhesse antigos manuscritos [...] e também anotasse cantares dos bardos das diversas grandes casas da Escócia. [...] Macpherson voltou a Edimburgo e publicou um poema chamdo *Fingal*, que atribuiu a Ossian [...]. Esses fragmentos pertenciam a ciclos distintos. [...] Naturalmente, havia que preencher os intervalos e ele os preencheu com versículos [...] de sua invenção. (BORGES, 2002, p. 158-162).

Os poemas ossiânicos são carregados de todos os caracteres românticos, desde o sentimento da Natureza, até as grandes metáforas românticas, como afirma Borges (2002). Além de Goethe, outro grande admirador de Ossian, e bem diferente do primeiro, foi Napoleão Bonaparte que, segundo informa a história, tinha os poemas ossiânicos como livro de cabeceira.

Shakespeare também é um modelo para os românticos, mas um modelo de irregularidade com obras como *A Tempestade*, *Macbeth*, e *Hamlet*, entre outras.

O grande modelo, porque os românticos de certo modo também têm um modelo, mas um modelo de irregularidade, por assim dizer, de desobediência e libertação em face do que vinha sendo preceituado e valorizado até então, é Shakespeare. Este é concebido como um poeta bárbaro, cujo estro estava em comunicação direta com a divindade ou as fontes profundas do “espírito”. [...] criando graças ao seu gênio uma dramaturgia totalmente irregular, inusitada, “original”. (ROSENFELD;GUINSBURG, 2005, p. 267).

A poesia do Romantismo prevalece àquela época e, de modo assombroso, até os dias de hoje, mas a prosa também ocupa seu lugar de destaque e existem obras que foram avidamente lidas naquela época, apesar de não o serem tanto hoje, como é o caso de Walter Scott. O novo público leitor, a burguesia, tem prazer na leitura de romances e novelas. É uma classe que se sente atraída por uma mística do estranho, daquilo que é ou parece ser sobrenatural, daí seu grande interesse pelo romance gótico.

Esse gênero literário, surgido no Pré-romantismo, sobrevive ao século XVIII, e adquire nova vitalidade no século XIX, com o Romantismo. Nesse período, é a Alemanha que produz o grande representante dessa época literária, E.T.A. Hoffmann, que é classificado como o maior narrador da época do Romantismo. Segundo Carpeaux

(2005, p. 162), nas obras de Hoffmann "o horror e o terror 'góticos' são deliberadamente levados a extremos que produzem efeitos humorísticos". Um grande discípulo desse autor e que se inclina para esse aspecto "humorístico", se é que se pode dizer isso de sua obra, é Nikolai V. Gogol.

No entanto, a influência de Hoffmann atinge uma amplitude bem maior, seu nome marca essa época, e vários outros autores recebem essa influência, entre eles podemos citar, além de Gogol, Emile Brontë, Prosper Merimée, Theophile Gautier, Guy de Maupassant e até Howard Phillips Lovecraft, além de Edgar Alan Poe, autor de grande relevância para o nosso trabalho.

O surgimento de Poe na literatura americana é tido como o despontar de uma nova época não só para a literatura fantástica, mas também para a narrativa curta. É Poe quem molda o conto como o conhecemos hoje, e também é ele quem contribui de maneira única para a narrativa de terror, relatando acontecimentos ligados mais ao medo, à dor, à insanidade e à decadência da humanidade. Ele explora o interior obscuro e tenebroso do ser humano e não apenas ambientes, apesar de um de seus contos mais memoráveis, “A queda da Casa de Usher”, enfatizar bastante a atmosfera sombria de uma casa que parece ter uma soturna vida própria.

Os espectros de Poe adquirem assim uma malignidade convincente que não se encontra em nenhum dos seus predecessores, e estabelecem um novo padrão de realismo nos anais da literatura de horror. Além disso, o intento artístico e impessoal foi ajudado por uma atitude científica não muitas vezes vista antes dele; dessa forma Poe estudou mais a mente humana que os usos da ficção gótica, e obrou com um conhecimento analítico das verdadeiras fontes de terror que redobrou a força das suas narrativas e o emancipou dos absurdos inerentes à mera confecção convencional de calafrios. (LOVECRAFT, 1987, p. 49).

Após o Pré-Romantismo (mesmo que ocorra na Alemanha ainda um último Classicismo), e tendo-o por base, surge o Romantismo, um movimento que ocorre na Alemanha por volta de 1800 e, como o período que o precede, também vem romper com a estrutura literária vigente, o Classicismo. No século XVII, o termo “romântico” é utilizado de modo pejorativo, sobretudo na França e Inglaterra, um ambiente de cultura clássica onde, segundo Rosenfeld e Guingsburg (2005), tudo aquilo que não é racional não é entendido pelos “espíritos bem pensantes”.

Mas, pouco a pouco, aplicado sobretudo a personagens, o termo começa a impor-se e a perder sua conotação negativa. Uma lenta transformação do gosto deixa de favorecer as figuras bem proporcionadas e as vistas bucólicas, para destacar, por exemplo, as solitárias, selvagens e melancólicas paisagens inglesas que recebem o nome de “românticas”, como que se contrapondo à paisagística serena e composta, de linha “clássica” francesa. (ROSENFELD;GUINSBURG 2005, p. 264).

Parte daí a idéia de Rousseau e todo o seu postulado do “bom selvagem” e sua idéia de exaltação da Natureza no seu aspecto primitivo. Há entre os românticos uma ruptura em relação à sociedade e a si mesmos. Mas falemos primeiramente de sua cisão com as teorias pré-estabelecidas pelo Classicismo.

Desde o Pré-Romantismo, já no século XVIII, a aversão ao Classicismo era algo que não poderia passar despercebido. Mas, em se tratando de Classicismo e Romantismo, precisamos definir o primeiro para sabermos o que veio a ser o segundo, que lhe serve de completa oposição. No primeiro, os moldes são derivados das artes gregas, e se baseiam numa redescoberta da Antiguidade Greco-Latina. A valorização dessa arte permanece até o século XVIII, acompanhada pelo então Iluminismo, com seu racionalismo ilustrado. Em contraposição a essa valorização das artes Greco-latinas, o Romantismo acentua a originalidade. Foi preciso chegar ao século XX para que o mito da originalidade romântica fosse relativizado.

A oposição do Romantismo ao Classicismo já começa reagindo à cosmovisão racionalista, pois a estética romântica é sentimento e individualismo. No Classicismo impera o equilíbrio e a ordem, a harmonia e a seriedade, o apolíneo, o lúcido e luminoso, enfim, o diurno. Nesse período, como afirmam Rosenfeld e Guinsburg (2005, p. 263), “o escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo, [...] o autor desaparece por detrás da obra”.

Já no Romantismo, cujo grande público leitor é a classe média e não a aristocrata, o autor não desaparece por trás da sua obra, ele se confunde com ela e também é valorizado; a subjetividade e o individualismo burguês são de grande importância nesse período e não mais o universalismo do racionalismo. O autor não reprime mais seus ímpetos, pelo contrário, dá-lhes vazão, de forma que eles parecem dominá-lo.

[...] A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor [...]. O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico, uma inclinação profunda ao mórbido [...]. (ROSENFELD;GUINSBURG, 2005, p. 268).

No Romantismo, um dos grandes temas explorados é o da morte. Nesse período procura-se a fusão do homem com o universo, a noite se confunde com ele e, ao contrário do Classicismo, o noturno é que prevalece. Citando novamente Rosenfeld e Guinsburg (2005, p. 272), “[...] o conceito de noite se funde e confunde com o conceito

de amor, e a idéia de amor, com a de morte”. É no Romantismo que a morte aparece intimamente ligada às obras e aos autores que fazem parte dele. O homem dessa época encontra-se fragmentado e por isso acredita que a morte leva à unificação.

Temos como representante desse período e desse mal estar, desse gosto pelo sombrio e pela morte, Lord Byron, que influencia muitos autores, inclusive brasileiros como Álvares de Azevedo, sobre o qual nos debruçaremos mais adiante. A morte como salvação do homem fragmentado está tão presente nos românticos que extrapola os limites de suas obras, atingindo a eles próprios que sucumbem em pleno vigor da mocidade.

Muitas vezes, os românticos procuram em outros lugares e épocas alguma cultura ou sociedade que julgam não estar tão fragmentada quanto a sua. Assim, voltamos ao que transmite Rousseau com o mito do “bom selvagem”, no qual busca a inocência edênica, principalmente nas Américas. Há um interesse pelo exotismo e pelo indianismo, mas, na maioria das vezes, esse escapismo e todas as formas de evasão trazidas à tona pelos românticos é uma forma de resistência simbólica à sociedade burguesa, mas que só gera mais angústia, trazida pela sensação de um paraíso perdido e irre recuperável.

[...] os românticos vêem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. [...] Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de ‘mal du siècle’; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a ‘alma romântica’.
[...] Assim, os românticos tornaram-se uma espécie de andorinhas espirituais – se se pode qualificá-los desta maneira – em busca de países exóticos e épocas remotas nas quais acreditam encontrar a cultura integrada e a sociedade unificada com que sonham. (ROSENFELD;GUNSBURG, 2005, p. 272).

A busca de uma síntese para o ser e a sociedade dissociados, leva à criação de poemas e romances, como já foi dito, que buscam no indianismo e no exótico o mundo e o ser unificados. Essa fragmentação leva também à criação de personagens que representam o homem cindido dessa sociedade – através dos duplos, sócias, sombras e reflexos – em romances e contos que permeiam a literatura romântica e pré-romântica. Novamente o escapismo pela simbologia, seja através da recuperação de épocas remotas ou com o culto do amor muitas vezes ligado à morte, seja através da criação de uma literatura fantástica e fantasmagórica.

[...] procuram superar o quadro de sua indecisão e das contradições discernidas, por uma busca ansiosa de síntese integrativa. [...] a síntese

começa por um desejo de amor completo, que talvez não seja possível em termos humanos, pois dois continuam sempre dois, não podendo tornar-se um só [...] visão do amor quase impossível [...]. De uma ou de outra maneira, o suicídio e a morte amorosa passam a ser cultuados como 'vias' da *unio*, da elevação à unidade suprema, alvo constante das buscas românticas. (ROSENFELD;GUINSBURG, 2005, p. 281).

Também é digna de menção outra saída encontrada pelos artistas frente à cisão social e existencial em que se viam nesse período, trata-se da ironia. Octavio Paz (1994), em sua obra *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, faz um contraponto entre analogia e ironia, em que a ironia é a estética do grotesco, do bizarro, do único, e a analogia é a estética das correspondências. (PAZ, 1984, p. 100). Ainda, segundo Paz:

[...] A analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a conseqüência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: necessário e infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico. [...]. (PAZ, 1984, p. 100 e 101).

No entanto, a ironia é apenas um pequeno parênteses que abrimos nesse trabalho, visto que nosso enfoque é dado ao escapismo buscado pelo homem romântico através do amor e da morte.

É assim, dentro de todos os aspectos expostos acima, que surge o Romantismo, numa sociedade fragmentada, composta de indivíduos fragmentados e que procuram encontrar a sua unidade. Daí as obras de autores que criam seus personagens refletindo o quadro sócio-cultural em que se vêm inseridos.

1.1.2 – O Romantismo em José de Alencar

José de Alencar representa como nenhum outro o Romantismo em nosso país. Ele começa no jornalismo, depois envereda pelos caminhos do teatro, mas é no romance que alcança reconhecimento, e é principalmente por esse gênero que é lembrado. Percorre o caminho do exótico e do indianismo, alcançando n' *O Guarani* e em *Iracema* sua maior representatividade. Mas também são dignos de nota seus romances urbanos sobre os quais nos deteremos e, em especial, sobre *Encarnação*, que constitui o *corpus* deste trabalho, e se diferencia dos demais, mesmo tendo pontos em comum com eles. Essa última obra de Alencar, por ser uma obra romântica possui muitas características desse momento, principalmente no que diz respeito à morte, ao

estranho, ao fantástico e ao duplo, temas recorrentes desse período literário.

Por ora, estabeleceremos ligações entre as características do Romantismo como movimento artístico universal e José de Alencar, tendo em vista o que suas obras representam para o Romantismo no Brasil e para a constituição de uma literatura nacional.

Ao contrário do Classicismo – no qual para o homem ilustrado todos os homens são essencialmente iguais, com base na faculdade racional que é comum a todo ser humano – no Romantismo há um idealismo contrário, aqui o indivíduo é valorizado não pelo que o aproxima do outro, mas pelo que o distingue. Nesse afloramento do individualismo no período romântico, nada poderia representá-lo melhor na literatura que o romance, visto ser ele o gênero da individualidade.

E esse individualismo que vai assim surgindo e que é muito importante, porque leva de um lado, a uma psicologização de tudo e, de outro, a uma caracterização cada vez mais pormenorizada, deixando de sublinhar o típico na arte para salientar o elemento particularizante, isto é, o que qualifica o ser dentro do contexto social e nacional – esse individualismo constitui por certo uma tremenda mudança de enfoque, aproximando de certo modo o Romantismo da perspectiva realista, porque o romântico já se coloca numa óptica que divisa o indivíduo dentro de seu *habitat* sócio-histórico. (ROSENFELD;GUINSBURG, 2005, p. 269).

Parafrazeando Candido (2006), podemos dizer que o romance é um gênero mais aberto, complexo e amplo, anticlássico por excelência e, assim, um gênero que pôde triunfar no Romantismo. Além disso, o romance cai no gosto do público também por buscar transmitir uma realidade humana com a qual o leitor possa se identificar, ainda que a fantasia predomine, pois “permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável”. (CANDIDO, 2006, p. 430).

Há, no Brasil, com os romances de Alencar, a maior e melhor representação do Romantismo e dessa individualidade. No século XIX, o povo brasileiro, em especial a classe instruída, já busca uma individualização, visto que o período que precede o Romantismo é o da nossa independência política em relação à metrópole. Essa independência, que é buscada política e financeiramente, acarreta também o desejo de independência cultural, e, sendo assim, nada mais plausível que se procure fazer uma literatura brasileira. A aversão a tudo que era luso contribui para a formação dessa literatura nacional, pois, nesse momento, aquilo que nos pertence é muito valorizado, havendo nos romances desse período a descrição de lugares, cenas, fatos e costumes do

nosso país que, segundo Candido (2006, p. 431), representam uma “verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país”.

Ainda segundo Candido, o romance no Brasil tende mais para a narrativa regionalista e de costumes, daí o papel importantíssimo desempenhado por José de Alencar, que procura – através do nacionalismo literário tão latente nesse período, e que é característica essencial do nosso Romantismo – criar essa literatura nacional buscando na literatura estrangeira apenas um arcabouço que seria preenchido com todos os encantos da nossa terra.

Não há uma identificação integral com o movimento Romântico que vem da Europa; no Brasil o Romantismo é cheio de particularidades locais, ainda que não deixe de ser universal mesmo quando é nacional. E para isso contribui Alencar que, como diz Candido, manuseia sugestões européias, mas tudo é adaptado à realidade nacional, como a influência de *Ivanhoé*, em *O Sertanejo*; de *A dama das camélias*, em *Lucíola*; do *Romance dum rapaz pobre*, em *Senhora*.

Desde o Arcadismo há a tentativa de uma nacionalização da literatura no Brasil, mas é com o Romantismo que ela se concretiza. Além disso, com a vinda da família real e sua instalação no Rio de Janeiro, o terreno para a criação de uma literatura nacional é fertilizado. O grande mercado consumidor de romances é a classe média, em especial as mulheres, mas elas possuem pouco acesso à instrução antes da instalação da corte portuguesa aqui. Depois disso, há uma grande mudança na sociedade e na vida das mulheres, é necessário um aumento do nível de educação para que a burguesia possa conviver melhor com a nobreza. Visa-se também à ascensão social através de um bom casamento, que é um assunto muito explorado por Alencar, e no qual nos deteremos mais adiante. Nesse período é incentivada a divulgação da música, da poesia e a leitura de romances.

As mulheres das obras de Alencar são representações ficcionais daquelas que se destacam na sociedade do Segundo Reinado. Apesar de não fugirem à regra de figuras femininas idealizadas do Romantismo, vistas como puras, intocadas e até ingênuas, essas mulheres chegam a ocupar um lugar social e a circular num meio que normalmente caberia apenas aos homens naquele momento histórico. Este é o caso de Aurélia, protagonista de *Senhora*, pois é ela que, apesar de possuir um tutor para administrar seus bens, toma as decisões que dizem respeito ao seu futuro e ao seu casamento, papel que, normalmente, seria ocupado por um homem, pai ou responsável.

As protagonistas dos romances alencarianos são mulheres independentes e

pensantes, têm voz, o que só viria a se concretizar plenamente no século XX. Assim, Alencar faz um trabalho pioneiro ao dar relevância ao papel social feminino, mesmo que, ao final, as mulheres alencarianas se submetam ao seu verdadeiro destino social, o casamento. Esse grande passo de Alencar evidencia-se, principalmente, na concepção da mulher como um ser inteligente e capaz de ter o poder de decisão, o que lhe é geralmente negado na sociedade da época do Romantismo. Em sua dissertação de mestrado, Fabiana Rosa de Moraes afirma que:

[...] Alencar não se ateu à ideologia de seu tempo, pois criou personagens autônomas como indivíduos, desafiadoras, que transgrediram os limites de seu tempo. A sociedade ficcional de Alencar abriga mulheres que não se situam em espaço diferente do reservado ao homem, mas que ocupam durante boa parte da narrativa o espaço 'socialmente' freqüentado somente pelo homem. São mulheres fundadoras, por isso, eternas. (MORAES, 2003, p. 112).

Falemos mais detidamente sobre o Alencar conservador, escravocrata e monarquista, mas que era, ao mesmo tempo, inovador. Contraditório como um autêntico autor romântico, sua própria vida é contraditória e polêmica. É filho de um padre que se une a uma prima e constitui família com oito filhos. O pai, José Martiniano de Alencar, torna-se Senador do Império pelo partido liberal, no entanto, Alencar se filia ao partido conservador, e, por isso, é muito criticado. Ele vive uma vida literária polêmica, cheia de discussões com aqueles que se achavam indiscutíveis³.

Depois que se forma em Direito, Alencar começa sua carreira como jornalista no *Correio Mercantil*, escrevendo crônicas na coluna intitulada “Ao correr da pena”, onde comenta os espetáculos líricos no Teatro S. Pedro de Alcântara, fala sobre a iluminação a gás no Passeio Público à época em que é instalada, descreve os movimentos nas luxuosas lojas da Rua do Ouvidor, além de criticar a sujeira e o esgoto a céu aberto nas ruas do Rio de Janeiro. Esses são alguns de seus assuntos, além de dar preferência, desde esse primeiro momento de escritor, às mulheres, suas vestimentas, comportamentos e até mesmo seus pés⁴. Escreve com humor, sem deixar de colocar uma pitada de sarcasmo em muitos dos seus textos. Há quem lhe escreve sob o pseudônimo de *Monsieur de Tal*, criticando-o por transcrever muitos termos e expressões francesas, mas o escritor as chama de intraduzíveis e busca em sua defesa o autor Almeida Garret, que também utiliza em suas obras expressões francesas. Alencar critica os puristas do idioma, acredita que palavras de outras línguas são, às vezes,

³ Para maiores informações a esse respeito veja Viana Filho(1979) e Magalhães Júnior (1977).

⁴ Para maiores informações sobre o assunto conferir Neto (2006, p. 110-112).

indispensáveis. Além disso, explora fontes nacionais e neologismos.

É nesse período, e com sua saída do *Correio Mercantil*, que sua fama de “criador de casos”, segundo Lira Neto, começa a saltar aos olhos das “figuras” brasileiras. Mas sua grande polêmica é a que mantêm com algumas pessoas importantes do reino em torno do autor apadrinhado do Imperador, Gonçalves de Magalhães, que escreve *A Confederação dos Tamoios*. Isso tudo porque Alencar tece críticas a respeito dessa obra e Magalhães é, àquela época, considerado o “bezerro de ouro” da literatura brasileira, sendo sua obra, *Suspiros poéticos e saudades*, considerada o marco inicial do Romantismo no Brasil.

Em 1856, no *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar publica, sob o pseudônimo de Ig., um artigo tecendo opiniões negativas concernentes a esse poema de Magalhães que fora encomendado pelo próprio imperador para ser para brasileiros o que *Os Lusíadas* eram para os portugueses, um épico nacional. Entram em defesa do autor protegido do rei, figuras importantes como Manuel José de Araújo Porto-Alegre (sob o pseudônimo de *O amigo do poeta*) e o próprio imperador sob o pseudônimo de *O outro amigo do poeta*. Também o frei Francisco de Mont’Alverne, considerado o maior orador sacro em sua época, ajuda a sustentar o valor atribuído pelo imperador ao poema de Magalhães.

Mas D. Pedro II tenta conseguir outros adeptos em defesa de Gonçalves de Magalhães, que não aceitam tal incumbência por também acharem defeitos na obra. São eles: Alexandro Herculano; o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, que vê erros históricos no poema, e Gonçalves Dias, que acha a versificação frouxa. Há quem afirmasse que Alencar criticou ferrenhamente essa obra por motivos pessoais, segundo afirma Lira Neto:

[...] Alencar praticamente se auto-convidara para a propalada cerimônia palaciana, em que Magalhães leria de viva voz o poema a sua majestade [...]. Alencar, porém, não receberia o luxuoso convite, com timbre oficial do império, para se fazer presente à solenidade.

Mais tarde, haveria quem interpretasse que, exatamente por esse motivo, um ressentido José de Alencar decidira fazer guerra ao poeta oficial da corte. Outros preferiram acreditar que, com a publicação de *A Confederação dos Tamoios*, Alencar vira contrariado o seu projeto pessoal de, um dia, figurar como o ponta-de-lança da literatura indianista. (NETO, 2006, p. 138 e 139).

Mas a verdade é que daí nasceria um grande escritor, pois Alencar propôs muitas idéias para que o poema de Magalhães tivesse obtido um sucesso maior, e essas idéias são usadas em suas obras, daí despontaria textos consagrados como *O Guarani* e *Iracema*. Também é verdade que o homem polemista se fortificaria com esse debate.

Em 1857, Alencar ingressa no teatro com a peça *Verso e Reverso*, obtendo grande aceitação, no entanto, com a peça *As asas de um anjo* vem uma grande decepção para ele, pois o chefe de polícia da corte, Isidro Borges de Monteiro, ordena que ela não seja mais apresentada devido ao escândalo que havia causado ao público.

Outra grande polêmica é travada por Alencar com Joaquim Nabuco, quando o escritor já está com sua saúde bem debilitada. Tudo acontece depois que Nabuco elogia sua peça *O jesuíta*, mas faz-lhe algumas ressalvas. Isso lhe custa o rancor de Alencar e daí começa a troca de farpas tanto de um lado como do outro, tendo Nabuco prometido analisar de maneira bem crítica todas as obras do autor brasileiro.

A última contenda de Alencar é no plano político, por onde passa como ministro e deputado, não chegando ao Senado por um veto do imperador. Essa contenda ocorre em 1877, tendo na figura do Duque de Caxias o seu alvo, pois Alencar discorda que, sendo militar, Caxias acumule cargos como o de senador, ministro da guerra e chefe do Executivo Nacional. E o barão de Cotegipe parte em defesa do Duque. Além disso, Alencar também critica o *déficit* financeiro nas contas públicas do país, enquanto o imperador passa dezesseis meses em passeio pelo exterior deixando o país sob a regência da princesa Isabel.

Também não podemos esquecer que, pelo fato de ser um autor romântico, sua vida e opiniões se confundem com suas obras, sendo possível aos seus críticos e estudiosos notarem tal fato. Assim:

Transladando-se o acento da obra para o autor, salta para o primeiro plano, naturalmente, tudo quanto se relaciona com o sujeito criador e sua vida. [...] A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor [...]. (ROSENFELD;GUNSBURG, 2005, p. 268).

O individualismo da época do Romantismo, a cisão entre a sociedade e o indivíduo, além do indivíduo cindido em si mesmo, e também a fusão entre a obra e o autor, fazem com que tenhamos presente, na produção literária de José de Alencar, o mundo das antíteses. Os autores românticos buscam a unidade e a síntese, mas têm consciência de que são fragmentados, e isso os leva a buscar essa unidade não através da harmonização que era tão característica do período Clássico, mas justamente de forma oposta, nas contradições e oposições, através das antíteses.

[...] Esperam chegar à síntese, por assim dizer, oscilando entre os elementos antitéticos e procurando então um ponto de aproximação infinita, para, num salto, fundi-los, e a si também, dialeticamente. Não é à toa que Hegel e a dialética moderna surgem em seu contexto. Esse movimento, do ponto de vista histórico, lógico e ideológico, é visceral no Romantismo. (ROSENFELD;GUINSBURG, 2005, p. 273).

O homem, contraditório e antitético, levaria nosso escritor à criação de obras cheias de antíteses, que reinam nos seus romances, e nelas se fundamentam as intrigas da narrativa.

Alencar explora muitos temas recorrentes do Romantismo, entre eles, o tema do amor e casamento, extremamente importante e peculiar na sociedade brasileira do Segundo Reinado. E é sobre esse aspecto das obras de Alencar que nos deteremos a seguir.

2 – JOSÉ DE ALENCAR: O AMOR, O CASAMENTO E A MORTE

O casal é a célula social original, cujas forças constitutivas são dois seres com leis singulares, diferentes, mas que decidem compor uma união sem fusão, sem separação e sem subordinação, como se diz da união de duas naturezas em Jesus Cristo; enquanto o conflito entre Eros e Ágape anima seus dias e sonhos.

Denis de Rougemont

2 – JOSÉ DE ALENCAR: O AMOR, O CASAMENTO E A MORTE

Como já foi visto, as características encontradas nas obras de José de Alencar permitem que elas sejam inseridas no período literário do Romantismo. O amor, o casamento e a morte são temas recorrentes nas obras alencarianas, por isso nos debruçaremos sobre eles já que também estão no cerne da obra desse autor sobre a qual nos debruçaremos.

2.1 – O amor e o casamento

O amor é um sentimento inerente ao homem, que sempre instiga e inspira sua vida e até mesmo determina sua morte. Muitos viveram por amor e muitos também morreram por ele, sobretudo literariamente. A combinação entre o amor e a morte inspira romances e poemas em todos os tempos, mas principalmente no Romantismo, época em que o homem encontra-se fraturado, e a idéia de morte lhe soa como solução para sua unificação enquanto ser cindido. Assim, morrer de amor era sublime, principalmente entre os poetas românticos, e houve alguns que, nesse clima de amor e morte, realmente morriam ainda no ápice de sua juventude.

Apesar de o amor estar intimamente ligado à morte, sobretudo na época literária e no *corpus* que estamos estudando; não deixaremos de ligá-lo à instituição do casamento, mesmo porque ele é um aspecto central em *Encarnação*. Por isso nos propomos a investigar como se deu essa ligação entre o amor e o casamento, sob a ótica da sociedade Ocidental.

2.2.1 – Amor e casamento: breve esboço

Apesar de nos propormos a estudar o amor e o casamento sob a ótica do Ocidente, achamos válida a alusão a Octávio Paz, que, em sua obra, *A dupla chama: Amor e erotismo*, inclui a concepção do amor no Oriente. O autor tenta definir o lugar ocupado pela sexualidade, o erotismo e o amor. Para tal estudo ele traz à tona a imagem de círculos concêntricos para relacionar esses três paradigmas, onde “o sexo é a raiz, o erotismo é o talo, e o amor, a flor. E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis. Este é um de seus enigmas”. (PAZ, 1994, p. 37). Nesse trabalho, Paz menciona o autor no qual

nos baseamos nesse estudo do amor, Denis de Rougemont, e faz ressalvas por ele não abordar o ângulo pelo qual é visto o amor no Oriente.

Segundo Paz (1994, p. 38), o amor no Oriente sempre esteve intimamente ligado à tradição religiosa, o que não acontece no Ocidente, onde o amor é visto fora da religião. Além disso, o amor oriental é visto como um carma, e o ocidental é um destino escolhido, em que a liberdade se faz presente.

Mas, apesar do justo interesse de Paz pela visão do amor no Oriente, o nosso estudo visa ao enfoque do amor no Ocidente, tomando como base a obra de Rougemont (2003). Em *História do amor no Ocidente*, o escritor começa fazendo uma explanação sobre o amor-paixão que, segundo ele, é o que se liga à morte e o que movimenta os romances.

Amor e *morte*, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental. (ROUGEMONT, 2003, p. 24, grifos do autor).

Esse amor-paixão leva a um triângulo de temas que, na maioria das vezes, andam juntos – o amor, a morte e o adultério. Como diz Rougemont (2003, p. 25 e 26), “a julgar por nossas literaturas, o adultério parece uma das ocupações mais importantes a que se dedicam os ocidentais”. Mas não daremos muita atenção ao esse tema do adultério neste trabalho.

A principal face do amor estudada por Rougemont está presente no *Romance de Tristão*, obra literária que possui muitas versões e encerra em si um mito. É a história de um amor que envolve o adultério e, por conseguinte, a morte. Nesse romance do século XII, envolvendo os deveres de vassalagem, Tristão recebe a ordem de levar Isolda para se tornar esposa de seu rei, mas se apaixona e se envolve intimamente com ela; trata-se de um conflito entre o amor e o dever. O autor considera o *Romance de Tristão* um mito, e seu estudo gira em torno disso, tanto que até mesmo dá a definição de mito:

[...] um mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante, que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas. O mito permite a identificação imediata de determinados tipos de *relações constantes*, destacando-os do emaranhado das aparências cotidianas.

[...] os mitos traduzem as *regras de conduta* de um grupo social ou religioso. Eles têm origem, portanto, no elemento *sagrado* em torno do qual se constitui o grupo. (ROUGEMONT, 2003, p. 28, grifos do autor).

Além disso, o autor propõe que *Tristão* seja considerado “não uma obra literária, mas um tipo de relação entre o homem e a mulher num determinado grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e impregnada de cavalaria dos séculos XII e XIII”. (ROUGEMONT, 2003, p. 29).

Segundo Rougemont (2003, p. 48), a partir do século XII, o casamento se torna um caminho que leva apenas ao enriquecimento dos senhores feudais, e o amor cortês vem como uma reação a esse costume. Esse amor leva à fidelidade, não estando ela ligada ao casamento propriamente dito, e sim, ao amor. Ele é guiado pela paixão e essa fidelidade a ela torna incompatível a fidelidade ao casamento e, como já foi dito, não traz a satisfação, a felicidade sem fim do casal:

[...] no século XII o casamento havia se tornado para os senhores um puro e simples meio de enriquecimento e de anexação de terras oferecidas em dote ou prometidas em herança. Quando o “negócio” fracassava, repudiava-se a mulher. [...] a esses abusos, que suscitavam querelas infundáveis e guerras, o amor cortês opõe uma *fidelidade* independente do casamento legal e fundada exclusivamente no amor. Chega ao ponto de declarar que o amor e o casamento não são compatíveis [...]. (ROUGEMONT, 2003, p. 48, grifo do autor).

Em *Tristão*, o casamento é apenas um obstáculo ao amor-paixão, um amor que realmente tem necessidade de obstáculos, pois esses o aproximam da morte, à qual sempre está ligado.

[...] essa preferência dada ao *obstáculo desejado* era a afirmação da morte, um passo em direção à Morte! Mas uma morte de amor, uma morte voluntária, [...] uma morte que seja uma transfiguração, e não um acaso brutal. Portanto, trata-se sempre de conduzir a fatalidade exterior a uma fatalidade interior, livremente assumida pelos amantes. [...]. (ROUGEMONT, 2003, p. 63, grifos do autor)

Paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável. [...]
Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo. (ROUGEMONT, 2003, p. 68 e 69).

É partindo desse amor-paixão, que se liga dessa maneira à morte, que Denis de Rougemont chega ao amor denominado *Eros*, que é aquele que deseja a fusão do indivíduo no deus. Não existe o próximo, o indivíduo é um fim em si mesmo e deve elevar-se até atingir a divina perfeição, o que somente ocorre além da vida, ou seja, com a morte. Entra nesse momento outro tipo de amor, o *Ágape*, o amor-cristão. Esse amor não quer a união além da vida, nele existe o próximo e, logo, a visão em relação ao casamento é mudada, não há mais o desprezo lançado pela paixão, por *Eros* para com esse tipo de união. Em *Ágape* a morte não é mais o fim e sim o início, pois o Filho de

Deus morre para que a vida recomece e se entrega pela sua Igreja assim como o homem deve amar sua mulher a ponto de morrer por ela.

O próprio ser humano se encontra assim transformado. Enquanto os místicos pagãos o sublimavam até torná-lo um deus e simultaneamente o consagravam à morte, o cristianismo o restitui à sua ordem e então o santifica pelo casamento.

Tal amor, concebido à imagem do amor de Cristo por sua Igreja (Efésios, V, 25), pode ser verdadeiramente recíproco. Isso porque ele ama o outro tal como ele é – em vez de amar a idéia do amor ou seu mortal e delicioso ardor [...]. (ROUGEMONT, 2003, p. 92 e 93).

Com o advento do cristianismo, do amor *Ágape*, há essa mudança de visão em relação ao casamento, antes tão desprezado pela paixão. Na França, à época do século XVII, o romance torna-se uma literatura requintada e a influência desse amor *Ágape* faz com que, apesar de ainda haver obstáculos em relação ao amor, não haja mais esse desejo de morte e o final feliz se instaura no romance daquele momento.

As “contrariedades” do amor continuam como tema do romance, mas o obstáculo já não é o desejo de morte, tão secreta metafísica em *Tristão*. [...] geralmente, tudo acaba em casamento, previsto desde a primeira página, mas que o autor, quando é um mestre do gênero, arrasta até a milésima. [...] O verdadeiro romance cortês desaguava na morte, desvanecia-se numa exaltação para além do mundo... Agora, querem que tudo volte à ordem, a sociedade é vencedora e, portanto, o final do romance só poderia ser um retorno àquilo que não é mais o romance: a felicidade. (ROUGEMONT, 2003, p. 266).

Essa questão do casamento e felicidade do casal ao final da narrativa nos remete a alguns romances de Alencar que iremos analisar mais adiante. Mas nem tudo são só alegrias e a morte também ronda os relatos de Alencar. A paixão não deixa de existir, e, no século XVIII, o instinto de morte se espalha novamente na sociedade burguesa. E o Romantismo é um solo fértil para o tema da morte e a unificação do homem através dela.

A seguir, falaremos rapidamente sobre o modo como o casamento se constitui na sociedade brasileira desde a colonização até o Segundo Reinado, momento que mais nos interessa, pois nele se insere Alencar e seus romances.

2.2.2 – Apontamentos sobre o casamento no Brasil colonial e imperial

No Brasil, à época de sua colonização, a formação das famílias ocorre de forma miscigenada. A miscigenação está na base da constituição do povo português desde o período em que há mistura entre eles e os árabes, e isso facilita muito sua miscigenação com os indígenas brasileiros e depois com os negros trazidos da África.

Na verdade, essa miscigenação está mais ligada a uma contingência. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, Portugal já era um país de mestiços e essa extraordinária plasticidade social se devia a:

[...] ausência completa, ou praticamente completa, entre eles, de qualquer orgulho de raça. Ao menos de orgulho obstinado e inimigo de compromissos, que caracterizava os povos do Norte. Essa modalidade de seu caráter [...] explica-se muito pelo fato de serem os portugueses, em parte, e já ao tempo do descobrimento do Brasil, um povo de mestiços. Ainda em nossos dias, um antropólogo distingue-os racialmente dos seus próprios vizinhos e irmãos, os espanhóis, por ostentarem um contingente maior de sangue negro. [...]. (HOLANDA, 1995, p. 53).

Assim, a inferioridade do português em questão de volume humano para a colonização de um espaço territorial tão grande quanto o do Brasil é suprida graças à sua facilidade de miscigenação, enquanto colonizador, com o povo colonizado. Da sua mistura com os árabes também veio o misticismo sexual, primeiramente em relação à mulher moura, na figura da moura encantada, de que nos fala Gilberto Freyre (1998), em *Casa Grande & Senzala*. Depois temos a atração pelas índias, e logo pelas negras, mais especificamente pelas mulatas.

Mas não podemos deixar de fazer uma ressalva quanto às teorias desses estudiosos, tanto as de Freyre quanto as de Sérgio Buarque de Holanda, visto que podem transmitir a falsa impressão de que todo o processo de colonização foi fácil e amigavelmente empreendido no que se refere às relações entre colonos e colonizados. Essa “facilidade” de miscigenação não foi vista desse modo pelas as índias e negras.

Tomando como apoio a opinião de Alfredo Bosi (1992), em sua *Dialética da colonização*, concordamos que, constatados os méritos dos autores citados acima, temos que esclarecer que as formas de colonização dos portugueses podem ser classificadas como um “estupro social”. A violência e o abuso marcam a história da colonização no Brasil e, logicamente, as relações sexuais não podem ter acontecido de forma diferente. Como diz Bosi:

[...] Releiam-se alguns textos de *Casa-grande & senzala* e *Raízes do Brasil* sobre os costumes africanos ou indígenas que os senhores de engenho ou os bandeirantes adotaram por força das novas condições de vida no trópico. Temos, na maioria dos casos, exemplos de desfrute (sexual e alimentar) do africano e de sua cultura por parte das famílias das casas-grandes, ou de simples apropriação de técnicas tupi-guaranis por parte dos paulistas. O colono *incorpora* literalmente, os bens materiais e culturais do negro e do índio, pois lhe interessa e lhe dá sumo gosto tomar para si a força do seu braço, o corpo de suas mulheres, as suas receitas bem-sucedidas de plantar e cozer e, por extensão, os seus expedientes rústicos, logo indispensáveis, de sobrevivência. (BOSI, 2000, p. 28, grifo do autor).

A poligamia é praticada em larga escala e com ela vêm as doenças que são

transmitidas aos nativos, e a grande promiscuidade instala-se aqui nos primeiros anos. Depois dessa fase sexualmente colonizadora, e, ao mesmo tempo em que ela ainda persistia, mas já em declínio, a formação da família brasileira é feita também com mulheres brancas, ainda muito novas. Os casamentos são arranjados, e homens bem mais velhos se casam com meninas que mal haviam entrado na puberdade, muitas vezes são órfãs trazidas de Portugal. Outras vezes, são moças de famílias formadas na metrópole ou aqui na colônia mesmo, mas o casamento é sempre um negócio e o amor pouco ou nada importa nessa união.

Muitas vezes, logo depois de se casarem, as moças morrem por não estarem preparadas para as implicações que um casamento em idade prematura acarreta, sobretudo fisicamente, como afirma Freire:

(...) vinha colhê-las verdes o casamento: aos 15 anos. Não havia tempo para explodirem em tão franzinos corpos de meninas grandes paixões lúbricas, cedo saciadas ou simplesmente abafadas no tálamo patriarcal. Abafadas sob as carícias de maridos dez, quinze, vinte anos mais velhos; e muitas vezes inteiramente desconhecidos dos noivos. Maridos da escolha ou da conveniência exclusiva dos pais (...). (FREIRE, 1997, p. 340).

Logo, quer seja pela vinda de famílias já constituídas em Portugal, ou pela união de portugueses e índios – pois a união com os nativos até era incentivada nas primeiras décadas de colonização, já com os negros isso não ocorreu – a família é o motor que dá propulsão à colonização no Brasil e posse da grande extensão de terra, que necessita de contingente humano para tal empreendimento.

Essa é a base da instituição da família brasileira à época colonial. Na sociedade patriarcal do Segundo Reinado, época em que se inserem as personagens criadas por Alencar, o casamento é um modo de ascender socialmente e, portanto, continua a ser tratado mais como um negócio que como uma união amorosa. Veremos, através de alguns romances de Alencar, como é retratada a questão do amor e casamento nesse período da história do Brasil.

2.2.3 – José de Alencar e o casamento

Para discutirmos o assunto do casamento nas obras de Alencar, partiremos de *Diva*, mas nosso ponto de interesse serão os romances *Senhora*, *Lucíola* e, sobretudo, *Encarnação*.

É digno de nota o fato de que todos esses romances de Alencar, segundo Candido, constituam-se em perfis de mulher, com exceção do último, *Encarnação*, que

não está especificamente enquadrado nessa definição, ainda que não deixe de nos trazer dois perfis de mulher sobre os quais nos debruçaremos mais à frente. Por isso faremos alguns apontamentos no que diz respeito ao caminho percorrido pela mulher até os dias de Alencar.

Desde a época das sociedades primitivas, a mulher exerce diferentes funções nos meios dos quais faz parte. Mas a verdade é que dificilmente sua função excede à do homem, com exceção das sociedades matriarcais. Na sociedade judaico-cristã o patriarcalismo remonta ao mito de Eva, no qual a mulher, por haver pecado, teve de assumir um lugar de submissão diante de seu marido, seus desejos seriam para ele e ele a dominaria. Nos tempos bíblicos a mulher não tem voz ativa, e o discípulo Paulo atesta isso em sua carta a Timóteo onde escreve que “a mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição.” (“I Timóteo”, II, 11).

No entanto, Moraes (2003) afirma que nos tempos primitivos, em uma sociedade de nômades, homens e mulheres ocupavam posição de relativa igualdade, mas a sedentarização do homem força a mulher a exercer o papel de vigia da propriedade, ocupando-se assim das tarefas do lar.

Dessa forma, a mulher foi cada vez mais ocupando um lugar de submissão e silêncio imposto pela sociedade, ainda que, em uma ou outra cultura, ela tenha ocupado de quando em quando lugar de destaque.

Na sociedade primitiva, a mulher atuava como sacerdotisa ou feiticeira, detendo, muitas vezes, um grande poder. Porém, o homem dominou a terra e se proclamou seu soberano. Leis e instituições foram criadas para subordinar a mulher. Como a descendência e a propriedade eram valiosas na sociedade patriarcal, da mulher foi exigida a fidelidade, para que a espécie não se degenerasse. Contudo, aos homens era permitida a poligamia, bem como o repúdio às suas mulheres, podendo, até mesmo, condená-las à morte, quando infiéis. A mulher, confinada no interior do lar, sem direito algum, alienava-se. (MORAES, 2003, p.108).

Nem sempre a mulher buscou sua independência, somente com o passar dos séculos foi-se enraizando dentro dela o desejo de uma emancipação maior em relação ao homem, e junto à sociedade. Luta por conquistas durante longos períodos, começa primeiramente aprendendo a ler, o que a leva posteriormente à leitura de romances, e depois a escrever obras. Mas foi somente com a Revolução Industrial que ela começa a ter realmente um espaço fora de sua casa. Porém, isso não a coloca em pé de igualdade com os homens, haja vista que até mesmo nos dias de hoje, em pleno século XXI, apesar de as mulheres terem conquistado um grande espaço na sociedade, ainda não são tratadas igualitariamente aos homens no mercado de trabalho.

Na sociedade brasileira, a situação da mulher começa a mudar com a vinda da família real para o Brasil, quando adquirem o direito à instrução e a uma circulação maior na sociedade, pelo menos na corte do Rio de Janeiro.

A presença da Corte Portuguesa nas terras brasileiras despertou nas famílias a necessidade da instrução, para conviverem com a nobreza recém-chegada. O casamento era, na maioria das vezes, por conveniência, visando melhorar as condições da família. Por isso, um bom casamento passou a exigir a convivência social, a participação nos bailes da Corte e demais recepções. Governantas européias foram, então, admitidas, nas casas de família, para ensinarem os bons costumes, as línguas estrangeiras e a arte musical às jovens. O país abriu as portas para a divulgação da música, da poesia e do hábito de ler romances. (MORAES, 2003, p.111).

Uma mudança ainda maior ocorre por volta da segunda metade do século XIX. Mas, apesar dessa “evolução” da situação da mulher, a sociedade brasileira continuava patriarcal, e esse regime mantém a opressão das mulheres e nega-lhes o direito de opinar. Nesse quadro social é que se inserem as figuras femininas de Alencar, que se destacam enquanto mulheres, mas que ainda vivem sob o domínio dos homens, e, ao final das narrativas, sempre se submetem a eles.

Como afirmamos, falaremos brevemente sobre o romance *Diva* que é, dentre todos aqueles nos quais nos deteremos, o de menor importância para nosso tema. Emília, protagonista da narrativa, é uma garota que Augusto conhece quando ela ainda é um “patinho feio”. Mas ela sofre uma metamorfose no decorrer da narrativa, quando deixa para trás sua fealdade e se transforma em uma *Diva*. Assim como outras protagonistas dos romances de Alencar, Emília torna-se muito bela, mas diverge um pouco dos outros perfis de mulher de Alencar. Ela é a mais típica mulher do Romantismo, pois é uma deusa, uma estátua, uma mulher inatingível, uma *Diva*. As outras mulheres de Alencar são mais tangíveis que Emília, bem mais acessíveis, principalmente Lúcia, em *Lucíola*. Mas Emília não só é intocável por causa da idealização sofrida pela mulher por seu amado, como ela mesma não se deixava tocar.

Uma altivez de rainha cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um anjo. Havia em toda a sua pessoa um quer que fosse de sublime e excelso que a abstraía da terra. Contemplando-a naquele instante de enlevo, dir-se-ia que ela se preparava para sua celeste ascensão (ALENCAR, 1998, p. 28).

Sua esplêndida beleza congelou-se. As longas pálpebras erguidas pareciam fixas sobre uns olhos lívidos e mortos. Resvalando pela tez baça, as luzes palejavam-lhe a fronte jaspeada. O talhe de suaves ondulações crispava-se agora com uma rigidez granítica. Senti, aproximando-me, exalar-se dela a frialdade que envolve como um sudário transparente as estátuas de mármore. (ALENCAR, 1998, p. 39).

Emília não só parece intocável para seus admiradores, mas também se faz

intocável para eles, até mesmo um roçar de braços é para ela repugnante, e fulmina com um olhar quem se atreve a praticar tal ato, mesmo que não acontecesse de forma intencional. Suas rivais a acham uma criatura cheia de vontades.

- Ai gentes! Não me toquem!...
- É mesmo um alfenim! acudia outra.
- Pois há quem suporte aquilo?
- Ora! é rica! Tem bom dote!
- Já repararam? Nem ao mano ela se digna a apertar a mão!
- Tem medo que não lha quebrem, coitadinha!... (ALENCAR, 1998, p. 37).

Mas a verdade é que o perfil de Emília deixa muito a desejar, como personagem, em relação aos de Aurélia e Maria da Glória/Lúcia, respectivamente dos romances *Senhora* e *Lucíola*. De uma forma geral, todas as personagens de *Diva* são, assim como afirma Ribeiro, figuras nas quais “falta-lhes a verdadeira fraqueza humana que possibilita, inclusive, as eventuais grandezas da alma. [...] o romance falha porque a ideologia é excessivamente explícita [...] o autor tinha uma ideologia na cabeça e uma pena na mão” (RIBEIRO, 1996, p. 140). Suas personagens estão ali apenas para expor essa ideologia, não têm toda uma complexidade em sua estrutura. Elas parecem não ter a mesma vida que a das que encontramos nos romances dos quais trataremos. Emília não é uma protagonista contraditória como Lúcia, nem desafiadora como Aurélia, pois:

Mesmo Emília tendo decidido casar-se com Augusto, sem a interveniência de Duarte, seu pai, não consegue convencer-nos que é uma mulher imperiosa. Apesar de invadir o âmbito da ação masculina e assumir um poder que as mulheres não tinham no século XIX, não acreditamos que Emília seja uma digna antecessora de Aurélia Camargo, personagem central de *Senhora*. Ambas as personagens são ricas e têm bom dote, mas ao contrário de Aurélia, que é mulher forte, inteligente e desafiadora, tanto na pobreza, quanto na riqueza, Emília é uma boneca de salão, é uma *Duartezinha*, superior somente na beleza física, estupenda na visão do narrador. O domínio de Emília sobre Augusto assenta sobre a beleza, por conseguinte, é rainha, exclusivamente, pela beleza. Não se iguala a Iracema, Aurélia e Lúcia, porque não é soberana para todos e nem no mundo terreno, já que o narrador colocou-a no espaço celeste. (MORAES, 2003, p. 115).

Mas, ainda assim, Emília nos interessa porque se iguala às outras num ponto fundamental de nosso estudo, que é o que diz respeito ao casamento. Como todas as outras protagonistas, ela, ao final, ocupa a posição de submissão que o casamento lhe impõe. Mas é nesse momento também que ocorre a segunda metamorfose de Emília na narrativa. Segundo Moraes (2003), ela deixa de ser uma Diva para tornar-se mulher, há uma carnalização que chega a assustar Augusto, pois vê na sua frente uma mulher diferente da que conhecera, cheia de desejo e com todos os sentimentos à flor da pele.

- Emília arrastou-se de joelhos pelo chão. Apertou-me convulsa as mãos, erguendo para mim seu divino semblante que o pranto orvalhava.
- Perdão!... soluçou a voz maviosa. Perdão, Augusto, Eu te amo...

Seus lábios úmidos das lágrimas pousaram rápidos na minha face, onde a sua mão tinha tocado. Ela ali estava diante de mim, e sorria, submissa e amante. Fechei os olhos. Corri espavorido, fugindo como um fantasma a essa visão sinistra (ALENCAR, 1998, p. 119).

Alencar, dentro de sua obra, revela os costumes daquela época através da voz de sua personagem Augusto que diz: “o fato de querer ela achar-se a sós comigo num ermo, me parecia tão impossível, estava isso tão fora dos nossos costumes brasileiros, que eu repelira semelhante idéia” (ALENCAR, 1998, p. 75).

No entanto, o que queremos deixar registrado é o comportamento de Emília, que é muito semelhante ao de Aurélia, em *Senhora*, como veremos adiante. Tanto o destino da primeira quanto da segunda é a sujeição ao seu marido, é assumir uma atitude de submissão através do casamento, como toda mulher que se prezasse naquela sociedade. Seu discurso final atesta que Emília não tem mais vontade própria, nem mesmo pensa por si mesma:

O que sei é que te amo!...
 Tu não és só o árbitro supremo de minha alma, és o motor de minha vida,
 meu pensamento e minha vontade. És tu que deves pensar e querer por mim...
 Eu?... Eu te pertencço; sou uma cousa tua. Podes fazer dela tua mulher ou tua
 escrava!... É o teu direito e o meu destino. Só o que tu não podes em mim, é
 fazer que eu não te ame!... (ALENCAR, 1997, p. 122).

Mas é com *Senhora* que Alencar retrata com maestria os costumes da corte no Segundo Reinado, inclusive o papel da mulher naquela sociedade, e também dá um vislumbre de como as mulheres do século XIX começam a desempenhar outras funções que não somente as de mãe, dona-de-casa e esposa. Elas passam a inserir-se em espaços antes ocupados somente pela figura masculina.

O título da obra já reflete a posição que difere Aurélia, protagonista de *Senhora*, das demais mulheres de sua sociedade. Aurélia é senhora de Fernando Seixas, e exerce domínio sobre ele, pois ela o comprou. Toda a trama gira em torno do dinheiro e de como ele corrompe as relações, sobretudo a matrimonial, é a “representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro”. (CANDIDO, 1976, p. 6). Fernando busca esse meio de ascensão, visto como lícito pela sociedade e apenas condenável sob o ponto de vista do Romantismo, representado pela figura de Aurélia.

Até mesmo as partes nas quais se divide a narrativa recebem títulos que lembram o mundo dos negócios daquela época, o mundo do dinheiro: “O preço”, “Quitação”, “Posse”, “Resgate”. Essas denominações retratam o desenvolvimento do casamento de Aurélia e Fernando, pois ela é pobre quando o conhece, e ele assume um

compromisso com ela, do qual se desfaz em virtude da possibilidade de um casamento mais lucrativo.

Depois que Aurélia recebe uma herança e se torna rica, ela o compra como marido, ele tem um “preço” e ela o “quita”, tomando “posse” dele como sua propriedade. Somente ao final da narrativa ocorre o “resgate”, quando Fernando passa por um processo de regeneração e se transforma num homem digno de assumir seu lugar na sociedade, e no coração de Aurélia, tornando-se seu senhor. A obra retrata, segundo Candido (1976), uma heroína endurecida pelo desejo de vingança e o seu par amoroso que fica reduzido à coisa possuída; é visualizada em todo o livro uma relação de compra e venda, “verdadeira conspiração”.

Já rica, Aurélia assume, na sociedade, o lugar que é devido ao homem, mas isso no sentido de que é ela quem toma suas próprias decisões, aquelas que determinam sua vida futura. No entanto, ela não se opõe abertamente ao que a sociedade da época acreditava ser o papel do sexo feminino, e acata todos os procedimentos que são impostos a uma mulher. Como exemplo disso, citamos o fato de que ela mantém uma senhora que sempre a acompanha aos bailes, pois uma moça desacompanhada é mal vista naquela época. Ela também possui um tutor, seu tio Lemos, que a representa socialmente, mas é ela quem administra sua vida, e toma decisões, inclusive, e, principalmente, as financeiras. É ela quem escolhe com quem se casará e quanto vai pagar por isso, papel normalmente exercido por um homem, pai ou outra figura masculina que o representasse.

A protagonista tem plenos poderes e domínio de sua vida, numa época em que isso não era comum. Mas também isso a transforma, pelo menos exteriormente, pois impõe sua presença de maneira majestosa, e é descrita como um meteoro que surge na sociedade daquela época. No entanto, ela também manifesta seu desprezo em relação àquela sociedade onde todas as relações, principalmente a que ela acredita ser a mais sagrada, o casamento, giravam em torno do vil metal, era a “mediação maldita” e com ele “compra-se tudo” (SCHWARZ, 1998, p. 34).

Assaltada por uma turba de pretendentes que a disputavam como o prêmio da vitória, Aurélia, com sagacidade admirável em sua idade, avaliou a situação em que se achava, e os perigos que a ameaçavam.

Daí provinha talvez a expressão cheia de desdém e um certo ar provocador. Que eriçavam a sua beleza, aliás tão correta e cinzelada para a meiga e serena expansão d'alma.

Se o lindo semblante não se impregnasse constantemente, ainda nos momentos de cisma e distração, dessa tinta e sarcasmo, ninguém veria nela a verdadeira fisionomia de Aurélia, e sim a máscara de alguma profunda decepção.

Como acreditar que a natureza houvesse traçado as linhas tão puras e límpidas daquele perfil para quebrar-lhes a harmonia com o riso de uma pungente ironia?

Os olhos grandes e rasgados, Deus não os aveludaria com a mais inefável ternura se os destinasse para vibrar chispas de escárnio.

Para que a perfeição estatuária do talhe de sílfide se em vez de arfar ao suave influxo do amor, ele devia ser agitado pelos assomos do desprezo?

Na sala, cercada de adoradores, no meio das esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam, ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por essa turba vil e abjeta.

Não era triunfo que ela julgasse digno de si, a torpe humilhação dessa gente ante sua riqueza. Era um desafio, que lançava ao mundo, orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso.

E o mundo é assim feito; que foi o fulgor satânico da beleza dessa mulher a sua maior sedução. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos da paixão; e entrevia-se que procelas de volúpia havia de ter o amor da virgem bacante.

Se o sinistro vislumbre se apagasse de súbito, deixando a formosa estátua na penumbra suave da candura e inocência, o anjo casto e puro que havia naquela, como há em todas as moças, talvez passasse despercebido pelo turbilhão.

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa a vassalagem que lhe rendiam.

Por isso mesmo considerava ela o ouro um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que para toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus mil contos de réis. (ALENCAR, 1997, p. 17-18).

Nas primeiras páginas da história de amor, a narrativa transcorre segundo os parâmetros do Romantismo até que Fernando não honra o compromisso assumido com Aurélia, e a troca por outra que é rica. Depois que ela recebe a herança, instala-se o seu império. "Desde o primeiro momento em que apresentou-se nos salões, firmou neles seu império, e tomou posse dessa turba avassalada, cujo destino é bajular as reputações que se impõem" (ALENCAR, 1997, p. 111). E ela começa a sua "vingança", ou melhor, sua busca de regeneração do homem que perdera para o dinheiro. Escolhe seu próprio marido, visto que uma mulher na sua posição não poderia ficar sozinha, pois ela mesma dizia ser ele um "traste indispensável às mulheres honestas" (ALENCAR, 1997, p.75). Segundo Roberto Schwarz, em *Senhora* "tratava-se de uma situação básica do romance oitocentista: as veleidades amorosas e de posição social, propiciadas pela revolução burguesa, chocam-se contra a desigualdade, que embora transformada continua um fato [...]" (SCHWARZ, 1998, p. 41).

Quando Fernando e Aurélia se casam, ele toma conhecimento de que foi parte de um "negócio" diferente do que estava acostumado e de que é propriedade de sua esposa, que o comprou. Tanto que nesse primeiro momento como no decorrer de

toda a narrativa até sua conclusão, a posição dele é de submissão, posição que deveria ser ocupada pela mulher. Nessas circunstâncias ele é o servo e ela sua senhora.

Seixas ajoelhou aos pés da noiva, tomou-lhe as mãos que ela não retirava; e modulou o seu canto de amor. Essa ode sublime do coração, que só as mulheres entendem, como somente as mães percebem o balbuciar do filho. A moça com o talhe languidamente recostado no espaldar da cadeira, a fronte reclinada, os olhos coalhados em uma ternura maviosa, escutava as falas de seu marido; toda ela se embestia dos eflúvios de amor, de que ele a repassava com a palavra ardente, o olhar rendido, e o gesto apaixonado.

– É então verdade que me ama?

– Pois duvida, Aurélia?

– E amou-me sempre, desde o primeiro dia que nos vimos?

– Não lho disse já?

– Então nunca amou a outra?

– Eu lhe juro, Aurélia. Estes lábios nunca tocaram a face de outra mulher, que não fosse a minha mãe. O meu primeiro beijo de amor, guardei-o para minha esposa, para ti...

Soerguendo-se para alcançar-lhe a face, não viu Seixas a súbita mutação que se havia operado na fisionomia de sua noiva.

Aurélia estava lívida, e a sua beleza, radiante há pouco, se marmorizara.

– Ou para outra mais rica!... disse ela retraindo-se para fugir ao beijo do marido, e afastando-o com a ponta dos dedos.

A voz da moça tomara o timbre cristalino, eco da rispidez e aspereza do sentimento que lhe sublevava o seio e que parecia ringir-lhe nos lábios como aço. (ALENCAR, 1997, p. 74-75).

Mas essa situação não poderia continuar até a última parte da narrativa, pois Alencar mostra a mulher como um ser capaz, mas que se submete ao homem por amor. Após a redenção do homem que ama, ela se coloca voluntariamente em posição de submissão. Aurélia teve seu momento de “mulher império”, mas o casamento, como diz Moraes, a colocaria em seu devido lugar romântico. No final do relato, acontece o mesmo que se dera com Emília, em *Diva*. Depois que Fernando faz o resgate de si mesmo como homem, Aurélia assume o lugar de submissão que a sociedade, através do casamento, lhe impunha.

– Um instante! disse Aurélia.

– Chamou-me?

– O passado está extinto. Estes onze meses, não fomos nós que os vivemos, mas aqueles que se acabam de separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor já não é meu marido. Somos dois estranhos. Não é verdade? Seixas confirmou com a cabeça.

– Pois bem. Agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.

A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés, a cruel afronta.

– Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma (ALENCAR, 1997, p. 214).

É digna de menção a semelhança entre esta cena e a do momento no qual

Emília também se prostra diante de Augusto. Assim como Emília, Aurélia ocupa, ao final da narrativa, o lugar que cabe a toda mulher daquele tempo na sociedade. Aurélia também diz a Fernando Seixas que não queria mais aquela riqueza se essa os separasse.

Para que Fernando pudesse assumir o seu papel de homem, Aurélia precisou igualar-se às demais mulheres de sua classe social, ou seja, retirar-se da esfera pública e retornar ao cenário que naturalmente era o seu: o espaço do lar e a situação de esposa. Foi necessário que morresse a *Senhora*, para que nascesse a esposa. Ao renunciar à sua riqueza de mil contos de réis e submeter-se ao poder do marido, assumiu um perfil muito próximo daquele encarnado por Emília. As duas ajoelharam-se aos pés de seus senhores, deixaram-se dominar e aceitaram, com plenitude, a sua condição feminina, tal e qual lhes prescrevia a moral dominante. (...) Aurélia era a mulher império porque, dentre todas as personagens femininas de Alencar e, talvez, de todo o romance brasileiro do século XIX, foi a única que ousou assumir o controle do capital. Somente o casamento pôde conduzi-la ao seu "devido lugar", como das demais, abaixo do homem, para que a ordem social retornasse ao seu equilíbrio anterior, e ela, enquanto indivíduo, pudesse enfim ser feliz. A regeneração de Fernando foi o instrumento de salvação para Aurélia. Eles salvaram-se um ao outro. (MORAES, 2003, p. 146).

Ainda nos determos em outro perfil de mulher, trata-se de uma mulher bifronte, segundo propõe Luis Filipe Ribeiro (1996, p. 93-97), Lúcia/Maria da Glória, protagonista de *Lucíola*. Seguindo idéia desse autor, a primeira é a prostituta e a segunda, a moça pura, duas mulheres distintas vivendo em um só corpo. É a história de uma cortesã, que se entrega a esta vida como sacrifício por sua família. Lúcia é retratada como a cortesã de alma pura, pois o motivo de sua queda é nobre, e ela ainda conserva a pureza d'alma. Tanto é assim que a primeira vez em que Paulo a vê, acredita estar vendo uma menina pura.

Lembrei-me então perfeitamente quando e como a vira a primeira vez. Fora no dia da minha chegada. Jantara com um companheiro de viagem, e ávidos ambos de conhecer a corte, saímos de braço dado a percorrer a cidade, íamos, se não me engano, pela Rua das Mangueiras, quando, voltando-nos, vimos um carro elegante que levavam a trote largo dois fogosos cavalos. Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofado, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão que brincava com um leque de penas escarlates. Havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarrado com ares altivos decididos, que afetam certas mulheres à moda.

[...]

Recebi pois essa primeira impressão com verdadeiro entusiasmo, e a minha voz habituada às fortes vibrações nas conversas à tolda do vapor, quando zunia pelas enxárcias a fresca viração, minha voz excedeu-se:

– Que linda menina! exclamei para meu companheiro que também admirava. Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso! (ALENCAR, 1999, p. 16-17).

Paulo sempre consegue ver a menina pura, Maria da Glória, dentro do corpo da cortesã Lúcia. Ela também se deixa ver por ele, e os dois se apaixonam, mas diante da vida que Lúcia havia levado até então, essa união é impossível. Apesar de ela

mostrar visivelmente, através de suas atitudes, suas vestimentas, seu novo modo de vida, que havia voltado a ser a Maria da Glória, seu corpo não pode se tornar puro novamente. Somente a morte a redimiria completamente, por isso também não pode tornar-se mãe, porque aquele corpo, que já servira a tantos homens, não pode abrigar o fruto daquele amor puro que nutre por Paulo. É então que Lúcia morre, com o filho no ventre:

Os acessos de febre repetiram-se durante três dias, e sempre mais graves. Uma tarde em que o médico apresentou a Lúcia um remédio:

– Para que é isso? perguntou ela com brandura.

– Para aliviá-la do seu incômodo.

Logo que lançar o aborto, ficará inteiramente boa.

– Lançar!... Expelir meu filho de mim?

E o copo que Lúcia sustentava na mão trêmula, impelido com violência, voou pelo aposento e espedaçou-se de encontro à parede.

– Iremos juntos!... murmurou descaído inerte sobre as almofadas do leito. Sua mãe lhe servirá de túmulo (ALENCAR, 1999, p. 155).

Antes da morte de Lúcia, há uma drástica mudança em seu comportamento e conseqüente purificação de sua vida. Mas perante a sociedade, uma mulher caída jamais poderia se redimir totalmente, a não ser pela morte. Há uma reabilitação, mas sua salvação só pode se concretizar quando aquele corpo corrompido não mais existir. Há uma passagem na narrativa em que ela, depois de se negar a continuar naquela vida de desejos carnis, não se entregando nem mesmo a Paulo, assume uma posição de submissão que também lembra o discurso de Emília, em *Diva*.

– Paulo! Paulo... Tu bem sabes que com esta palavra me farias cometer crimes, se crimes fossem necessários para te provar que eu só vivo da vida que me dás. E me podes tirar com um sopro. Não sou eu criatura tua? Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador? Tu és bom, como Deus, que me deu a ti (ALENCAR, 1999, p. 150 e 151).

Lúcia também se torna um objeto, criatura de Paulo e ele seu criador, mesmo porque ela, referindo-se à primeira vez em que ele a vê e a julga pura, lhe diz: "Tu me santificaste com teu primeiro olhar" (ALENCAR, 1999, p. 156). Apesar da "purificação" de Lúcia como mulher, pois é uma prostituta que se apaixona, e nutre um amor puro por um só homem, ainda assim, o casamento entre ela e Paulo não pode ocorrer. Apesar da questão de desigualdade social entre o par amoroso estar presente na narrativa, haja vista a situação de pobreza da família de Lúcia e a vida confortável e bem custeada que Paulo sempre teve, o casamento sofre o empecilho de se concretizar devido à moral e bons costumes que devem ser preservados naquela sociedade. Assim ele ocorre apenas num nível espiritual, é o consórcio de duas almas, essas sim, puras, que se unem para além da morte.

É a partir desse ponto que nos remetemos à obra que constitui o *corpus* principal deste trabalho para discutir como a instituição do casamento é abordada nessa narrativa. Já podemos antecipar que a união espiritual é bem forte também nessa obra, e nisso se assemelha a *Lucíola* ainda que dela difira em outros pontos.

Em *Encarnação*, ocorrem não um, mas dois casamentos. O protagonista da história é um viúvo, Hermano, que se casa pela primeira vez com Julieta e em segundas núpcias com Amália, bem mais jovem que ele, moradora da residência ao lado da sua. Nem Hermano nem Amália tinham intenção de contrair núpcias, ele não pensava em um segundo casamento, e ela não tinha a menor atração pelo matrimônio e nem mesmo por Hermano. Mas deixaremos esse casal para um segundo momento, e nos deteremos na primeira união de Hermano.

Hermano é um rapaz bem apessoado e distinto, que frequenta os salões da época. Ele se distingue dos demais por seus modos, e também por sua invejável situação financeira:

[...] só alguns amigos se lembravam, era da primeira mocidade de Hermano, quando ele passava por um dos mais brilhantes cavalheiros dos salões fluminenses. Sua graça natural, primor de suas maneiras, e as seduções do seu espírito, o distinguiam entre todos, como um tipo de elegância. (ALENCAR, 2006b, p. 16).

Ele pode escolher entre as melhores moças, as mais cobiçadas da corte, mas escolhe Julieta, que não é rica e não brilha nos salões como ocorre com Emília, Aurélia e até mesmo com Lúcia. Como toda mulher do Romantismo, ela é descrita como uma estátua, mas “como estátua ela era um esboço imperfeito, ainda mesmo com as correções que aplica o molde de um traje elegante, ou a feliz disposição dos enfeites” (ALENCAR, 2006b, p. 17). É filha de um coronel reformado do exército brasileiro, que serve algum tempo em Goiás e sua mãe falece ao dar-lhe à luz.

Um dia, no meio de seus triunfos, quando a sua estrela mais brilhava, correu a notícia de que Hermano estava para casar-se, o que não devia surpreender em sua idade. Foi, porém, geral a admiração quando se soube que D. Julieta, a moça por quem se apaixonara a ponto de sacrificar-lhe a liberdade, não era rica nem bonita. (ALENCAR, 2006b, p. 17).

Pelo que mencionamos em relação ao casamento naquela época, o espanto da sociedade é bem compreensível. Hermano não precisa de uma moça rica, visto que já possui uma posição financeira invejável. No entanto, ao menos a beleza poderia ter sido buscada na moça com quem ele resolve se unir, pois é o que se esperaria socialmente falando. Mas o que atrai Hermano é a beleza do espírito de Julieta, ela não possui uma notável beleza exterior, porém deixa uma forte impressão naqueles com os quais tem

contato.

Havia em seu olhar, em sua voz, em seus movimentos, inflexões maviosas, mas de tão vivo relevo que se esculpiam como se tomassem corpo. Depois de apagar-se o gesto, sentia-se ainda a sua doce impressão no vulto a que animara.

O espírito fino, meigo e gentil de Julieta não tinha expansões brilhantes. Era modesto, e às vezes tímido. Entretanto o que ela dizia, por mais simples que fosse, trazia o calor de uma emoção íntima. Sua palavra exalava os perfumes de uma alma em flor.

Ao seu lado e conversando com ela, um homem de rigor estético poderia esquivar-se ao enlevo que infundia a suprema distinção dessa moça; e notar em suas feições e em seu talhe a ausência da beleza plástica.

Mas apartando-se dela, e perdendo-a de vista, raro era o que não levava na fantasia um ideal suave e gracioso, que ofuscava a imagem das mais radiantes formosuras do salão. (ALENCAR, 2006b, p. 17).

O que une Hermano e Julieta é algo mais espiritual, ela mesma acredita nisso e emana espiritualidade, sua leitura de cabeceira é *Le Spirit*, de Gautier. Quando Hermano a pede em casamento, ela expressa sua opinião a respeito de forma bastante espiritualizada.

Ela ficou um momento pensativa; depois disse com um tom grave de uma convicção profunda:

– O casamento é uma fatalidade.

Como Hermano interrogava-lhe o semblante para conhecer o sentido de suas palavras, ela acrescentou:

– Meu marido há de pertencer-me de corpo e alma, como eu a ele, e para sempre. É assim que entendo o casamento.

– Penso da mesma maneira.

– Para sempre é eternamente.

– Compreendi todo o seu pensamento, Julieta, e não imagina o meu júbilo por encontrar tão perfeita identidade de sentimentos na mulher a quem amo. *Sempre acreditei que o casamento não deve ser uma simples união social, mas a formação da alma criadora e mãe, da alma perfeita, de que nos não somos senão parcelas esparsas. Essa alma uma vez formada, só Deus a pode dividir e mutilar.* (ALENCAR, 2006b, p. 18 e 19, grifos nossos).

A parte grifada acima retrata bem a visão do Romantismo em relação ao casamento através da fala de Hermano. Ele acredita nessa união de duas almas que se completam, e mesmo após a morte de Julieta, que ocorre quando ela consegue abrigar em seu ventre o fruto desse amor transcendental, Hermano parece continuar unido a ela e sentindo sua presença no lar onde viveram juntos anos felizes.

A segunda esposa de Hermano é completamente diferente da primeira, a diferença começa já com a cor dos cabelos, pois Julieta é morena e Amália é loira. Além disso, Amália é bonita e rica, dois atributos que não são dados a Julieta. Amália tem também opiniões e sentimentos bem diferentes dos da primeira esposa de Hermano. Ela não é uma moça que sonha com o casamento, com algum partido vantajoso, e até mesmo dispensa pretendentes ou se faz de desentendida quando algum homem galante

lhe diz palavras que insinuam intenção de algo mais sério em termos de relacionamento afetivo. Vive nos bailes e festas, mas não quer assumir nenhum compromisso.

Aqui há também uma inovação de Alencar, pois sua personagem Amália, no começo da narrativa, não expressa opiniões de uma moça típica do Romantismo em relação ao amor e ao casamento, parecendo ser mais uma figura feminina do realismo. Ela quer apenas viver bem sua mocidade sem se preocupar com os encargos que a vida de casada lhe acarretaria, o casamento seria o fim de tudo o que ela vivia em seu feliz dia-a-dia. Para quê se casar se possui em casa tudo o que precisa?

Amália não acreditava no amor. A paixão para ela só existia no romance. Os enlevos de duas almas a viverem uma da outra não passavam de arroubos de poesia, que davam em comédia quando os queriam transportar para o mundo real.

Tinha do casamento idéias mui positivas. Considerava o estado conjugal uma simples partilha de vida, de bens, de prazeres e trabalhos.

Estes não os queria: os mais ela os possuía e gozava, mesmo solteira, no seio de sua família.

Era feliz; não compreendia, portanto, a vantagem de ligar-se para sempre a um estranho, no qual podia encontrar um insípido companheiro, se não fosse um tirano doméstico.

Estes pensamentos, Amália não os enunciava, nem os erigia em opiniões. Eram apenas impulsos íntimos de sua vontade; obedecendo a eles, não tinha a menor pretensão à excentricidade.

Ao contrário, como sabia do desejo dos pais, aceitava de boa mente a corte de seus admiradores. Mas estes bem percebiam que para a travessa e risonha vestal dos salões, o amor não era mais do que um divertimento de sociedade, semelhante à dança ou à música.

Conservando a sua independência de filha querida, e moça da moda, Amália não nutria prejuízos contra o casamento, que aliás aceitava como uma solução para o outono da mulher.

Ela bem sabia, que depois de haver gozado da mocidade, no fim de sua esplêndida primavera, teria de pagar o tributo à sociedade, e como as outras escolher um marido, fazer-se dona-de-casa, e rever nos filhos a sua beleza desvanecida.

Até lá, porém, era e queria ser flor. [...]. (ALENCAR, 2006b, p. 13).

Através da opinião de Amália em relação ao casamento, Alencar expõe e critica a realidade da época, e daí a semelhança com *Senhora*. No entanto, como bom romântico, apesar de ser um inovador, é também, paradoxalmente, um conservador, pois logo leva sua protagonista ao amor e, conseqüentemente, ao casamento. Apesar da opinião de Amália ser contaminada pela leitura de romances realistas, ainda domina nela a ideologia romântica e, por isso se apaixona por Hermano. Isso ocorre quando é enlevada pela história do Dr. Teixeira, um amigo do viúvo, que conta da adoração e fidelidade do mesmo à esposa morta. Hermano também se apaixona por Amália e os dois se casam. A moça tão realista e irônica em suas opiniões queda-se em silêncio diante do amor. Não vai mais às festas como antes, sua luz se apaga nos salões e ela passa a viver somente para o homem que ama.

Mas a visão de casamento como negócio, assim como é representada na sociedade onde a personagem Aurélia está inserida, também é retratada em *Encarnação* através preocupação dos pais, especialmente do pai de Amália, pois “sabia-se do desejo que tinha o capitalista de casar a filha” (ALENCAR, 2006b, p. 54):

Os pais, que desejavam muito vê-la casada e feliz, sentiam quando ela recusava algum partido vantajoso. Mas reconheciam ao mesmo tempo que formosa, rica e prendada como era, a filha tinha o direito de ser exigente; e confiavam no futuro. (ALENCAR, 2006b, p. 13).

O casamento nessa narrativa só é consumado ao final, pois Hermano e Amália terão que superar a morte de Julieta, que ronda a casa e parece estar entre o novo casal.

A morte é outro tema muito importante dessa obra de Alencar e trataremos dela a seguir. É também um tema crucial no Romantismo, ligado ao do amor, e Alencar explorou-o com maestria, principalmente na narrativa que é nosso objeto de estudo.

2.3 – Visões da morte no Ocidente e em *Encarnação*

Desde os tempos mais remotos, em meio a povos primitivos, a morte tem exercido fascínio e provocado medo nos homens. As visões da morte têm sido paradoxais, propiciando ao homem emoções antagônicas. Muitos a temem, mas a desejam como objeto de uma curiosidade assustadora. A morte acompanha o ser humano durante toda a sua existência, e, nem por isso, ele se sente mais tranqüilo com relação a ela.

[...] a espécie humana é a única para a qual a morte está presente ao longo da vida, a única a acompanhar a morte com um ritual funerário, a única a crer na sobrevivência ou no renascimento dos mortos. A morte introduz entre o homem e o animal uma ruptura mais espantosa ainda que a ferramenta, o cérebro, a linguagem. (MORIN, 1997, p. 13).

Mas, a visão em relação à morte e às maneiras como o ser humano tem lidado com ela sofrem variações ao longo da história da humanidade, principalmente na sociedade ocidental. E é isso que exploraremos nas próximas linhas.

2.3.1 – Breve estudo sobre a morte no Ocidente

Em sociedades mais primitivas, a morte é mais cultuada que nas modernas; lá os mortos nunca são abandonados, há sempre uma cerimônia, um ritual, por menor que seja. As práticas funerárias sempre foram uma constante, ainda que sofrendo

variações culturais e temporais. Edgar Morin (1997) afirma que essa ligação com os mortos implica em sua sobrevivência entre nós, por isso podemos dizer que eles sempre estiveram entre os vivos:

[...] De qualquer modo, o cadáver humano já então suscitou emoções que se socializaram em práticas funerárias, e esta conservação do cadáver implica um prolongamento de vida. O não-abandono dos mortos implica na sobrevivência deles.

Não existe praticamente nenhum grupo arcaico, por mais “primitivo” que seja, que abandone seus mortos ou que os abandone sem ritos. Assim, por exemplo, se os koriaks do leste siberiano lançam seus mortos ao mar, estes são *confiados* ao oceano, e não abandonados. (MORIN, 1997, p. 25, grifo do autor).

O tema da morte sempre serve de base para estudos realizados em muitas áreas do conhecimento humano. Vários são os autores que tomam a morte como material de estudo, e escrevem sobre ela. Entre eles há grandes nomes como Heidegger, Sartre, Nietzsche, Kierkegaard, e Freud.

Em seu livro *História da morte no Ocidente*, Philippe Ariès traça um panorama histórico de como o homem ocidental tem lidado com a morte no decorrer dos séculos. Para ele, primeiramente, há o que denomina de morte domada, o homem sentia e sabia que iria morrer. O homem passa por toda uma seqüência de pressentimentos e sentimentos como que pré-determinados, até que dê o seu último suspiro. A presença de familiares, os pedidos de perdão, a reconciliação do moribundo com Deus e com os que ficam vivos, a extrema-unção e, por último, o silêncio, é o ritual de quem está prestes a morrer. Tudo ocorre de modo cerimonial, mas sem drama. Nesse momento histórico não se foge à morte, há revolta, mas não recusa.

[...] a simplicidade com que os ritos da morte eram aceitos e cumpridos, de modo cerimonial, evidentemente, mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos.

[...] Assim se morreu durante séculos ou milênios. Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer o seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de *morte domada*. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem. (ARIÈS, 2003, p. 35 e 36).

Mesmo assim, apesar dessa familiaridade com a morte, nesse momento os vivos se aproximam menos dos mortos. Com o passar dos séculos é que eles são trazidos primeiramente para serem enterrados dentro das Igrejas, para estarem perto dos santos que também são enterrados lá, e nas propriedades da família; depois os cemitérios foram criados dentro das cidades.

Apesar de sua familiaridade com a morte, os antigos temiam a proximidade com os mortos e os mantinham à distância. Honravam suas sepulturas – nossos conhecimentos das antigas civilizações pré-cristãs provêm em grande parte da arqueologia funerária, dos objetos encontrados nas tumbas. Mas um dos objetivos dos cultos funerários era impedir que os defuntos *voltassem* para perturbar os vivos. (ARIÈS, 2003, p. 36, grifo do autor).

[...] Na Idade Média ou ainda nos séculos XVI e XVII, pouco importava a destinação exata dos ossos, contanto que permanecessem perto dos santos ou na igreja, perto do altar da Virgem ou do Santo Sacramento. O corpo era confiado à Igreja. Pouco importava o que fariam com ele, contanto que conservasse dentro de seus limites sagrados. (ARIÈS, 2003, p. 42).

O tratamento em relação aos mortos e à morte mudou. Como diz Ariès (2003, p. 53), “mesmo persistindo até o século XIX, a solenidade ritual da morte no leito tomou, no fim da Idade Média, entre as classes instruídas, um caráter dramático, uma carga de emoção que antes não possuía”. A morte que era mais socializada, porque o homem dessa época o era, torna-se cada vez mais individualizada. Contribuem para isso vários fatores, e, entre eles, idéias advindas com o cristianismo, como a do Juízo Final.

Mas, segundo Ariès (2003, p. 83), “o caráter exaltado e comovente do culto dos mortos não é de origem cristã, mas sim de origem positivista; os católicos filiaram-se a ele em seguida, tendo-o assimilado com tamanha perfeição que logo acreditaram-no nascido entre eles”. A industrialização e a urbanização também intervieram nessa mudança de comportamento nos ritos funerários.

O certo é que uma ruptura ocorreu, e no século XX se concretizou uma grande recusa da morte. A morte passou a ser interdita. A medicina contribuiu sobremaneira para que isso ocorresse, pois as pessoas não morriam mais em casa, em seu leito, com os familiares ao seu redor. Morria-se nos ambientes frios e impessoais dos hospitais.

Morre-se no hospital porque este tornou-se o local onde se presta os cuidados que já não se pode prestar em casa. Antigamente era o asilo dos miseráveis e dos peregrinos; primeiro tornou-se um centro médico, onde se cura e onde se luta contra a morte. Continua tendo essa função curativa, mas começa-se também a considerar um certo tipo de hospital como o lugar privilegiado da morte. Morre-se no hospital *porque* os médicos não conseguiram curar. (ARIÈS, 2003, p. 85, grifo do autor).

A morte torna-se o interdito da modernidade, os pais procuram até evitar falar sobre ela às crianças, evitam nomeá-la e apenas dizem que o ente querido está dormindo ou foi fazer uma longa viagem. E logo tudo é esquecido, visto que até as cerimônias funerárias já são praticadas nos cemitérios, sendo esse mais um fator de impessoalidade. Isso porque na sociedade moderna não há mais espaço para se

dispensar tempo a esse “assunto”, a busca da felicidade deve prevalecer e a morte acaba com tudo o que o homem moderno quer alcançar.

Uma causalidade imediata aparece prontamente: a necessidade da felicidade, o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade coletiva, evitando toda causa de tristeza ou de aborrecimento, mantendo um ar de estar sempre feliz, mesmo se estamos no fundo da depressão. Demonstrando algum sinal de tristeza, peca-se contra a felicidade, que é posta em questão, e a sociedade arrisca-se então, a perder sua razão de ser. (ARIÈS, 2003, p. 90)

Vemos nascer e se desenvolver, por uma série de pequenos toques, as idéias que resultarão no interdito atual, fundado sobre as ruínas do puritanismo, em uma cultura urbanizada na qual dominam a busca da felicidade ligada à do lucro, e um crescimento econômico rápido. (ARIÈS, 2003, p. 95).

Como demonstramos, na época moderna, apesar de ainda continuarmos com os cultos e rituais funerários, eles não são mais os mesmos, algumas coisas se intensificam outras são minimizadas. A morte se afasta discretamente do mundo familiar, passando a significar “a separação inadmissível, a morte do outro, do amado.” (ARIÈS, 2003, p. 102).

Assim, a morte pouco a pouco tomava uma outra forma, mais longínqua e, entretanto, mais dramática e mais tensa – a morte às vezes exaltada (a bela morte de Lamartine) e logo contestada (a morte “feia” de Madame Bovary). No século XIX, a morte parecia presente em toda parte: cortejos de enterros, roupas de luto, extensão dos cemitérios e sua superfície, visitas e peregrinações aos túmulos e culto da memória. Mas será que esta pompa não ocultava o relaxamento das antigas familiaridades, as únicas a realmente possuírem raízes? Em todo caso, esse eloqüente cenário da morte oscilou em nossa época, tendo a morte se tornado a *inominável*. Tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros não fossem mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais. (ARIÈS, 2003, p. 102, grifo do autor).

Em todas as áreas do conhecimento humano, seja na medicina, na filosofia, na psicologia, na sociologia, ou na antropologia, a morte tem funcionado como um ímã que atrai o homem e desperta nele não só o medo, mas uma grande curiosidade. Na literatura, não poderia ser diferente, pois é nesse campo fértil que a morte brota e floresce em grande escala. É ali que ela resplandece em toda a sua magnitude. Nesse meio, em todos os tempos, ela foi tratada com fascínio e horror, avidez e cuidado, prazer e medo, desde Homero até os autores contemporâneos.

Para os que fazem parte do meio literário, é impossível esquecer a morte de Heitor na *Ilíada*, e em como seu pai suplica a Aquiles que lhe entregue o corpo do filho para que sejam executados os ritos funerários. Entre os gregos esses ritos são de extrema importância para que a alma do morto possa passar para o Hades, mundo dos mortos.

Voltaremos agora para a literatura do século XIX, período literário do Romantismo, que é o momento histórico em que foi escrita a obra que é nosso objeto de estudo.

Esse período coincide justamente com os mesmos fatores que ajudam na mudança da visão da *morte domada*, da qual falamos anteriormente. É o período advindo das contradições próprias da Revolução Industrial e da ascensão da burguesia; o individualismo se sobressai, o niilismo é sua marca fundamental. O tema da morte e outros que giram em torno dela se fazem presentes nesse período. É um movimento contraditório e de descontentamento.

[...] A solidão provoca a idéia fixa da morte, e a idéia fixa da morte completa a solidão.

As portas da literatura e da filosofia vão ser forçadas pela angústia de morte. Sob diversos eufemismos (mal do século, melancolia, etc.), a angústia já havia adquirido a dignidade literária e poética.

[...] O espectro da morte vai assombrar a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou contida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua. [...]

A individualização se desagrega por sua vez. A morte consuma a niilização. Absurdo o mundo, absurda a morte, absurdo o indivíduo. Estes três termos se refletem e se revezam numa dialética infernal. Tudo é absurdo. O círculo da morte se fecha. (MORIN, 1997, p. 286-287).

Logo, diante de toda essa tendência à angústia, à melancolia e ao noturno, o tema da morte encontra solo propício para se desenvolver no século XIX, especialmente no Romantismo. Conseqüentemente, Alencar, representante brasileiro desse período literário, apresenta muito bem o assunto da morte com *Encarnação*.

2.3.2 – A morte em *Encarnação*

Passemos a tratar de Alencar e de *Encarnação*, cuja narrativa gira em torno do tema da morte. Aliás, não poderíamos deixar de notar a ironia que consiste no fato de esta obra ter sido publicada postumamente, estando a morte, portanto, no cerne de sua publicação. No tocante à narrativa em si, os protagonistas estão ligados à morte de uma maneira ou de outra. Trata-se da história de Hermano e Amália. Na verdade, o que se forma é um sombrio triângulo amoroso, constituído por Hermano, Amália e Julieta.

O foco da narrativa recai sobre Amália, filha única e abastada do Sr. Veiga e de D. Felícia. Uma bela moça de dezoito anos, loira, de olhos verdes, e que era a rainha dos salões da corte. Ela era vizinha de Hermano, que casa-se com a morena Julieta, mas se torna viúvo algum tempo depois do casamento. Hermano e Julieta são felizes e vivem

um para o outro, enlevados numa atmosfera de sublime amor. Mas, com o passar do tempo, começam a sentir a falta de um filho, porém ele não vinha. E Julieta, às vezes, se entristecia com esse fato, mas era consolada pelo marido.

E assim continuam a viver felizes, apesar desse desejo não satisfeito, até que um dia a sombra da morte paira sobre o lar do casal. Isso acontece justamente no momento em que o desejo de terem um filho parecia estar se concretizando. Julieta está grávida, mas a gravidez se complica, levando-a à morte.

É dado o pontapé inicial para a trama que envolve todo o livro. A morte aparece aqui na forma da perda do ser amado, com a qual Hermano não consegue conviver. Ele fica em estado de letargia, só conseguindo sair disso com a ajuda de um amigo de infância, o Dr. Teixeira, que o leva para uma viagem a Paris. Quando ele volta, seis meses depois, acompanhado de Abreu, o empregado que ajudara a criar Julieta e que vivia com eles, parece ter superado o trauma da perda de sua esposa.

No entanto, é aí que a morte se apresenta sob o aspecto fantasmagórico, tenebroso e sombrio. Hermano agora parece ver Julieta em todos os lugares onde eles costumavam ficar juntos, especialmente na casa de São Clemente onde moravam. Ele chega ao ponto de incitar comentários de conhecidos que julgam-no demente.

Como afirmamos, Julieta e Hermano possuíam uma ligação mais espiritual que carnal. Desde o início da narrativa, quando da descrição de Julieta, somos informados de que sua aparência física não é o que chama a atenção, e sim a impressão que seu espírito deixa nas pessoas com as quais ela tinha contato. Olhando, pois, pela ótica social, ela não é rica e nem bonita, mas, mesmo assim, marca presença no espírito das pessoas, e é assim que Hermano fascina-se por ela.

As leituras e idéias que Julieta tem sobre muitos assuntos testificam sua visão espiritualista do mundo. Lia *Le Spirite*, de Théophile Gautier que, segundo Meneses (2006, p. 6), é “a mais descabelada das manifestações do espiritualismo romântico”. E a idéia que Julieta manifesta a respeito do casamento, da qual Hermano compartilha e segue embevecido, confirma sua formação espiritualista, consolidando-a com seu depoimento sobre o casamento que retrata a visão do Romantismo.

Até mesmo a ópera através da qual Hermano se aproxima de Julieta fala de morte. É a ópera *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, inspirada no romance de Walter Scott, intitulado *A noiva de Lammermoor*. Ela fala da morte como algo sombrio, fantasmagórico, e até profético.

A convicção expressa por Julieta de que ela e Hermano se casariam e

ficariam unidos um ao outro eternamente, deixa nele uma impressão tão forte que faz com que não consiga se livrar da presença da esposa, mesmo depois de morta. O toucador que era dela é mantido intacto, mesmo depois de ele ter-se interessado por Amália, e estarem se preparando para contrair bodas. Isso é percebido por Amália quando visita a casa onde antes Hermano vivera com Julieta, e agora viveria com ela.

Julieta ainda tinha naquela casa um templo onde era adorada: ainda ela dominava e possuía tão completamente o coração do marido, que este apaixonado por outra mulher a quem ia ligar-se eternamente, e na véspera dessa união, não podia banir de si o passado e divorciar-se de seu primeiro amor. (ALENCAR, 2006b, p. 61).

Além disso, Hermano e o empregado Abreu sentem a presença de Julieta na casa e ainda acreditam que ela ali reina de forma absoluta. Cabe aqui uma reflexão sobre o espaço da casa de Hermano, espaço esse muito significativo para a narrativa e o seu fio condutor: a morte. Para entendermos a casa de Hermano, tomamos por base *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, especialmente o trecho da obra que trata da casa como um lugar cheio de significações.

Bachelard revela-nos que a casa tem um valor muito especial por ser nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo. No caso de Hermano, aquela casa é o espaço onde ele realiza seu ideário de felicidade conjugal ao lado de Julieta, lá vivendo um mundo de devaneios. Depois da morte de Julieta, há uma presentificação dela na casa, com especial valorização dos aposentos dela, os quais fossilizam sua memória. Segundo Bachelard:

[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. [...] Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. [...] (BACHELARD, 1993, p. 26, grifos do autor).

Esse autor ainda revela que, por ser a casa o lugar onde um grande número de nossas lembranças são guardadas, quando a casa se complica em sua estrutura trazendo nela porões, sótãos, corredores ou quartos, essas lembranças “têm refúgio cada vez mais bem caracterizados”, tanto que “quarto e casas são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade” (BACHELARD, 1993, p. 27 e 55).

Por isso, a descrição do quarto intacto de Julieta, mesmo após sua morte, é tão importante nessa narrativa. O aposento de Julieta fica trancado, mas Amália acaba conseguindo as chaves e abrindo-o, pois, como diz Bachelard, “toda fechadura é um

convite para o arrombador”. (BACHELARD, 1993, p. 94).

Lembramos que Amália teve grande dificuldade em se fazer aceitar por Abreu como a nova senhora daquela casa. Antes de ela conhecer Hermano, cujo primeiro nome é Carlos, o Dr. Teixeira, amigo dele, fala sobre o aspecto estranho de seu comportamento:

Para aquele marido, a mulher que ele amou estremecidamente, ainda habita a casa, que ela enchia de sua graça e de sua ternura. Ele a sente perto de si, a seu lado, nas horas em que trocavam suas mútuas expansões, e nos lugares que ela preferia.

É poético e sublime, não se pode negar.

Os aposentos particulares de D. Julieta estão da mesma forma por que ela os deixou. Na há ali a menor mudança; os mesmos trastes, os mesmos objetos, e cada um como ela os colocara. Ninguém ali penetra senão Carlos e o Abreu. Esse criado velho adorava a menina, que ele trouxe nos braços desde o dia de seu nascimento. Também para ele, a dona da casa ainda vive e governa o seu interior. (ALENCAR, 2006b, p. 28 e 29).

Numa conversa que Carlos trava com o Dr. Teixeira, diz não saber ao certo se o que sente é realmente a presença de Julieta, a sua alma perto dele, ou se é apenas a forte lembrança dela que está presente em seu espírito. No entanto, com o decorrer do tempo, e, mais especificamente, quando se casa novamente, e Amália vai morar na casa, a sensação da presença da esposa morta é mais nítida. As cenas em que isso ocorre transmitem, para quem lê a narrativa, a mesma sensação do protagonista, têm-se a impressão de que ele realmente a vê.

Deixaremos claro desde já que, parafraseando Bachelard (1993), a casa é um estado de alma, e o espaço (a casa) onde Hermano vive presentifica seu passado. Ele só conseguirá superar o amor que sente por Julieta e a morte dela quando essa casa for destruída pelo incêndio causado por ele.

Mesmo Amália que, ao conhecer a história de Hermano através da conversa com o Dr. Teixeira, reage com ironia e motejo, passa a enxergar com outros olhos o seu vizinho, e até mesmo a admirar a devoção dele pela esposa morta. Sente isso antes de querer casar-se com ele, pois, quando o casamento é realizado, a devoção pela primeira esposa torna-se a causa da infelicidade do novo casal.

Certa vez, observando a casa vizinha, antes de se casar, Amália vê Hermano passear por entre as árvores da propriedade dele e aproximar-se de um banco, justamente o banco onde outrora ele ficava horas com Julieta. Então ele colhe um lírio, e faz um gesto de quem oferecia aquela flor a outra pessoa. Amália se lembra, então, de uma cena de seu passado, quando ainda criança, em que vira Julieta e Hermano sentados naquele banco e ele oferecendo-lhe da mesma forma aquele lírio. Amália se comove ao

ver o viúvo repetir o mesmo gesto, mas agora sem sua amada.

[...] O gesto de Hermano, por mais excêntrico e singular que fosse, aparecia-lhe através da morte, cuja sombra o envolvia. Não era uma fineza banal de namorados, nem uma afetação vã. Havia naquele diálogo mudo a comunicação de duas almas cujo elo o túmulo não tinha partido. (ALENCAR, 2006b, p. 32).

Temos, assim, a impressão de que a morte não havia separado o casal Hermano e Julieta, ou seja, é lançada a idéia de vida após a morte; a presença da esposa falecida continua na vida dos que permaneciam vivos. É a visão romântica de que o amor pode ser maior que a morte.

O interessante é que Amália não demonstra, antes de tomar conhecimento da história de Hermano, a menor propensão ao romantismo ou ao casamento. Tem idéias bem realistas em relação a esses assuntos, acha essas afetações românticas apenas cópias de romances lidos, o que lhe causa risos quando ela se vê inserida em tais circunstâncias. O casamento é para ela o fim social destinado às mulheres, devaneios românticos não os tem até aquele momento. A partir do instante em que conhece a história de Hermano e do amor que ele dedica à esposa morta, reage, a princípio, com ironia e deboche, classificando a devoção de Hermano como loucura. Mas seus sentimentos mudam e a casa vizinha passa a ser o centro de sua atenção.

A admiração que começa a nutrir por Hermano e, principalmente, por Julieta, transforma seu temperamento e ações. Já não sente vontade de freqüentar assiduamente os bailes como antes. A morte de Julieta também começa a afetá-la, e a ligá-la a essa mulher de maneira, no mínimo, estranha, digamos que até assustadora.

Julgara a princípio uma demência, essa ilusão em que vivia Hermano. Entretanto exagerava agora aquele fenômeno moral; e atribuía uma intenção misteriosa aos menores incidentes.

Por quem Amália porém mais se interessava era pela pessoa que já não existia; pela mulher que Hermano amava. Ela a considerava já como uma irmã sua; evocava a sua imagem; falava-lhe, e ficava contente de vê-la feliz por ter inspirado ao marido aquele amor indelével.

Avivava-se-lhe o pesar de não a ter conhecido, e de não lembrar-se de suas feições. Desejava tanto contemplar-lhe a beleza, ainda que fosse de memória! Hermano possuía necessariamente um retrato fiel de sua Julieta. Que não daria para vê-lo.

Essa mulher que havia merecido um amor tão puro, completamente desprendido dos interesses e misérias sociais; que expressão, que encanto especial, que magia celeste, possuía a sua beleza?

[...]

E insensivelmente comparava-se a esse modelo; e sorria-se com desvanecimento, porque achava em si uns traços de semelhança. (ALENCAR, 2006b, p. 34-35).

Logo após seu casamento com Hermano, quando já haviam decorrido quinze dias, Amália se dá conta de que a sua consumação não ocorreria. Conclui que

sua vida seguiria esse curso porque Hermano não consegue deixar de sentir a presença da primeira esposa perto de si, em cada momento, e em todos os lugares. Então ela procura se parecer cada vez mais com a esposa morta, não só fisicamente, mas nos modos também. Tem início o processo de “encarnação” da figura da outra. Tanto se transforma na figura de Julieta, que conquista para si a mesma atenção e o carinho antes dispensados pelo criado Abreu à menina que vira nascer. E até Hermano se confunde, já não sabendo se aquela que ali estava agora era Julieta ou Amália.

Mas ainda nos resta expor mais uma face com que a morte se apresenta em *Encarnação*. Trata-se da morte sob a forma de suicídio. Hermano, ao perceber o que fizera ao casar-se com Amália sem ter deixado de amar a primeira esposa, acredita ter traído Julieta e enganado a segunda esposa. Logo, ele tem a idéia de suicidar-se, ou, como ele diz, deixar-se morrer. Por isso, deixa o gás ligado para que a casa se incendeie com ele dentro. Mas o ato não é consumado, Hermano não morre, é salvo por Amália, que já suspeitava do plano sinistro do marido.

Amália ergueu-se, trêmula de horror. Adivinhara! Hermano tinha resolvido matar-se. Era essa a significação daquele juramento que fizera de restituir-lhe a liberdade. Para não expor a reputação dela, de sua esposa, é que prometia levar a efeito o plano sinistro de modo que ninguém desconfiasse do suicídio. [...] perguntou ao marido de que meio se tinha lembrado para realizar a separação.

– O meio? disse ele. Só há um, Amália.

– Qual?

– A morte.

– Então, é verdade, quer matar-se? Exclamou a moça com desespero, e travando das mãos do marido, como para retê-lo junto a si.

– Já sou um morto. Metade do meu ser já cinco anos desceu à sepultura. A outra metade que ficou neste mundo, para expiação de suas culpas, não teria perturbado a sua felicidade, se estivesse reunida àquela, e restituída ao pó. (ALENCAR, 2006b, p. 73).

O suicídio não chega a se consumir, mas a morte aqui é vista pelo protagonista como um meio de salvação. Com seu aniquilamento, ele resolveria todos os seus problemas, se reuniria à primeira esposa, e deixaria livre a segunda sem macular-lhe a vida com um casamento desfeito. Detendo o título de viúva, ela poderia casar-se novamente e ser feliz. A felicidade seria conseguida por todos através de seu suicídio. Essa idéia da morte como salvação é tipicamente romântica. Ela era vista no Romantismo como o único meio capaz de purificar e enobrecer o ser humano.

Segundo Meneses (2006), é fogo destruidor e fogo libertador, esse fogo que é um meio de suicídio que Hermano imagina e que traria a morte, mas que, ao final, trouxe a vida, a possibilidade de uma vida nova ao lado de Amália e também representada pela filha do casal que frutificou depois desse incêndio e aparece quando a

narrativa é retomada, cinco anos depois.

Apesar das semelhanças com as demais narrativas de Alencar, graças ao enquadramento de todas elas no período romântico, esse romance sobre o qual estamos nos debruçando difere notavelmente dos outros devido ao teor fantasmagórico que permeia toda sua narrativa, que não está presente em outras obras do autor. Diferentemente dos demais textos esse pode ser classificado como pertencente ao gênero fantástico que reinou na literatura do século XIX, e onde a morte é um dos temas mais recorrentes.

3 – ENCARNAÇÃO E O FANTASMAGÓRICO

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária.

Howard Phillips Lovecraft

3 – ENCARNAÇÃO E O FANTASMAGÓRICO

O protagonista de *Encarnação* apresenta reações e ações que, no decorrer da narrativa, causam estranheza e dúvidas sobre a ocorrência de fenômenos sobrenaturais na sua vida após a morte da primeira esposa. Também a casa e toda a ambientação da história traz um aspecto sombrio. Por isso, estudaremos agora essa obra de Alencar sob a orientação do gênero fantástico.

3.1 – A narrativa fantástica: como defini-la?

A literatura que explora o insólito sempre teve a sua presença no mundo literário, ainda que tenha tido o seu período de apogeu em uma época determinada. A verdade é que o medo do sobrenatural, ou do que se pode acreditar como tal, sempre fez parte da vida do homem. Como diz Howard Phillips Lovecraft:

Quando a esse sentimento de medo e de desgraça se adiciona a fascinação inevitável do espanto e da curiosidade, nasce um corpo composto de emoção exacerbada e imaginativa provocada cuja vitalidade certamente há de durar tanto quanto a raça humana. As crianças sempre terão medo do escuro, os homens de mente sensível ao impulso hereditário sempre tremerão ao pensamento de mundo ocultos e insondáveis de vida diferente que quem sabe pulsam nos abismos além das estrelas ou sinistramente oprimem o nosso próprio globo em dimensões perversas que somente os mortos e os dementes podem vislumbrar. (LOVECRAFT, 1987, p. 1).

Já que a narrativa de horror está ligada intimamente a esse sentimento tão primitivo, segundo Lovecraft (1987, p. 7), “o conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem”. O terror cósmico aparece desde os tempos pré-históricos, com seus ritos, até seu clímax no Egito e nos países semitas. A Idade Média foi uma época áurea para o surgimento dessa atmosfera sobrenatural.

[...] A Idade Média, mergulhada em fantasiosa escuridade, deu-lhe enorme impulso no sentido da expressão; e Oriente e Ocidente empenharam-se igualmente em preservar e amplificar a herança tenebrosa, quer do folclore disperso quer da magia e do ocultismo academicamente formulados, que lhes fora transmitida. (LOVECRAFT, 1987, p. 8).

O espírito de horror que prevalecia na Europa medieval, intensificado pela peste, foi um solo fértil onde, de acordo com Lovecraft (1987, p. 9), “medraram tipos e personagens de lendas e mitos sombrios que persistiram na literatura de mistério até os nossos dias, mais ou menos disfarçados ou alterados pelas técnicas modernas”.

O certo é que, ainda segundo Lovecraft, as raízes das narrativas do mundo

sobrenatural ou ditas fantásticas, estão no que ele chama de “nascimento de uma nova escola literária: a escola ‘gótica’ do horrível e do fantástico na ficção em prosa tanto longa quanto curta” (1987, p. 12). Para ele “o impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito.” (LOVECRAFT, 1987, p. 12).

Quanto a uma definição do gênero fantástico, concluímos que ela não pode obedecer a limites rígidos e previamente estipulados. O estudioso que tenta definir qualquer gênero dentro de estreitos limites sai frustrado de sua tarefa. Em relação ao fantástico, isso não poderia ser diferente.

[...] a exígua reflexão teórica até agora desenvolvida não consegue corresponder ainda à grande fecundidade do fantástico em diversas literaturas, carecendo de análise mais profunda e extensiva tanto do gênero em si como, sobretudo, numerosos textos que nele se inscrevem. (FURTADO, 1980, p. 8).

Felipe Furtado (1980, p. 10) critica Lovecraft, porque acredita que a corrente por ele representada tenta “definir o fantástico pela reação de medo que o texto é ou não susceptível de provocar”. Tzvetan Todorov também cita essa definição de Lovecraft, igualmente discordando dele, pois acredita que “o medo está freqüentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária”. (TODOROV, 2004, p. 41).

Naturalmente não podemos esperar que todos os contos de horror se conformem de modo absoluto a um modelo teórico. As mentes criadoras diferem entre si, e as melhores tessituras têm seus pontos fracos. (...) O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação. (LOVECRAFT, 1987, p. 5).

Lovecraft vai mais além em sua definição do fantástico, mas está falando mais especificamente da ficção de horror sobrenatural que pode incluir o gênero maravilhoso e o gênero estranho, definidos por Todorov. Nesse trecho de seu trabalho, Lovecraft fala mais especificamente da alegoria e do sentimento de estranheza, para exemplificar seu ponto de vista em relação à emoção gerada pela narrativa sobrenatural no leitor. Mas ele mesmo diz estar falando em termos gerais e não específicos.

Pode-se afirmar, em termos gerais, que uma história fantástica cujo intento seja instruir ou produzir um efeito social, ou em que no final os horrores se desfaçam explicados por meios naturais, não é um autêntico conto de pavor cósmico; não menos verdade é que narrativas como essas possuem com freqüência, em partes isoladas, toques atmosféricos que atendem a todas as condições da legítima ficção de horror sobrenatural. Portanto, uma peça do gênero deve ser julgada não pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial. (LOVECRAFT, 1987, p. 5).

A maioria dos estudiosos do gênero fantástico concorda que a leitura

fundamental para enveredar pelos caminhos do mundo fantástico é a obra de Todorov intitulada *Introdução à literatura fantástica*. Para Todorov (2004, p. 166), “o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho”. Todorov exerce papel importante, pois é quem lança as bases mais sólidas para o estudo do gênero fantástico e dos gêneros contíguos a este, o maravilhoso e o estranho.

Para esse estudioso, se a hesitação do leitor implícito – em aceitar ou recusar os fenômenos da narrativa como sobrenaturais ou não – persistir até o seu final, temos o gênero fantástico. Se o sobrenatural for explicado por leis naturais, temos o gênero estranho. Mas se não houver explicação segundo as leis da natureza, o gênero maravilhoso está presente.

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que deve decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 47 e 48).

No entanto, o gênero maravilhoso é o que mais se distancia dos outros dois gêneros, porque nele parece haver um acordo tácito entre o leitor e a narrativa. O leitor já sabe que o sobrenatural é natural ali. Nos contos de fadas, por exemplo, o ambiente e as ações das personagens não causam em nós, leitores, nenhum estranhamento. Aceitamos como naturais os fatos de as personagens desse tipo de narrativa voarem, animais falarem e tantos outros fenômenos insólitos acontecerem tão naturalmente como se fizessem parte do nosso cotidiano, porque, na verdade, sabemos que tudo isso faz parte desse tipo de mundo. Por essa razão, não nos causa medo ou estranheza, mas apenas apreensão. Segundo Todorov:

O estranho realiza [...] uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular o medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens). (TODOROV, 2004, p. 53).

Até mesmo não concordando em tudo com a teoria de Todorov, Felipe Furtado (1980, p. 15) – que vê o fantástico como “uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil [...] tanto no plano da história como no do discurso” –

reconhece o valor do trabalho pioneiro desenvolvido por ele.

[...] Todorov também formula a sua definição do fantástico, baseando-a na hesitação representada pelo leitor implícito [...]. Embora discutível, [...] tal definição já possibilita o estabelecimento muito aproximativo das características básicas do gênero. [...] Por fim, para além de numerosas achegas positivas tanto no plano da teoria crítica em geral como no do fantástico, o trabalho de Todorov delinea ainda vários dos aspectos mais importantes para o estabelecimento de uma tipologia temática do gênero, a mais completa e sistemática das até agora esboçadas. (FURTADO, 1980, p. 14).

Jean Paul Sartre, no ensaio intitulado “*Aminadab*, ou do fantástico considerado como uma linguagem”, que consta do livro *Situações I*, desenvolve uma teoria do fantástico que não restringe tanto sua definição, e onde podem ser encaixadas não somente as narrativas fantásticas do século XIX, mas também as do século XX de maneira mais confortável.

Não se pode delimitar o fantástico: ou não existe, ou estende-se a todo o universo; é um mundo completo em que as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, simultaneamente caprichoso e encadeado, que rói secretamente as malhas do mecanismo, sem nunca conseguir exprimir-se. Nesse mundo, a matéria nunca é totalmente matéria, pois apresenta apenas um esboço perpetuamente contrariado do determinismo; e o espírito nunca é totalmente espírito, porque caiu na escravidão e porque a matéria o impregna e o empasta [...] O fantástico dá-nos a imagem invertida da união da alma com o corpo: aí, alma ocupa o lugar do corpo e o corpo tem o lugar da alma, e para pensar nesta imagem não podemos servir-nos de idéias claras e precisas; temos de recorrer a pensamentos confusos, também fantásticos; em poucas palavras, temos de nos deixar levar em plena vigília, em plena maturidade e em plena civilização, até à ‘mentalidade’ mágica do sonhador, do primitivo e da criança. (SARTRE, 1968, p. 110; 114).

A nossa intenção aqui é dar uma visão geral do que vem a ser o gênero fantástico e os que estão intimamente ligados a ele. Notamos a ampla discussão em torno do que vem a ser o fantástico, e constatamos que o seu significado e o mundo que ele abarca é muito abrangente.

Apesar das divergências quanto ao que vem a ser o fantástico, em um ponto todos concordam: o século XIX foi o apogeu das narrativas fantásticas e, mais especificamente, o solo fértil do Romantismo fez florescer esse gênero, cujas raízes remontam ao gótico.

[...] Contudo, embora se torne então viável e comece a ensaiar os primeiros passos algumas décadas antes do século XIX, é durante ele que o fantástico prolifera com suas falsidades, as suas fugas para o imaginário e a sua tenaz conservação de resíduos de mentalidades em declínio ou já fossilizadas para sempre. Descendente direto da narrativa “gótica”, nascido entre as diversas linhas ideológicas que reagem contra o otimismo confiante do pensamento iluminista e desenvolvido durante a consolidação do movimento romântico, o fantástico manifesta desde cedo a sua hostilidade ou, pelo menos, o seu ceticismo perante as conquistas já então bastante notórias do intelecto. [...] (FURTADO, 1980, p. 136).

Sobre o gênero gótico, discutido anteriormente, diremos apenas que ele surge ainda no século XVIII na época do Pré-Romantismo que possui em suas entranhas o sentimentalismo e a mística como dois lados da mesma moeda, não reconhecendo os limites impostos pela sociedade e pela Igreja.

Como esclarece Lovecraft (1987, p. 12), “vem o renascer do sentimento romântico: a era do gosto pela natureza, pelo brilhantismo de tempos passados, cenários exóticos, feitos audazes e maravilhas incríveis”. O Iluminismo deu sua contribuição determinante para que as narrativas fantásticas tivessem um ambiente próprio, o advento do racionalismo providenciou a ambientação propícia para o sobrenatural, que antes se confundia com o natural. Tudo estava adequado para o estabelecimento da fenomenologia meta-empírica, fundamental para instauração do fantástico.

[...] Com efeito, a mudança operada pelo Iluminismo nas mentalidades [...] virá desenvolver condições culturais que viabilizam o aparecimento do fantástico como gênero autônomo. Tal se verifica particularmente através do estabelecimento do fator essencial à existência da ambigüidade: a rejeição recíproca entre o natural e o sobrenatural, antes confundidos pelo pensamento teocêntrico ainda dominante. [...] o racionalismo setecentista torna pela primeira vez possível ao eventual leitor de narrativas do gênero a perplexidade, antes pouco provável, perante a intrusão do meta-empírico na quietude do mundo cotidiano. Para além disso, embora recusando encarar os fenômenos extranaturais como prováveis e tentando muitas vezes contraditar o discurso que os apóia, o pensamento iluminista nunca prova em definitivo a sua impossibilidade, o que mantém completamente aberta a via para a indecisão permanente de que vive o fantástico. (FURTADO, 1980, p. 136).

Na França, o público burguês surgido com a abolição do Antigo Regime e pelo advento da Revolução Francesa acolheu bem essa nova literatura. Assim:

[...] “Mística”, para esse público, é aquilo que é estranho, terrificante, sobrenatural: é a temática do romance “gótico”, gênero pré-romântico que, no Romantismo, não somente sobrevive, mas adquire nova e surpreendente vitalidade. (CARPEUAX, 2005, p. 161).

São vários os representantes dessa literatura de cunho sobrenatural e estranho, chamada fantástica. Citaremos alguns de seus maiores representantes: *Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso; *O diabo amoroso*, de Jacques Cazotte; *Clarimonde* e *A morte Amorosa*, de Théophile Gautier; *O Horla*, de Guy de Maupassant; *A Vênus de Ille*, de Prosper Mérimée; *A noiva de Lammermoor*, de Walter Scott; *O elixir da longa vida*, de Honoré de Balzac; *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, conhecido como o maior representante do gênero. E também o autor tão mencionado e valorizado por Lovecraft, Edgar A. Poe, com seus famosos contos *A queda da casa de Usher*, *Ligéia*, *O coração delator*, e outros.

Isso apenas para citarmos alguns autores e obras que compuseram essa

literatura sobrenatural, estranha, ou simplesmente fantástica. Não podemos nos esquecer também de uma autora que oferece uma contribuição importante para o romance com expressão sobrenatural, Emily Brontë, com seu inesquecível *Morro dos Ventos Uivantes*.

[...] O horror sobrenatural de Miss Brontë não é um simples arremedo gótico, mas uma tensa expressão do calafrio do homem em face do desconhecido. Neste aspecto, *Morro dos Ventos Uivantes* é o símbolo de uma transição literária, e marca o crescimento de uma escola mais nova e mais saudável. (LOVECRAFT, 1987, p. 38).

Achamos pertinente mencionar essa autora no rol de escritores da literatura de cunho sobrenatural, porque seu romance, ou novela como classificam alguns, apesar de não pertencer ao gênero fantástico ou ao estranho – se aplicarmos as categorias bem delimitadas propostas por Todorov – mesmo assim, apresenta um teor sinistro em sua ambientação que causa aos seus leitores estranheza e calafrios. Além do mais, esse romance também tem outro ponto de ligação com *Encarnação*, pois os dois mostram o amor ultrapassando a morte e sobrevivendo a ela.

Também tomaremos por base as definições de Todorov em que ele separa o gênero fantástico do gênero estranho para o estudo de *Encarnação*. Mas queremos deixar claro aqui que ele dá uma definição delimitada para o que vem a ser uma narrativa fantástica, mesmo assim, até mesmo esse autor também se utiliza de uma definição mais geral do gênero fantástico. Prova disso é o título de seu livro: *Introdução à literatura fantástica*, englobando assim todas as narrativas classificadas por ele restritamente como fantásticas, estranhas ou maravilhosas.

3.2 – Encarnação: fantástico ou estranho?

Como relatamos, *Encarnação* conta a história de um viúvo, Hermano, que se casa com uma segunda mulher, Amália, sem conseguir esquecer-se da primeira, Julieta. Esse triângulo amoroso tende ao sobrenatural, pois o espectro da mulher morta parece estar por toda a casa e, conseqüentemente, entre o novo casal, atrapalhando-lhes a convivência feliz e saudável. Tentaremos mostrar alguns aspectos que demonstram que essa narrativa pode ser inserida na literatura dita sobrenatural sobre a qual discutiremos anteriormente.

Embora nem todo autor e obra do Romantismo se incluam na literatura de cunho sobrenatural, esse período forneceu solo fértil para o florescimento desse tipo de

literatura. Essa obra de Alencar é a única escrita por ele que apresenta pontos convergentes para que a incluamos nas narrativas de cunho sobrenatural. Apesar de essa obra possuir alguns pontos de ligação com os demais romances de Alencar, como a complicação sentimental – presente na maioria das narrativas do autor, classificadas como romances urbanos – notamos que em *Encarnação* ocorre no terreno psicológico, pois como afirma Adélia Bezerra de Meneses:

[...] É esse tipo de diferença, provocada por uma funda e radical disparidade de disposições internas e de sentimentos, que criará o abismo e a polarização entre as personagens Amália e Hermano: a adolescente de dezoito anos que se apaixona pela primeira vez, e o viúvo, beirando os trinta, traumatizado pela perda e pelo luto, preso ao seu antigo amor e, assim, petrificado afetivamente. (MENESES, 1996, p.4)

Meneses (1996) acrescenta que esse contraste entre o casal irá evoluir durante o romance até assumir a polarização entre a normalidade e o desvio, entre o saudável e o patológico, que constituem variantes da temática romântica da luta entre o Bem e o Mal.

Esse romance difere muito dos outros pelo seu aspecto tenebroso, cheio de prenúncios e presságios. Um deles acontece logo no início da narrativa, quando o narrador está descrevendo o comportamento de Amália antes de conhecer Hermano e de se interessar pelo casamento. Ela já havia recebido muitas declarações de amor, mas sempre desdenhava seus pretendentes. “Amália não acreditava no amor. A paixão para ela só existia no romance”. (ALENCAR, 2006b, p. 13). Porém o narrador também retrata os momentos em que Amália não está freqüentando os agitados salões. Nessas ocasiões ela pensa em romance como toda moça na sua idade:

Alguma vez, nas horas de repouso, quando a imaginação vagueia pelo azul, ela fazia também como todas as moças o seu romance; com a diferença, porém, que o das outras era esperança de futuro, ardente aspiração d’alma; enquanto o seu não passava de sonho fugace, ou simples devaneio do espírito.

Um traço singular destas cismas é que elas faziam contraste ao modo habitual da moça, ao seu gênio. Essa natureza alegre e expansiva, esse coração crédulo e desdenhoso, quando fantasiava os seus idílios, reservava sempre para si a melancolia, a abnegação e o obscuro martírio de uma paixão infeliz. (ALENCAR, 2006b, p. 15).

Até mesmo a palavra “agouro” aparece na narrativa quando a personagem Borges duvida que o casamento de Amália com o “esquisito” Hermano se realize:

A certeza dessa união, esperada pelas pessoas que freqüentavam a família Veiga, foi bem recebida; todos felicitaram cordialmente os noivos. O Borges, porém, embora se mostrasse dos mais pressurosos em aplaudir, ia pelos vários grupos de convidados insinuando um *veremos* significativo.

O Teixeira que o ouviu, incomodou-se; e recebeu o agouro daquela dúvida. (ALENCAR, 2006b, p. 59, grifo do autor).

Amália também tem seu pressentimento com relação ao casamento com Hermano, pouco antes do grande dia. E o casal realmente não é feliz nos primeiros meses de sua união, Hermano não toma Amália como sua verdadeira esposa, a relação íntima entre marido e mulher não se realiza.

A moça respondeu-lhe com uma expressão grave e um olhar repassado de tristeza:

– Se não o amasse como o amo, acharia decerto prazer em falar nessas esperanças e promessas de uma ventura que é o meu sonho. Mas ao contrário elas me entristecem.

– Por que, Amália? – perguntou ele surpreso e inquieto.

– Tenho um pressentimento.

– Não diga isso!

– Não serei sua mulher, Hermano. (ALENCARb, 2006, p. 62)

[...] Ainda não recebera uma só carícia; quando solteira tomaria tais demonstrações como desacato. Mas agora o seu título de esposa as santificava. Parecia-lhe que seu marido devia ter o mesmo direito que seu pai de beijar-lhe a face e estreitá-la ao seu peito.

[...] Não sabia de nada; não suspeitava; mas pressentiu.

Julgou-se humilhada, não somente em sua beleza, mas em sua dignidade de senhora. (ALENCAR, 2006b, p. 68).

Muito antes do segundo casamento, nos recuados dias em que Hermano pede Julieta em casamento, outro trecho prenuncia um futuro sinistro, que parece se concretizar. Trata-se do diálogo entre Hermano e Julieta quando ele a pede em casamento, e a jovem expressa sua opinião a respeito dessa instituição, afirmando que para ela no casamento o marido lhe pertenceria de corpo e alma eternamente.

Isso realmente acontece, visto que a presença de Julieta impregna toda a casa e domina o espírito do marido, tomando conta de seus sentimentos e interpondo-se no seu relacionamento com a segunda esposa, concretizando, assim, o “eternamente”. Amália sente a intromissão.

Todavia, quando pensava na sua posição, não podia dissimular que era naquela casa uma intrusa, que estava ocupando o lugar de outra, não só nos atos da vida doméstica, mas também no coração do marido. A cada instante a realidade fazia-se, para mostrar-lhe que era demais ali. (ALENCAR, 2006b, p. 69).

Há outro trecho também significativo entre Hermano e Julieta, quando falam sobre a vinda de um filho, e, logo em seguida ocorre a morte de Julieta. Veremos nesse diálogo aspecto sombrio e prenunciador:

Hermano dissera uma vez à mulher:

– Um filho é uma porção de nós que se destaca para formar outro eu. Nós, Julieta, nos queremos tão exclusivamente, e nos possuímos com tanta ânsia, que nenhum quer perder do outro a menor parcela, ainda mesmo para reproduzir o nosso ser.

A mulher aplaudia essa explicação, que ela primeiro balbuciara sem poder exprimi-la; e o egoísmo cheio de enlevos desse amor inexaurível substituíra

para o feliz casal o outro penhor que a sorte lhes negara.

Todo esse encanto a asa negra do infortúnio o apagou em um momento. Hermano perdeu a mulher; e perdeu justamente quando sua união ia ser abençoada com um filho.

Um aborto levou Julieta. Suas últimas palavras ao marido foram estas que ela proferiu antes de perder o conhecimento:

– Minha alma não podia separar-se da tua, Hermano. (ALENCAR, 2006b, p. 21).

O modo como é mencionado o final da felicidade do casal – “esse encanto a asa negra do infortúnio o apagou em um momento” – contribui para a instalação do aspecto sombrio, sinistro. A escassa descrição da casa de Hermano, onde a mórbida história tem seu ponto culminante, lembra o que Felipe Furtado fala sobre o espaço que a narrativa fantástica prefere, que é aquele local mais fechado, casas de grandes dimensões. Nessa descrição enquadra-se a morada do protagonista:

Sua casa vivia constantemente fechada na frente, e tinha o aspecto de uma morada em vacância pela ausência do dono. Quem olhava pela grade do portão, sempre trancado, não descobria outro indício de habitação, a não ser o fumo da chaminé.

Todavia nas raras vezes em que soava a grossa campa da entrada, aparecia logo um velho criado, todo vestido de preto, que introduzia a visita com uma cortesia respeitosa, mas fria e taciturna. (ALENCAR, 2006b, p. 16)

Agradava-lhe a chácara, o edifício, as árvores. Achava-lhes alguma coisa de particular, embora não tivessem realmente de notável senão a solidão e o silêncio que os cercavam. (ALENCAR, 2006b, p. 34).

A casa continuava solitária, tranqüila, silenciosa, como um retiro; mas à noite ainda aparecia nas janelas de Julieta o clarão sinistro, que batia nos olhos de Amália como o facho lúgubre de um sacrilégio. (ALENCAR, 2006b, p. 47).

Nas narrativas fantásticas, o espaço necessita ser híbrido para que haja a construção da ambigüidade própria do gênero. Há a oposição entre o sobrenatural que se instaura num ambiente natural.

Ora, vivendo da indecisão permanente, pressupondo um equilíbrio sempre precário entre uma aparência do real e a sua ilusória subversão, a narrativa do gênero nunca se pode situar por inteiro num espaço determinado, seja ele transfigurado, delirante, “outro” (como faz o maravilhoso), ou rigorosamente conforme as leis naturais, como intenta fazer o discurso “realista”. [...] Deve também manter-se em constante oscilação entre um e outro, empregando permanentemente, embora em proporções bastante diversas, elementos dos dois mundos antagônicos em cena. (FURTADO, 1980, p. 125).

É isso que acontece em *Encarnação*, onde o espaço é híbrido, porque é no momento em que tudo parece correr na mais clara normalidade dentro daquela casa que a situação estranha, sinistra se instala. Cabe aqui recorrermos ao estudo de Bachelard sobre a significação toda especial que o ambiente da casa traz para qualquer narrativa, sob sua ótica podemos ver que as lembranças das quais está cheia a casa de Hermano fazem com que a presença de Julieta permaneça viva. Esse tipo de situação, em que na

normalidade do espaço acontece algo insólito, ocorre em vários momentos da narrativa, especialmente quando Hermano parece estar vendo ou sentindo a presença da esposa morta. É o Dr. Henrique Teixeira quem primeiramente nota esse fato:

[...] Notei então que ele, algumas vezes, distraidamente, voltava-se para o sofá, permanecia por momentos com os olhos fitos na almofada de veludo a que habitualmente se recostava D. Julieta.[...]
 – [...] Pouco depois o Abreu chamou-nos para o almoço. Carlos tomou seu lugar do costume; eu sentei-me defronte e notei logo que havia um talher em frente à cadeira de honra, outrora ocupada pela dona da casa. [...]
 – [...] A cadeira continuou vazia, sem a menor observação do dono da casa, e o talher de estado foi ainda servido duas ou três vezes. Cresceu, porém, a minha surpresa, quando na ocasião de tomarmos café, Carlos continuando a conversa proferiu o nome da mulher, mas de modo que parecia indicar a sua presença. (ALENCAR, 2006b, p. 27-28).

Até mesmo Amália, com sua ironia latente, quando toma conhecimento da história de amor de Hermano, que Henrique lhe conta, classifica-a como narrativa fantástica, referindo-se ao gênero que abordamos nesse trabalho: “– Não é romance, então. É um conto fantástico!...” (ALENCAR, 2006, p. 28). Conhecendo o grande escritor que é Alencar, acreditamos que essa frase não foi posta por acaso na narrativa.

Desde o começo da história, Hermano é descrito como um “homem esquisito”, devido a certos momentos em que ele parece estar em outro mundo, pois age como se não visse as pessoas da realidade circundante.

Na chácara contígua à do Sr. Veiga, pelo lado esquerdo, morava um desses homens que o povo designa de *esquisitos*.
 [...] Certas ocasiões mostrava-se afável, polido, atencioso e expansivo, retribuindo os cumprimentos que recebia [...]
 Outros dias estava de tal forma concentrado que passava pelas ruas como um incógnito; não falava a ninguém; não fazia caso das pessoas de maior consideração e a quem acatava. [...]
 Essas alternativas sucediam-se por fases; duravam semanas e meses. (ALENCAR, 2006b, p. 15-16, grifo do autor).

Quando Hermano retorna de sua viagem a Paris, depois da morte de Julieta, traz consigo uns caixões:

Dias depois de sua chegada deu-se um incidente que não escapou à curiosidade dos ociosos da vizinhança. Pararam no portão duas carroças conduzindo caixotes de tamanho descomunal. O que, porém, mais intrigou os espíritos foi a circunstância de arrombar-se uma parede para introduzir os volumes no interior da casa. [...]
 Muito se falou nos enormes caixões. Na opinião de alguns tinham eles desembarcado em Copacabana, e entrado por contrabando na cidade. Outros, admitindo o contrabando, afirmavam que passara pela própria Alfândega. Finalmente, choviam as suposições acerca do arrombamento da parede, e da carga misteriosa que se ocultara até dos criados da casa, com exceção do velho Abreu. (ALENCAR, 2006b, p. 21 e 22).

Sua esquisitice torna-se ainda maior aos olhos do leitor quando descobre que esses caixotes carregam duas figuras de cera, feitas à imagem de Julieta e eram um

simulacro dela. Hermano mandou fazê-las depois de sua viagem com o amigo Teixeira até o Louvre, onde ficou embevecido com uma pintura. No toucador de Julieta estava uma estátua à mesa de charão, e outra, recostada no sofá. Ambas refletiam gestos que anteriormente fizeram parte do dia-a-dia dela. Apesar disso, Amália mesma pôde constatar, através da equiparação com o retrato de Julieta, que essas estátuas não se igualavam realmente a sua verdadeira aparência.

Amália travou-lhe do pulso, e achou-o gelado. Era então um cadáver que tinha diante dos olhos? Não; apesar do horror que a invadiu, pôde afinal reconhecer a verdade.

Era uma figura de cera.

Atônita com esta descoberta, a moça lembrou-se da outra vez que avistara a desconhecida recostada no sofá; e correndo ao quarto de dormir lá encontrou-a no mesmo lugar, coberta com um véu de seda.

Era outra figura de cera representando a mesma mulher, com a única diferença de posição. Não podendo imprimir movimento à estátua, o artista o tinha suprido com a mudança da atitude e do gesto. (ALENCAR, 2006, p. 75).

Encarnação, segundo Meneses (2006), também está cheia de antíteses, que é uma característica própria do Romantismo: normalidade x doença, espiritualidade x materialismo, presente x passado, morte x vida, bem x mal. Amália representa a normalidade, e Hermano, a doença; Julieta, a espiritualidade, e Amália, o realidade; Amália, o presente, e Julieta, o passado. Mas essas antíteses não distanciam, e sim acabam aproximando o casal. Amália sente-se atraída por essa “doença” de Hermano, porém com a incumbência de curá-lo. Ela também é uma admiradora de Julieta, essa mulher que inspirou tanta devoção ao marido, e é grande a confluência do passado com o presente durante toda a narrativa.

A antítese morte x vida é predominante na obra, pois toda a narrativa gira em torno da morte, que acompanha a vida de Hermano e que passará a fazer parte da vida de Amália. Juntamente com a morte, está também a vida, representada por Amália, cujo papel será o de tirar seu amado do mundo dos mortos e trazê-lo novamente para o dos vivos. É o tema do amor que salva, tão presente no Romantismo e nas obras alencarianas. Ele está ligado também ao da morte, que é recorrente na literatura fantástica:

[...] a narrativa fantástica [...] não raro aflora questões fundamentais da existência do homem, sobretudo a atitude (quase sempre ambígua) deste perante o universo, o seu próprio abismo interior e o grande limite, a morte. (FURTADO, 1980, p. 138).

O espectro da esposa morta, que parece rondar o protagonista de *Encarnação*, é característico das narrativas que exploram o insólito. Vimos, através de

trechos da obra, que Hermano parece vislumbrar a primeira esposa nos momentos mais inesperados. Isso acontece também quando ele dialoga com Amália para descobrir o motivo da sua tristeza:

– Anda triste, Amália? – disse por fim ao marido.

– E não tenho razão, Hermano?

Ele tomou a mão da mulher, e atraindo-a a si reclinou-se para beijar-lhe o rosto. Amália, cheia de rubores e júbilos, palpitante de emoção, abandonou-se ao doce impulso; mas de repente, faltando-lhe o apoio, o talhe descaiu sobre o recosto.

Hermano soltara-lhe as mãos no momento em que seus lábios iriam tocá-la; e erguera-se pálido, hirtó, com a visão pasma, como se um espectro surgisse a seus olhos.

– Perdão! – murmurou com a voz abafada.

Esta súplica, porém, Amália conheceu que não se dirigia a ela, pois o olhar do marido passava por cima de sua cabeça e fitava-se além.

[...]

Amália, sob a influência daquele estranho pavor, emudecera. (ALENCAR, 2006b, p. 70)

O tema da morte – abordado por Freud em seu ensaio “*Unheimlich*” – é freqüente nas narrativas fantásticas, tanto quanto os fantasmas e os duplos, como veremos adiante.

Muitas pessoas experimentam a sensação, em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas. [...]

Duas coisas contam para o nosso conservadorismo: a força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela. [...] o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está pronto a vir à superfície por qualquer provocação. (FREUD, 1976, p. 301 e 302)

Voltando à cena anteriormente descrita de *Encarnação*, notamos que Amália acredita na presença do espírito de Julieta rondando a casa e seu marido, tanto que se revolta contra isso.

O primeiro sentimento de Amália, depois da surpresa que lhe causara esse fato, foi a revolta contra o império que exercia a lembrança de Julieta no ânimo do marido, e a fraqueza desse homem que se deixara subjugar àquele ponto.

A mulher, ou antes, a sombra que saía do seu túmulo para disputar-lhe o marido, ela a odiava. Que direito mais tinha Julieta sobre Hermano? Deus não os havia separado, levando-a deste mundo e deixando-o livre de amar e escolher outra esposa? (ALENCAR, 2006b, p. 70).

Essa dominação da esposa morta sobre Hermano fica clara desde o início da narrativa. Quando ele se decide a pedir a mão de Amália ao pai dela, recua diante do sentimento em relação à Julieta, que se apodera dele naquele momento. Tanto que, depois de casado, julga ter traído a primeira esposa e enganado a segunda.

Hermano esperou, com a emoção que assalta todo homem de caráter ao tomar tão grande responsabilidade. Não era a primeira vez que tinha essa emoção. Lembrou-se do momento em que pedira a mão de Julieta. O passado, que parecia morto, ressurgiu e apoderou-se dele.

Ficou estupefato, vendo-se ali naquela casa, e encontrando-se nessa última fase de sua existência, que ele se espantava de ter vivido. Parecia-lhe sonho esse período. Não compreendia como ele, o marido de Julieta, acreditara que pudesse nunca substituí-la por outra mulher. (ALENCAR, 2006b, p. 54-55).

– Sou um miserável, Amália; sacrifiquei-a indignamente. Amei-a com paixão, jurei fazer a sua felicidade, que era a minha, uni o meu ao seu destino; e eu não me pertencia, não era livre, não podia dispor de mim! Sou um miserável!... Traí minha primeira mulher, e à segunda enganei!... (ALENCAR, 2006b, p. 71).

Hermano sente a presença da esposa morta até mesmo quando Amália canta para ele, e normalmente são árias ligadas a Julieta, dizem algo sobre a história das personagens, e são árias significativas para o entendimento do romance:

A moça foi sentar-se ao piano, e abriu a ária do *Fausto*. Hermano lhe dissera um momento antes que era uma das peças favoritas de Julieta. Ela cantou; e o marido que já se tinha retirado, veio sentar-se outra vez a seu lado, e ficou ali preso de sua voz. À última nota ele estremeceu e partiu. Esse canto era de Julieta que o chamava. (ALENCAR, 2006b, p. 78).

É significativo o fato de essa ária de *Fausto* levar Hermano a lembrar-se de Julieta. Na história de Fausto, a personagem Margarida, assim como Julieta, também fica grávida e o bebê morre. Só que a perda do bebê de Julieta a leva para a sepultura e o de Margarida, para a prisão.

A situação fica cada vez mais insustentável, porque Amália já tomara a decisão de se metamorfosear na mulher que antes Hermano amara. É devido a essa circunstância que a ária *Lucia* faz conexão com a narrativa de Alencar, pois Hermano converte-se no marido de uma morta, já que Julieta parece ter tomado o corpo e a alma de Amália. Hermano já não vê mais Amália, e sim Julieta, porque até no tocador que antes a presença da primeira esposa encontrava-se fossilizada, agora Amália ali está também assumindo a forma dela e utilizando-se de seus pertences. Por fim, a imagem das duas esposas se confundem na mente de Hermano, que parece já não saber quem é quem, seus sentimentos e seu discernimento estão confusos; até mesmo Abreu acredita estar vendo a “filha adotiva” na pessoa de Amália.

A transformação de Amália já era tão perfeita, que enganava Hermano e até o Abreu, sobretudo quando ela disfarçava com uma renda preta os seus lindos cabelos louros, ou mesmo os tingia com algum cosmético. O velho criado habituou-se a ver nela a imagem de Julieta, e desde então envolveu-a na afeição que votara à sua filha de criação. Estimou-a, como se estima um retrato de pessoa a quem se quer. Quanto a Hermano, tinha momentos de completa ilusão, em que supunha-se transportado aos tempos de seu primeiro casamento. Apagava-se então de sua memória todo o tempo que vivera depois da morte de Julieta; e ele era feliz como se ainda tivesse a seu lado a mulher a quem amava. De repente, porém, uma circunstância qualquer, um incidente mínimo, que Amália não percebia, talvez um volver de olhos, uma inflexão de gesto, o

contato das mãos, rompia o encanto; e ele recuava como o homem que vê abrir-se por diante um abismo.

Fugia então; e ia abrigar-se daquela sedução no quarto de Julieta, perto da estátua, que para ele representava o despojo material da alma de sua primeira mulher.

[...] quando na própria noite do casamento o indefinível terror de um adultério fantástico apoderou-se de seu espírito enfermo, ele refugiou-se nos aposentos de Julieta, encerrou-se ali naquele túmulo, onde encontrava o sossego e a ressurreição do passado.

Agora, porém, já não tinha esse refúgio; já não podia transpor os umbrais da eternidade para encontrar-se com Julieta e amá-la. Até ali nesse mesmo santuário, onde guardara todas as relíquias da morta, até ali o perseguia a formosa imagem de Amália.

(ALENCAR, 2006b, p. 80 e 81).

O ponto culminante dessa narrativa fantástica em que a dúvida sobre a aparição fantasmagórica da primeira esposa perpassa toda a história, acontece quando Hermano põe em prática seu plano de se matar, ou melhor, de “deixar-se morrer”. Ele abre o gás e isso faz com que a casa se incendeie. Ele está no toucador que pertencera a Julieta, e a vê em visão, travando um diálogo com ela:

Foi então que Hermano sentiu uma dor agudíssima, como se lhe arrancassem vivo o coração. Arrojou-se com todo o ímpeto de seu amor para chamar a esposa, que se separava dele pela eternidade. Era ela a primeira amada, e nesse momento a única. A ela devia pertencer exclusivamente; por isso iam unir-se outra vez; a morte que os tinha apartado não tardaria em ligá-los de novo, revertendo-os um ao outro.

– Julieta! – exclamou ele em um grito de ânsia.

A esposa o tinha ouvido. Ali estava ela ao seu lado. A luz desaparecera; e os seus raios se haviam transformado em estrelas. Foi ao trêmulo dessa luz celeste que ele divisou a sombra amada. Ela trazia o seu traje favorito de baile, o mesmo com que a viu a primeira vez.

Julieta lhe cingira o colo com o braço; e ele sentia o doce contato do talhe gentil na sua espádua e no seu flanco. Depois a voz terna e queixosa da esposa murmurou-lhe ao ouvido como um arpejo:

– Ingrato!...

– Perdão, Julieta, perdão! Confesso que Amália me fascinou; mas o que eu amei nela foi unicamente a tua lembrança, a tua alma, que às vezes eu ouvia em seus lábios, e via em seus olhos. O que era ela, e só ela, a sua beleza, essa eu a admirava; mas enchia-me de terror. Resistia à tentação, refugiando-me em teu amor; e se tu não me amparasses, teria sucumbido! Salvei-me, preservei minha alma; ela está pura como a deixaste, e vai reunir-se à tua pela eternidade. Eis o momento. Recebe-me em teu seio; não me deixes mais um instante neste mundo, pois aqui mesmo, perto de ti, próximo infundir-me no teu ser, eu a vejo, eu a sinto, a ela, a Amália; e tenho medo que me venha arrebatá-la de ti, separar-nos para sempre.

A voz de Julieta murmurava-lhe então ao ouvido:

– Não tenhas este receio, meu Hermano. Queres saber por que tu vês Amália, em mim, em tua Julieta? É porque ela te ama como eu te amei, com igual paixão. Ela e eu não somos senão a mesma e única mulher que tu sonhaste. Podes dar-te a ela; é como se te desses novamente a mim. Vi que estavas triste e só no mundo; que a minha lembrança não te bastava, e então revivi em Amália, transmiti-lhe minh'alma para que fosse tua esposa; para que tu me adorasses em uma imagem viva, que te retribuísse, e não uma estátua de cera.

– Embora; estou cansado de viver; quero me reunir a ti, em espírito, desprezando-me dessa materialidade impura, que pode subjugar a alma, e

arrastá-la ao crime. [...] Melhor é nos reunirmos no céu; recolhe a alma que deste a Amália, e leva-nos com ela.

A voz melodiosa suspirou outra vez:

– Queres morrer, meu Hermano? Queres deixar o mundo? Pois bem, dá-me tua alma: deixa-me absorvê-la na minha, e confundi-la que não formem senão uma só. Então abandonaremos a terra e iremos esconder-nos no seio de Deus, que nos criou.

Então Hermano sentiu uns lábios que se embebiavam nos seus e hauriam-lhe a vida. Esse beijo ideal foi como a inalação do espírito que animara o seu corpo e que, absorvido por Julieta, o desamparou. Desde esse momento ele não foi mais do que uma múmia. (ALENCAR, 2006b, p. 84-86).

No início desse momento da narrativa, ficamos em dúvida se o que acontece é realmente um fato sobrenatural ou somente o delírio de um homem desnortado por ter inalado o gás que deixou correr pelo ambiente. Depois achamos que é muito vívida a imagem e o diálogo com a esposa morta e que toda essa cena fantasmagórica realmente está acontecendo, é justamente nesse instante que a narrativa é interrompida para enfocar o incêndio causado por Hermano na casa.

Daí também a presença do fogo, que, segundo Meneses (2006, p. 7), aparece na obra como um elemento purificador. É bem pertinente o tema da morte ligado ao fogo, visto que *Encarnação* está inserida no período de nossa literatura em que esses temas predominam.

É o fogo, visto como aquele que tudo purifica, tomando as palavras de Bachelard (1994), que será capaz de acabar de vez com o espaço da casa que tanto presentifica a figura de Julieta, e trazer a salvação e o reavivamento de Hermano para o amor de Amália. Amália é o amor que salva, mas o fogo tem que purificar aquele espaço para que esse amor possa florescer sobre essas cinzas. Falando sobre a significação do fogo como purificador, Bachelard escreve que primitivamente:

“Uma das razões mais importantes da valorização do fogo nesse sentido é, talvez, desodorização. [...] O odor é uma qualidade primitiva, imperiosa, que se impõe pela presença mais hipócrita ou mais importuna. [...] o fogo *purifica tudo* porque suprime os odores nauseabundos. [...]” (BACHELARD, 1994, p. 150).

[...] o fogo agrícola que purifica os pousios. Essa purificação é realmente concebida como profunda. O fogo não apenas destrói a erva inútil, como enriquece a terra. (BACHELARD, 1994, p. 152, grifos do autor).

Vemos assim que esta última definição do fogo como elemento purificador é a mais interessante para o nosso estudo. O fogo é destruição (do passado) e renascimento.

Quando a narrativa é retomada, no capítulo seguinte, já decorreram cinco anos a partir do incêndio, e é relatada a volta de Amália e Hermano ao lar destruído e “purificado” pelo fogo. Através de um diálogo travado entre Amália e Hermano, ao contemplarem a casa destruída pelo fogo, é dada ao leitor a explicação de como

Hermano se salvou do incêndio e o que aconteceu depois.

Tomando então o braço do marido, seguiu pelo passeio gramado da chácara na direção das ruínas que apareciam por entre as árvores e indicavam o lugar onde fora a casa.

O incêndio desmoronando o teto e consumindo todo o madeiramento deixara de pé as paredes do edifício, de modo que de fora via-se como um esqueleto a antiga habitação, com seus aposentos e divisões.

[...]

Hermano recolheu-se, como para penetrar mais profundamente em suas recordações, e murmurou:

– Não me lembro do incêndio!

Amália conchegou-se e, apoiando o rosto na espádua do marido, começou a sussurrar-lhe ao ouvido, cobrindo a face com a mão para esconder o rubor:

– Tu me deixaste no baile... Eu tive um pressentimento cruel, e corri... Felizmente encontrei-te: estavas na sala, de pé. Foi talvez o rumor de meus passos que te perturbou. Eu te preendi nos meus braços com receio que me fugisses. Tu me contaste tudo. Querias morrer para não ser infiel a Julieta e tinhas preparado o incêndio que devia consumir teu corpo, e a imagem daquela que tu amavas. Eu também devia morrer, e consumir-me contigo. Foi então que nossos lábios se tocaram. Tu me pertencias; e eu o salvei para o meu amor. Era preciso arrancar-te desta casa; quando partimos, sem que nos vissem, deixei nela o incêndio que a devorou. Depois partimos para a Europa e...

– E eu renasci para a felicidade, disse Hermano, cingindo a loura cabeça da moça e pousando-lhe um beijo na face.

(ALENCAR, 2006b, p. 87-88).

A partir desse diálogo, o sobrenatural da narrativa parece encontrar uma explicação racional, e aí o gênero estranho, definido por Todorov, é que se encaixaria na classificação dessa narrativa. Já que o beijo anterior que, para Hermano, tinha sido dado por Julieta e sugara-lhe a alma, na verdade, é dado por Amália, que o trouxe para a vida, para a realidade. Ela desempenha o seu papel romântico referente ao amor que salva, do qual já falamos.

No entanto, a narrativa não termina nesse momento. Ao chegarem da Europa, cinco anos mais tarde, Hermano e Amália não voltam sozinhos, além de Abreu, o fiel empregado de sempre, veio com eles uma menina de quatro anos de idade e que é a filha que o casal teve, dando-lhe o nome de Julieta. Ela não possui a aparência loura da mãe, mas tem os olhos e os cabelos escuros. Poderia ela ter não somente o nome da primeira esposa, mas também sua aparência?

É nesse momento que o sobrenatural instaura-se novamente. Acreditamos que a menina pode ser um tipo de *duplo* de Julieta. A narrativa assim volta a aproximar-se do fantástico, já que se instaura novamente a dúvida através do duplo que é um dos seus temas. Freud, quando analisa o “estranho”, no sentido de “estranheza” causada por alguma coisa, fala sobre o duplo, em *O homem da areia*, conto de Hoffmann, que é considerado um dos grandes nomes na literatura fantástica.

[...] Devemo-nos contentar em escolher aqueles temas de *estranheza* que se destacam mais, ao mesmo tempo em que verificamos se também podem ser facilmente atribuídos a causas infantis. Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do “duplo”, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens semelhantes, iguais. [...] Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre que é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). *E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem.* (FREUD, 1986, p. 293, grifos nossos).

É isso que acontece com a filha de Hermano e Amália, ela parece ser a encarnação de Julieta. Aqui podemos abrir uma brecha pra falarmos um pouco sobre o título dessa obra, *Encarnação*. Estaria nesse momento sendo explicado o título do livro? Sim, esse seria um aspecto que valeria como explicação, que seria de cunho espiritualista. Além de termos também a opinião de Meneses:

[...] Há algo de intensamente simbólico naquele incêndio: o meio de suicídio que Hermano imaginara para si, meio de morte, mas que se tornará possibilidade de uma nova vida. É por isso que o romance não acaba com o incêndio. Após a vitória do amor invencível, simbolizado pelo fogo, há um salto de cinco anos na narrativa, e conheceremos seu fruto: a meninazinha de quatro anos, bela como Amália, mas de olhos e cabelos castanhos como Hermano, como Julieta: é Julieta reencarnada, a filha do casal. (MENESES, 1996, p. 7).

Mas há outra possibilidade de compreensão do título: trata-se do amor como *encarnação*, primeiramente na pessoa de Julieta, depois nas pinturas e estátuas que Hermano viu e mandou confeccionar. Finalmente ele encarna esse ideário do amor em Amália, e é ela mesma que chega a essa conclusão quando encontra as imagens de cera nos aposentos de Julieta:

[...] Esse ideal ele o tinha *encarnado* em Julieta, desde o primeiro momento em que a vira. [...]
Morta Julieta, o ideal se tornara outra vez fantasia ou sonho, até que pela mesma ignota afinidade se encarnara de novo na imagem do painel do Veroneso, Ester ou Suzana, como dissera o Teixeira, referindo a visita ao Louvre.
Estas figuras, pensava Amália, são a cópia daquela imagem, a que Hermano dera o nome de Julieta, por ser a primeira *encarnação* viva de seu ideal.
[...] O que ele amava era uma larva, um espírito, um duende de beleza imaterial, que transportara a princípio para uma mulher, depois para uma imagem e afinal para uma estátua.[...]
- Achou em mim alguma coisa que recordou Julieta ou antes o seu ideal. Foi minha voz cantando a ária da *Lucia* que o atraiu [...]. (ALENCAR, 2006b, p. 76, grifos nossos).

O próprio Hermano não consegue entender como ele pode ter confundido a primeira Julieta com Amália, sendo elas figuras tão opostas. Então Amália lhe mostra o rosto da filha do casal, onde podem ver a imagem da primeira esposa:

–De tudo isto só há uma coisa que não compreendo – disse Hermano.
–O quê? – perguntou Amália assustada.
–Fica tranqüila; a alucinação passou; tenho a razão inteiramente livre. O que não compreendo é como sendo tu e Julieta tão diferentes uma da outra, têm aos meus olhos uma semelhança tão grande, que parecem a mesma?
Nesse momento as folhas rumorejaram.
A menina, que estava impaciente pela mãe, iludira a vigilância do velho criado e correra para Amália, cujo vestido descobrira através da folhagem.
–Olha! – disse a moça apresentando ao marido o rostinho gracioso da filha.
–É verdade! (ALENCAR, 2006b, p. 88).

Assim termina a narrativa do romance, deixando a dúvida sobre a ocorrência ou não do sobrenatural, remetendo-nos ao que Todorov diz sobre a hesitação do leitor presente no gênero fantástico. Hermano realmente via Julieta ou era apenas alucinação? Era Julieta, filha do casal, a encarnação da primeira Julieta, esposa morta? Além de todas essas dúvidas, ainda aparecem aspectos do duplo na narrativa, e o tema do duplo está intrinsecamente ligado à narrativa fantástica. É sobre esse tema que nos debruçaremos a seguir.

4 – A ALTERIDADE EM *ENCARNAÇÃO* DE JOSÉ DE ALENCAR

A partir do diálogo e da ambivalência, a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo. Essa noção de duplo implica que a unidade mínima da linguagem poética é pelo menos dupla, não no sentido da díade significante/significado, mas no sentido de uma e outra e faz pensar no funcionamento da linguagem poética como um modelo tabular, em que cada unidade (sempre dupla) atua como um vértice multideterminado.

Sandra Nitri

4 – A ALTERIDADE EM *ENCARNAÇÃO* DE JOSÉ DE ALENCAR

Demonstramos anteriormente como *Encarnação* está inserida no âmbito da

narrativa fantástica, e como o tema da morte está presente nesse tipo de narrativa e no romance de Alencar.

No entanto, existe outro tema que também é recorrente na narrativa fantástica, o duplo. Ele teve grande relevância na literatura romântica do século XIX, e se faz presente de maneira notável em *Encarnação*.

4.1 – O duplo como tema da narrativa fantástica e de *Encarnação*

Desde as primeiras leituras que fizemos de *Encarnação*, encontramos o tema do duplo presente na obra. É nosso intuito tecer algumas considerações a respeito desse tema presente sobretudo na literatura do século XIX, e em várias culturas de povos primitivos. Aproveitaremos também o duplo textual para traçar relações intertextuais da obra em estudo com narrativas de outros autores. E, por fim, nos voltaremos especificamente para o tema do duplo presente em narrativas de José de Alencar e Edgar A. Poe.

4.1.1– O duplo ao longo da história

O duplo atingiu o seu apogeu na Alemanha, à época do romantismo, e também está, como dissemos, intrinsecamente ligado ao gênero fantástico. Mas suas raízes são tão antigas quanto a humanidade e seu medo da morte. Elas remontam à cultura de povos primitivos e sobrevivem até hoje no folclore de alguns povos. Nessas culturas primitivas, a sombra está ligada à alma, e a sobrevivência dela ao corpo é uma crença que fundamenta a maioria das tradições religiosas.

É a mesma realidade universal do “duplo” que traduzem o *Eidolom* grego, que volta com tanta frequência em Homero, o *Ka* egípcio, o *Genius* romano, o *Rephaim* hebreu, o *Frevoli* ou *Fravashi* persa, os fantasmas e espectros de nossos folclores, o “corpo astral” dos espíritas, e, às vezes, “a alma” em alguns Doutores da Igreja. *O duplo é o núcleo de qualquer representação arcaica referente aos mortos.* (MORIN, 1997, p. 137, grifos do autor).

Em todas as tradições há estreita ligação do duplo com os mortos, que são vistos como fantasmas, espíritos ou espectros que levam uma vida igual a dos vivos, possuem necessidades de alimento, roupa e coisas pessoais. Haja vista, no Egito, o culto prestado aos mortos, a mumificação e a deposição nos túmulos de objetos pessoais do morto, roupas e alimentos.

Isso comprova que, não só entre os egípcios, mas nas mais diversas

tradições, a preocupação com o duplo, representado pela sombra, que é também símbolo da alma do morto, é uma constante. Existe a crença de que se o duplo (a alma) não se libertar do corpo do morto, esse poderia tornar-se um zumbi ou vampiro. Por isso, há tanta preocupação com os ritos funerários para proteção dos duplos e também dos vivos, pois se acredita que o duplo é fisicamente análogo ao seu original vivo e a vida dos mortos está ligada à dos vivos. A fase de decomposição é considerada como um período perigoso em que o corpo e o duplo ainda estão unidos, daí a preocupação sempre existente em enterrar o morto, cremá-lo ou mumificá-lo. Todas essas ações visam a uma melhor sobrevivência do duplo.

Otto Rank (1939) faz um estudo sobre as raízes primitivas do duplo e depois aprofunda-o através de exemplos na literatura. Seu trabalho, que prioriza a visão psicanalítica, é um dos mais completos estudos sobre o tema. De acordo com ele, as superstições em relação à alma, tomada como sombra, são recorrentes entre povos de diversas nacionalidades, tanto entre os que possuem uma cultura avançada como entre aqueles que têm costumes primitivos. Existem vários tabus em relação à sombra, pois acreditam que qualquer mal causado a ela afeta aquele que a possui. Uma sombra forte é considerada sinal de saúde e tem poder de fertilização.

Os povos primitivos evitam cruzar suas sombras, e também projetá-las sobre um defunto, um caixão ou um túmulo, e devido a esta crença, fazem os enterros à noite.

[...] Hoje em dia, entre certos povos, os doentes são levados ao sol para atrair sobre sua sombra a alma que está prestes a partir. É costume dos habitantes de Amboyna e Uliase, duas ilhas perto do Equador, nunca saírem de casa ao meio dia, porquanto nessas regiões a sombra desaparece a esta hora e receiam perder as suas almas.

[...]

Todos os folcloristas, unanimemente assinalam que os povos primitivos consideram a sombra como um equivalente da alma humana. (RANK, 1939, p. 92).

Como vemos, a sombra, desde os tempos mais remotos, sempre esteve ligada à figura da alma. Acredita-se que isso tenha ocorrido pelo fato de que os povos primitivos viam a alma como sendo a imagem do corpo, e nada representava isso melhor que a sombra projetada, prova contumaz dessa idéia era que um cadáver deitado ao solo não projetava sombra alguma, por isso sua sombra (alma) havia partido.

Foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez a sua forma. Mais tarde representaram a sua alma e esta crença primitiva se tornou a origem da crença na alma sustentada pelos povos de cultura antiga. (RANK, 1939, p. 96).

Segundo Rank, primeiramente o duplo é concebido como a própria personalidade (sombra, reflexo); depois passa a representar uma personalidade anterior

que conservaria com o passado a juventude de cada pessoa e poderia até renascer em uma criança; ao final, o duplo passa a ser uma personalidade oposta ao seu original, que dela se destaca e a repudia.

Partindo do espelho como reflexo, chegamos também ao retrato ou à pintura feita de uma pessoa. Muitos povos têm medo de tirar fotos ou fazerem uma pintura de si. Segundo Rank:

[...] Desde que, para o selvagem, a alma do indivíduo é representada por sua imagem, claro é que ele teme ser essa imagem possuída por um estranho, porque este poderá expô-lo a alguma desgraça ou mesmo à morte. Alguns primitivos têm medo de morrer, em consequência de haver tirado uma fotografia, especialmente se o retrato cair nas mãos de desconhecidos. (RANK, 1939, p. 119).

O reflexo na água também tem seus tabus entre muitos povos, e o mais conhecido vem dos gregos, que tinham como regra não olhar a imagem refletida na água, porque isto causaria a morte. E também acreditavam que quando se sonhava com a imagem refletida na água era também presságio de morte. Não podemos esquecer o mito de Narciso, que significa o amor à própria imagem.

[...] Não podemos admitir que seja por mero acaso, na mitologia Grega ou em outra parte, que o significado mortal do Duplo esteja intimamente ligado ao Narcisismo, porquanto sabemos que a idéia da Dupla Personalidade (sob todos e quaisquer pontos de vista) se originou completamente do amor à própria Personalidade.

[...] em todas as produções literárias, aparece, além do problema da morte, o tema do narcisismo, quer sobre uma forma concreta, quer desfigurada. (RANK, 1939, p. 124 e 125).

Mas dessa face narcisista do duplo, principalmente na literatura, falaremos mais tarde. O que fica desde já verificado é que muitos duplos representados na literatura são egocêntricos, dotados de incapacidade para amar a outros já que possuem um amor exclusivo a si mesmos.

Os gêmeos, outra representação do duplo, estão ligados à crença numa alma dupla, mortal e imortal, como acontece com a sombra e o reflexo. Eles são vistos pelos povos primitivos como algo sobrenatural, portanto causando temor e constituindo motivo para a criação de tabus em relação a eles. Primeiramente, os gêmeos eram sacrificados juntamente com sua mãe; a seguir se passou a sacrificar apenas as crianças, que depois de mortas eram adoradas; por fim, o tabu prevaleceu com a expulsão e isolamento dos gêmeos para evitar que o restante da população sofresse algum mal provindo desse fenômeno que era considerado tão estranho, até sobrenatural, trazendo bênção ou maldição na maioria das vezes.

Vimos que a idéia da alma foi concebida muito cedo pelo ser humano, como

consequência natural do medo da morte. Essa alma sempre foi vista como dual, e Rank explica esse temor primitivo em relação aos gêmeos ligados à visão da dualidade da alma:

[...] os gêmeos representavam a realização de um indivíduo, que trouxera consigo o seu Duplo visível. Tal homem, inevitavelmente, seria capaz de empregar forças sobrenaturais, que poderia utilizar maleficamente. Acima de tudo, o gêmeo era considerado imortal devido ao seu Duplo material, que significava, na crença primitiva, a posse também do poder sobre a vida e a morte dos outros. (RANK, 1939, p. 143).

Assim, os gêmeos não eram considerados como as demais pessoas, cujos duplos imortais não costumavam se desdobrar em vida, isso só acontecia depois que morriam, pois eles eram suas almas. Com os gêmeos era diferente, a sua parte imortal nascia, crescia e vivia ao seu lado, materializada, imortal e com poderes. Daí tanto temor em relação a eles.

Concluimos do que foi visto até aqui sobre as crenças de povos primitivos em relação ao duplo, como representação da alma, quer seja através da sombra, do reflexo (espelho, água, retrato ou foto), ou através dos gêmeos, que todas as crenças relacionadas a eles se ligam ao medo da morte e ao desejo de imortalidade, através da sobrevivência desse duplo imortal. Além disso, a aparição desse duplo e os vários tabus envolvidos com a sombra, reflexo ou gêmeos, também pressagiam a morte, do original ou de outrem.

Na Antigüidade, dentro da filosofia, o tema do duplo é base para diversas teorias. Um dos primeiros, e talvez o maior representante dessa teoria do duplo na filosofia é Platão. Primeiramente, na *República*, ele relata o mito da caverna, teorizando sobre a existência de dois mundos – Mundo das Idéias e realidade empírica – em que tudo que se conhece através da experiência é apenas um duplo de uma realidade ideal.

Em *O Banquete*, Platão expõe, através da fala de Aristófanes, o dualismo interior do homem sob o prisma do mito do andrógino. Segundo esse mito, no princípio haviam três sexos – o masculino, o feminino e o andrógino – que eram seres fortes e inteligentes que chegaram ao ponto de fazer com que os deuses se sentissem ameaçados, e, por isso, Zeus resolveu dividi-los. Segundo comenta Paz:

[...] Desde então, as metades separadas andam em busca de sua metade complementar. O mito do andrógino não só é profundo como despertou em nós outras ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo. [...]. (PAZ, 1994, p. 41).

O caso da separação de sexos idênticos fornece explicação para o

homossexualismo. Surge, assim, uma teoria do amor em que o homem vive sempre em busca de sua cara-metade, sua alma gêmea, um outro indivíduo que o complete. Segundo essa teoria, o amor “tende a recompor a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição.” (PLATÃO, 1962, p. 141).

Com base nos estudos de Otto Rank sobre o tema do duplo, constatamos que este está intimamente relacionado com o medo que o homem tem da morte e seu desejo de sobreviver a ela.

No entanto, não podemos deixar de mencionar a visão de Clément Rosset em sua obra *O real e seu duplo*. Nesse livro, a opinião de Rosset diverge da exposta por Rank, pois, parafaraseando-o, para ele muito maior que o medo da morte é o medo de não estar vivendo. Segundo seu pensamento, o duplo não é o outro, sou eu mesmo, o meu medo de encarar a realidade, a recusa do real faz de mim o duplo do meu real. A ilusão e o duplo estão intimamente relacionados:

Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa da percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto outro. [...]

[...] a estrutura fundamental da ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a conseqüência. [...]

[...] A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas (ROSSET, 1999, p. 14, 18 e 20).

Rosset nega o platonismo, como nega o duplo, que para ele é apenas a negação da realidade. Com o homem assim também se dá, “não é o outro que me duplica, *sou eu que sou duplo do outro*”. (ROSSET, 1999, p. 78, grifos do autor). Porém, como o nosso trabalho está intimamente relacionado com a morte e o temor e negação do ser humano em relação a ela, nos convém visualizarmos mais esse assunto sobre a ótica de Rank.

Há um autor que, apesar de não fazer parte especificamente da área literária, deu sua contribuição com vários estudos a respeito de obras literárias. Trata-se de Sigmund Freud, que também enveredou por esse mundo sobrenatural, com seu trabalho intitulado “*Unheimlich*” (“O estranho”), que empreende uma leitura aprofundada da gênese e estrutura da palavra alemã ‘*unheimlich*’, equivalente ao nosso vocábulo *estranho* e que se liga ao tema do duplo.

A palavra ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ [‘doméstico’], ‘*heimisch*’ [‘nativo’] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que

aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho. (FREUD, 1986, p. 277, grifo do autor).

Freud aprofunda mais o estudo da definição dada a essas duas palavras e constata que ‘heimlich’ pode ter mais de um significado. Ele cita Schelling, que dá um sentido bem psicológico de ‘unheimlich’:

[...] entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. [...] somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. [...] Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mais veio à luz. (FREUD, 1986, p. 282, grifos do autor)

[...] Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. (FREUD, 1986, p. 283, grifos do autor).

Em seu estudo, Freud se debruça sobre a narrativa *O homem da areia*, de Hoffmann, em que o estranho passa a ser algo que era familiar em uma época da vida do protagonista, que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. Tanto que a narrativa começa com as recordações do estudante Nataniel da época em que era apenas uma criança. Os temas que geraram *estranheza* estão ligados a causas infantis.

[...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho [...] se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu das *Heimlich* [‘homely’ (‘doméstico, familiar’)] para o seu oposto, das *Unheimlich* (pág. 283); pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. [...] (FREUD, 1986, p. 300-301, grifos do autor).

Essa definição de estranho como fruto da repressão, também se liga ao tema da morte, que é um dos motivos do gênero fantástico e do gênero estranho também.

Na literatura, os primeiros duplos aparecem como sócias, gêmeos, ou apenas irmãos. Temos, por exemplo, o mito de Anfitrião, que se tornou famoso por causa da comédia *Amphitruo* (201-207 a.C), escrita por Plauto em Roma. Essa peça junta o sobrenatural ao doméstico, os deuses aos humanos, pois os deuses Júpiter e Mercúrio usurpam os lugares de dois humanos, Anfitrião (dono da casa e esposo de Alcmena), e Sósia (escravo) respectivamente. Da relação de Júpiter com Alcmena, nasce o herói Hércules. A parte cômica fica por conta dos aparecimentos do Sósia falso e do

verdadeiro.

Na literatura, os gêmeos aparecem normalmente em um jogo de enganos, com muitas confusões, que dão em comédia, como ocorre em algumas histórias com os sócias. Grande representante dessa modalidade de duplo na literatura é Shakespeare com sua *Comédia de erros* (1592-1593). Nessa peça irmãos gêmeos, dois patrões e dois criados, são motivo de confusões e enganos que causam alvoroço e são motivo de riso até que ocorre o momento do reconhecimento quando tudo é esclarecido. Esse tipo de comédia em que acontecem confusões entre dois irmãos gêmeos foi produzido bem antes da época de Shakespeare. Trata-se de *Menaechmi (Os menecmas)* de Plauto, encenada pela primeira vez em 206 a.C.

Além disso, há o duplo mágico, que aparece n' *A epopéia de Gilgamesh*⁵, obra literária pouco mencionada, talvez por fazer parte da literatura oriental, praticamente desconhecida em nosso meio. É um ciclo de poemas em língua sumeriana, pertencente à literatura assíria do fim do III milênio, que conta a história de Gilgamesh, rei de Uruk, que, devido às suas ações, se tornou desagradável aos seus súditos. Então a deusa Aruru cria Enkidu, seu duplo, e num primeiro momento há uma luta entre eles, mas depois eles se tornam amigos e realizam grandes feitos juntos. Mas Enkidu morre e Gilgamesh viaja pelo mundo procurando o segredo da vida eterna já que estava atormentado com o fato de que poderia morrer como seu amigo

(...) Gilgamesh então correu o mundo selvagem; vagou pelos campos e pastos numa longa jornada em busca de Utnapishtim, a quem os deuses acolheram após o dilúvio e instalaram na terra de Dilmum, no jardim do sol; e somente a ele, entre todos os homens, os deuses concederam a vida eterna. (ANÔNIMO, 2001, p. 135).

Gilgamesh é absorvido pelas lutas e prazeres do mundo exterior enquanto que Enkidu é seu oposto e, ao mesmo tempo, seu complemento, já que se volta para dentro, preocupando-se com o mundo interior. É como diz Nicole Fernandez Bravo: “Gilgamesh, (...) só é levado a compreender o seu ser interior (Enkidu) quando este vai para o mundo das sombras e lá permanece como uma réplica sua.” (BRAVO, 1997, p. 267).

Voltando à literatura ocidental, esclarecemos que, desde a Antigüidade até o século XVI, o duplo aparece sob o aspecto do idêntico, dos gêmeos ou dos sócias, que geram usurpações, substituições espontâneas ou simplesmente confusões por engano. Mas todos esses duplos possuem sua própria identidade, são pessoas diferentes

⁵ Tivemos contato com essa obra durante o período de graduação, nas aulas de Literatura Comparada.

interiormente.

No século XVII, o duplo passa a ser heterogêneo e, com essa nova perspectiva, passamos do aspecto apenas exterior para o interior. Bravo afirma que o “conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal”. (BRAVO, 1997, p. 269).

Esse aspecto heterogêneo do duplo evolui até chegar ao ápice do homem cindido no século XIX, e, ainda segundo Bravo (1997, p. 264) “permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)”. No entanto, nos deteremos somente ao século XIX, pois é nele, à época do Romantismo e, principalmente na Alemanha, que ocorre o grande *boom* do duplo na literatura. Essa época nos interessa de maneira especial porque é nela que se insere a obra e o autor de nossa pesquisa.

O século XIX e o Romantismo são solos férteis para a explosão do duplo na literatura, pois todo o quadro político, social e cultural contribui para isso. No Romantismo, o duplo está intimamente ligado à fratura que esse período histórico acarreta ao homem. Com o Iluminismo, a Revolução Francesa, o racionalismo, o homem passa a olhar mais para dentro de si mesmo, encontrando nesse momento seu eu duplicado. O lado desconhecido do ser humano começa a ser explorado pelo romantismo, o fantástico contribui para uma visão nada racional e até tenebrosa desse “outro” desconhecido que habita dentro do “eu”.

Temos vários autores que representam magistralmente esse momento, mas citaremos apenas alguns, já que não é nosso objetivo fazer um estudo sobre eles. Começamos por um dos maiores representantes do gênero fantástico, e por consequência, do tema do duplo, E.T.A. Hoffmann, e seu conto “As aventuras da noite de São Silvestre”, que serviu de base para o filme de H.E. Ewers, *O estudante de Praga*. O conto de Hoffmann conta a história de Erasmo Spiker, que depois de ter um envolvimento amoroso e matar seu rival, foge deixando sua imagem para a amante Julieta. Ela havia pedido isso a ele no momento em que estavam refletidos num espelho. Sem sua imagem, ele passa a ser motivo de zombaria e toma aversão a espelhos.

Essa reação também ocorre com Dorian Gray, personagem de Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray*, em que a personagem tem horror a qualquer superfície que reflete sua imagem. Isso ocorre depois de ter feito um pacto a partir do qual o retrato dele envelheceria em seu lugar, sofrendo todas as marcas que a vida lhe imprimiria no corpo e na alma, devido às suas más ações, enquanto ele próprio continuaria jovem e belo.

Mas voltemos ao conto de Hoffmann, quando, depois de muitos acontecimentos infelizes, Spiker reencontra Julieta, e percebe que ela guardara sua imagem com cuidado e a vê refletida no espelho. No entanto, percebe também que essa imagem tornara-se independente dele, agindo autonomamente. E ele quase sucumbe aceitando o pacto proposto a ele, mas sua esposa aparece fazendo com que os demônios que queriam roubar-lhe a alma (reflexo) voltem para o inferno. Depois disso, Spiker sai à procura de sua imagem perdida, como lhe aconselhara a esposa. E nessa busca encontra-se com Peter Schemihl, personagem da narrativa de Chamisso.

Essa narrativa recebe o título de *A singular história de Peter Schlemihl*, e Hoffmann abre diálogo com ela ao propor o encontro das duas personagens que têm muito em comum. Ambos vendem sua alma – Peter, a sombra, e Spiker, o reflexo – ao diabo, e depois se arrependem, saindo em busca do que perderam. Isso nos remete ao que Rank expõe em seu estudo sobre o duplo, pois ele esclarece que existe a crença primitiva de que o demônio não possui sombra, ou seja, alma; por isso essa busca incessante em pactuar com os seres humanos roubando-lhes suas sombras, reflexos, e imagens de qualquer tipo.

Há também o duplo que não é mais apenas uma sombra ou reflexo, mas se constitui num verdadeiro duplo, num “outro eu”, que é independente do original. Como exemplo, citamos *O estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde*, de Stevenson, narrativa na qual o respeitável Dr. Jekyll, através de drogas, faz surgir de seu interior seu outro eu, o seu duplo, que lhe é completamente oposto, pois Mr. Hyde é mau. Com esse “outro eu”, Dr. Jekyll dá vazão a seus instintos reprimidos socialmente, e uma grande luta entre Jekyll e Hyde acontece para ver que identidade irá prevalecer.

Está implícita na composição do personagem de Stevenson que a sociedade impede o homem de equilibrar suas paixões, assim sendo, ele tem que representar como Dr. Jekyll. [...] A tensão se torna tão forte que como forças contrárias eles se confrontam. A luta é uma forma de punição. Para Stevenson é impossível ao homem sobreviver em paz se ele é dois e não somente um [...].

[...]

Na abordagem de Stevenson do tema do duplo, constata-se que a natureza é “boa e má”, mas falha em alcançar a harmonia quando ambos os terrenos são conhecidos. [...]. (OLIVEIRA, 1990, p. 190 e 191).

Não poderíamos deixar de falar sobre o famoso conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, referência quando se trata do tema do duplo. Ele conta a história de William Wilson, um rapaz que, ao entrar para um internato, encontra outro que tem o mesmo nome, e se parece em demasia com ele, a ponto de passarem por gêmeos. Esse

“outro” imita o original em tudo. Em um dado momento eles acabam se tornando companheiros, mas, por fim, o “outro” se torna um inimigo insuportável.

O original vive uma vida completamente desregrada, na libertinagem, degenerando-se cada dia mais. Mas é perseguido por seu duplo que, na verdade, tenta evitar sua desgraça. Esse duplo é uma crítica constante aos baixos instintos, é uma voz moralizadora.

William Wilson tem sua personalidade dividida: um lado se volta para o mundo externo, e o outro para sua vida interior, espaço onde atua o OUTRO, motivo pelo qual ninguém percebe sua ação. O duplo de William Wilson é uma experiência individual. Na verdade, toda a ação da narrativa é feita por William Wilson, o seu duplo é sua consciência contra a sua vontade, sendo este o principal ponto de conflito. (OLIVEIRA, 1990, p. 189).

No ápice de seu descontrole, o original William Wilson mata seu duplo, do que decorre seu próprio aniquilamento. O “outro” lhe diz que, na verdade, ele só existia por causa dele, assassinando-o, ele matava a si mesmo. Situação idêntica ocorre com a personagem de Wilde, Dorian morre ao destruir o seu retrato, o seu duplo.

(...) Dorian não encontra mais repouso. Convenceu-se de que é perseguido e está condenado à morte. A fim de acabar com tudo e livrar-se de um passado intolerável, resolve destruir o quadro. No ato da destruição, cai morto, velho e desfigurado, com o punhal enterrado no coração, enquanto a fisionomia do retrato recupera a sua primitiva juventude. (RANK, 1939, p. 35).

Esses são alguns autores e suas respectivas obras representantes desse instigante tema do duplo, da dupla personalidade. Mas são dignos de nota também autores como Andersen e seu conto “A sombra”; Edgar A. Poe com seus “O retrato oval” e “A sombra”; Stevenson com “Minha sombra”; Hoffmann com seu “Elixir do diabo” e “O duplo”; Jean Paul com “Siebenkäs”; Guy Maupassant com “Le Horla”; Dostoievsky com “A dupla personalidade” e “O sócia”. Isso somente para citarmos mais alguns dos maiores representantes da temática do duplo, mas não exporemos as histórias dessas obras, pois isso seria material para outro trabalho.

Mas ainda é importante mencionar o duplo nos contos de Poe que representam figuras femininas, como “Ligéia”, “Morela”, “Eleonora” e “Berenice”. São mulheres que morrem, mas sobrevivem a essa morte através de seus duplos, que aparecem de várias maneiras assustadoras, inserindo-se no gênero fantástico.

Alencar, com *Encarnação*, penetra no gênero fantástico e insere a figura do duplo na sua obra.

4.1.2 – Encarnação e o duplo

Em *Encarnação*, o duplo está presente do início ao fim da narrativa, mas nos deteremos em pontos que consideramos mais específicos e significativos para o estudo ao qual nos propusemos.

Lembramos, primeiramente, que o protagonista da obra manda fazer duas estátuas de cera para ter sempre presente a primeira esposa. Essas imagens são apenas um simulacro da esposa morta, e, como Amália constata, quando entra nos aposentos que um dia lhe pertenceram, as esculturas de cera refletem apenas os gestos de Julieta, a visão que Hermano tinha do interior dela.

O amor de Hermano era uma demência. Não fora uma mulher que ele havia adorado, e adorava ainda; mas um fantasma, um ente de sua imaginação. Esse ideal ele o tinha encarnado em Julieta, desde o primeiro momento em que a vira.

[...] Essas figuras, pensava Amália, são a cópia daquela imagem, a que Hermano dera o nome de Julieta, por ser o da primeira encarnação viva de seu ideal. Mas elas não tinham nada de comum com a morta senão essa misteriosa relação, que transparecia em uns longes da fisionomia.

Julieta não era formosa; e toda a sua graça estava unicamente na expressão. A mulher reproduzida em cera era de uma beleza estatutuária, que ofuscava inteiramente o retrato. Como pois tinha Hermano identificado essas duas imagens tão diversas?

Este fenômeno só podia explicar-se por um modo. Hermano não idolatrava a forma embora a admirasse quando ela realizava a sua imaginação. O que ele amava era uma larva, um espírito, um duende de beleza imaterial, que transportara a princípio para uma mulher, depois para uma imagem e afinal para uma estátua. (ALENCAR, 2006b, p. 76).

É depois de ver essas figuras de cera que constituem duplos de Julieta, e fazer todas as reflexões acima transcritas, que Amália toma a decisão de se tornar outro duplo de Julieta, mas agora seu duplo igual, visto que antes ela era o seu duplo antagônico. Amália faz a fabricação de um simulacro ao se transvestir em Julieta, usando suas roupas, pintando o cabelo da cor dos dela e até mesmo procurando imitar os seus gestos.

– De que vale a minha beleza? Ele não a vê, não a percebe. Julieta não era bonita: seu retrato está muito parecido; agora recordo-me bem dela, de quando passeava no jardim. Entretanto ele a amou. Eu podia ser feia e muito feia; que também me amaria se eu fosse a mulher que ele criou em sua imaginação.

Mas por que não seria ela essa mulher?

Seu amor cheio de abnegação, inspirou-lhe então uma resolução generosa. Sua existência, que já não tinha sedução, nem fim, ela a dedicaria à felicidade do homem a quem amava. Adivinharia o segredo dessa criação ideal da mente enferma de Hermano, e a realizaria em si.

Deus lhe daria forças para operar essa nova encarnação. Dominando então o espírito do marido, o restituiria à razão, ao mundo, ao verdadeiro amor; e seriam felizes.

Para isso era preciso, ela bem o compreendia, fazer um sacrifício de sua

personalidade; sacrifício doloroso para as almas superiores, que têm uma individualidade; e que não podem a exemplo das outras almas de estalão, despir o seu eu, e receber como a cera o molde da vulgaridade.

Ser outro, negar-se a si mesmo, suprimir-se moralmente, não se pode imaginar mais terrível suplício para uma consciência altiva; e foi a este que Amália se condenou no intento de salvar o marido ou perder-se com ele. (ALENCAR, 2006b, p. 77).

Esse tipo de representação do duplo é citado por Ana Maria Lisboa de Mello (2000) quando se refere à classificação dada por Pélicier em seu livro *La problématique du Double*. Ele identifica basicamente seis tipos de duplo e entre eles está “o duplo como resultado de transformação em que o original sofre uma metamorfose, surgindo para si mesmo e para os outros completamente diferente [...]” (PÉLICIER apud MELLO, 2000, p. 117). Esse duplo que aparece em *Encarnação* quando Amália se transforma em Julieta, lembra o conto de Poe, “Ligéia”, em que uma segunda esposa também sofre uma transformação, apresentando a aparência da primeira esposa, que havia morrido.

Além disso, a filha que Hermano e Amália têm, ao final da narrativa, se parece em demasia com Julieta, a esposa morta, carregando até mesmo o seu nome. Esse tipo de duplo assemelha-se bastante ao que ocorre no conto de Poe intitulado “Morela”, ambos remetendo a uma explicação de Otto Rank sobre a crença primitiva:

A crença totemista na alma constitui a transição entre a crença na continuação eterna da personalidade, e a aceitação da idéia de sobrevivência da raça através dos filhos. Verifica-se este fato, claramente, entre os selvagens, que julgam que a alma do pai ou do avô revive no recém nascido, e atemorizam-se quando a criança assemelha-se pronunciadamente aos pais. Quando o filho se parece muito com o pai, este está destinado a morrer dentro de curto prazo, porquanto a criança lhe absorveu a imagem ou sombra, isto é, a alma. Esta idéia se relaciona com uma superstição, que diz respeito ao nome, considerado pelo homem primitivo como parte integrante da sua personalidade. (RANK, 1939, p. 101).

Não nos aprofundaremos aqui na relação da narrativa de Alencar com os contos de Poe, pois é nosso intuito fazer isso na última parte desse trabalho, quando empreenderemos uma comparação entre esses autores e suas respectivas obras já mencionadas. Nesse momento nossa intenção é apenas fundamentar nossa teoria sobre o duplo e o pontuarmos em *Encarnação*.

4.2 – O duplo textual

A literatura comparada sempre foi de grande valia para os estudos literários, e a intertextualidade, concebida sob o ponto de vista de Júlia Kristeva, teve um papel

fundamental para que esses estudos se concretizassem. Baseada nas idéias de Kristeva, Sandra Nitrini (1997, p. 158) diz que “a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica”.

É de nosso interesse adotar uma perspectiva comparatista para ampliar o estudo que nos propusemos a fazer dessa obra de Alencar. Quando nos aprofundamos na leitura de *Encarnação*, percebemos que seu autor, como grande mestre que é, faz nessa obra várias relações intertextuais com autores de sua época de maneira intencional. Mas observamos também que existem, em sua narrativa, semelhanças significativas com obras de outros escritores que não foram explicitamente citados por ele.

Segundo Brunel, Pichois e Rousseau (1995, p. 110) “uma explicação comparatista procurará até ser mais completa: à rede temática na obra, acrescentará uma rede intertextual que ultrapassará a obra, o autor e o domínio lingüístico estudados [...]”.

É esse nosso intuito neste trabalho, enfatizarmos o fato de que os autores citados por Alencar têm uma relação direta com a temática do amor e da morte, envolvendo sempre a idealização da mulher no Romantismo.

Em *Encarnação*, há uma primeira esposa que possuía alto teor de espiritualidade, e depois de morta permanece agindo na vida do marido. Na maioria dos autores com os quais estabeleceremos relações intertextuais, existe sempre essa figura da mulher amada que morre, mas permanece influenciando a rotina dos vivos de uma maneira ou outra.

Como buscamos comprovar neste trabalho, o duplo é um tema constante em *Encarnação*, e ele também está presente nas relações intertextuais que empreenderemos a seguir. Além disso, todas as narrativas sobre as quais falaremos fazem parte do gênero fantástico no qual se insere a narrativa de Alencar.

4.2.1 - Diálogos com autores nacionais e estrangeiros

Alencar, como lhe é característico, põe o leitor a par da situação da sociedade e época histórica em que suas obras são escritas não apenas pela apresentação dos costumes e valores do momento em que vivia, mas também pelo diálogo que estabelece com outras obras e autores. Em *Encarnação*, ele dialoga com escritores que tiveram grande aceitação à época do Romantismo como Almeida Garrett e Walter Scott.

Isso nos remete à afirmativa de Antonio Cândido de que, no Brasil, existiram primeiramente leitores de romance e depois romancistas. O próprio Alencar é exemplo disso, todos os seus biógrafos e até o depoimento que ele dá de si mesmo em *Como e por que sou romancista*, trazem à tona sua história de leitor de romances para a mãe e outras mulheres da família.

O autor de *Encarnação* utiliza-se da ironia, através da voz do Dr. Teixeira, para fazer uma comparação entre a literatura escrita em língua portuguesa, mencionando Garrett, e a estrangeira. A literatura produzida em idioma estrangeiro, principalmente, o francês, invade a sociedade brasileira da época. Dá-se menos valor ao que é escrito em nossa língua, tanto no que se refere aos romances quanto à representação teatral. As peças estrangeiras são muito melhor aceitas pelo público que as nacionais e mais facilmente financiadas suas apresentações no Brasil, o que causa grande indignação em Alencar. Ele retrata tal situação através do diálogo de seus personagens.

– Ora, descobriu-se afinal a Fênix dos maridos! Exclamou Amália com uma risada expansiva dirigindo-se à amiga. Nenhum poeta até hoje, que eu saiba, animou-se a inventar um Penélope masculino. Estava reservada esta glória ao doutor Teixeira.

– Antes de mim um poeta, e dos mais ilustres, criou esse no Frei Luís de Sousa, que a senhora talvez não o conheça, porque é escrito em nossa língua.

– Até o vi representar, o que deve parecer-lhe ainda mais admirável, depois que os senhores fizeram do Rio de Janeiro um pequeno Paris de *boulevard*. Mas esse marido que voltou ao cabo de vinte anos de exílio foi o amor da mulher que o trouxe, ou a lembrança da pátria, a saudade de seu velho Portugal?

– Não se lembra de seu desespero por encontrar a mulher unida a outro? É uma das cenas mais tocantes.

– Esse amor caduco e de cabelos brancos, pois tinha mais de vinte anos...

– Como o de Penélope: acrescentou Teixeira em nota.

– Esse fóssil conjugal é um monstro ideado por Garrett [...]. (ALENCAR 2006b, p. 24 e 25).

No que diz respeito a Walter Scott, o autor de *Encarnação* abre um diálogo ainda maior, pois a ária *Lucia de Lammermoor*, do compositor Gaetano Donizetti (1797-1848), que serve de mola-mestra para todo o romance, está baseada em *A noiva de Lammermoor*, de Walter Scott. Na narrativa, também é citado outro relato de Walter Scott, *Maria Stuart*, que é um dos mais famosos do autor romântico escocês, e que conta a história da rainha da Escócia, decapitada em 1587. Essas obras são mencionadas no momento em que Hermano conhece Julieta:

Quando entrou no saguão cantava uma senhora a ária de *Lucia de Lammermoor*. A voz, que não era extensa, comoveu-o. Parou para escutar; e viu desenhar-se em seu espírito a imagem esbelta e vaporosa da virgem que o amor enlouquecera.

Terminando o canto, subiu. Havia na sala muitas senhoras, algumas de seu conhecimento, outras que via pela primeira vez. Notou entre estas uma moça

alva, de cabelos negros; era Julieta. Sem que lho dissessem, por uma rápida intuição, adivinhou que foi ela a intérprete inspirada da música de Donizetti. Teve pois uma decepção. Ele imaginara sempre uma Lúcia, loura com a filha das nevoentas montanhas da Escócia; e vinha achar a sua cópia em um tipo tão oposto.

Hermano demorou-se mais do que tencionara; ficou até o fim da partida. Por mais de uma vez aproximou-se de Julieta e conversou com ela. Quando se recolheu, cantava mentalmente o *Bell'anima*, que ouvira executado por Mirati; e pensava que talvez Lúcia, apesar de escocesa, tivesse cabelos pretos como a Maria Stuart de Walter Scott. (ALENCAR, 2006b, p. 18).

Walter Scott é muito lido e admirado na Europa do Romantismo, no segundo e terceiro decênios do século XIX. Mas ele não consegue que sua obra atravesse os séculos e seja lida e convertida em objeto de estudo até os nossos dias, como acontece com Hoffmann, Poe, Gogol, entre tantos outros que resistiram ao tempo.

Apesar disso, a partir de Scott se estabelece na literatura do século XIX uma vertente de romance histórico que influencia muitos escritores, incluindo Léon Tolstói. Seu nome é digno de nota em nosso estudo, principalmente, porque entre os autores por ele influenciados está Alencar, que deve tê-lo lido muito e sob sua influência também escreve romances históricos. Como já afirmamos, em *Encarnação* são mencionadas duas narrativas suas, *Maria Stuart* e *A noiva de Lammermoor*, sendo a segunda de vital importância para a narrativa de Alencar.

Em *A noiva de Lammermoor*, reaparecem os elementos góticos do pré-romantismo, que também estão presentes em *Encarnação*, possibilitando um diálogo entre as duas. Mas as semelhanças vão além, e Alencar não mencionaria essa obra de Scott se ela não tivesse uma forte ligação com toda a trama do seu romance. *A noiva de Lammermoor* narra uma história de amor em que o fim é antecipado no início da narrativa, pois uma profecia diz que o senhor de Rawenswood, que é o protagonista, será pretendente à mão de uma morta.

Daí o fato de a valsa de Donizetti, *Lucia de Lammermoor*, que é inspirada no romance de Scott, aparecer em momentos-chave da obra de Alencar. A relação se torna evidente no decorrer de *Encarnação*, visto que Hermano também se torna pretendente à mão de uma morta. A explicação pode ser deduzida sob dois focos: num primeiro momento, temos Hermano que se casa com Julieta que falece algum tempo depois de se casarem. Mas ele não consegue sentir-se não casado com ela nem mesmo quando contrai segundas núpcias, continuando, assim, casado em seu coração com uma morta e vendo-a em cada lugar onde estiveram juntos quando ela era viva.

Num segundo momento, também há o fato de que Amália, ao notar a veneração de Hermano por Julieta – a ponto de ele mandar fazer estátuas que julgava

serem a cópia fiel da primeira esposa – começar a encarnar, por vontade própria, a imagem da Julieta. Tanto que há momentos em que seu marido não pode encontrar mais a figura dela, pois ela já se fez Julieta. Amália se torna a imagem de Julieta, logo, Hermano vê-se casado com uma morta. Além disso, a valsa de Donizetti aparece quando Hermano conhece Julieta e por ela se apaixona, e é também através dessa valsa que o protagonista é atraído por Amália. Essa valsa, e a história preconizada por ela, é a ligação entre as duas esposas de Hermano.

[...] Amália tomara o hábito de recordar os trechos de ópera que ouvia no teatro. Assim fixava as suas observações de véspera; imitava as belezas, e corrigia o seu método.

Por isso ao acordar lembrou-se do piano já tão esquecido; e depois do almoço dirigiu-se à sala. Se ao recolher-se lhe perguntassem que ópera se tinha cantado, ela com certeza não poderia responder. Agora porém recordava-se perfeitamente; fora *Lucia*, de Donizetti. A música ficara-lhe no ouvido.

Abriu a partitura e cantou a parte de soprano. Disse admiravelmente o delicioso *allegro* da fonte; mas na grande ária da loucura excedeu-se. Não era o delírio da noiva escocesa que a inspirava; era o desespero de Julieta, a dor da esposa traída.

Estava aberta uma das janelas, e o sol entrando pela sala, chamejava nos espelhos e cristais. A claridade impacientou Amália; estava triste, e achava insuportável esse alegria do céu que vinha importuná-la.

Ergueu-se para fechar a janela, onde a esperava uma surpresa.

Hermano, de pé, à sombra de uma árvore escutava o canto, em profundo recolhimento. Sua fisionomia denotava que ainda depois de ter cessado a voz, ele ouvia dentro d'alma o eco, e esperava seu retorno. (ALENCAR, 2006b, p. 44)

Também é mencionada a obra *Le Spirite*, de Théophile Gautier, escritor do Romantismo, poeta e prosador francês. Esse texto foi publicado em 1866, e tem relação com a temática de *Encarnação*, pois é o livro de cabeceira de Julieta, cuja principal característica é a espiritualidade.

Além desses autores referidos na obra de Alencar, há outro digno de nota, que é Poe. Apesar de ele não ser citado em *Encarnação*, apresenta muitas semelhanças com a obra. Daí o fato de fazer uma aproximação entre os dois autores mais adiante.

Existem escritores nacionais que também não são citados na narrativa, mas com os quais estabelecemos algumas aproximações, como Álvares de Azevedo. Observamos que há semelhança entre *Encarnação* e uma das narrativas de *Noite na Taverna*, intitulada “Solfieri”.

Álvares de Azevedo difere muito de Alencar no tocante ao caminho que ambos seguem na literatura, o primeiro se dedicou mais à poesia, o segundo à prosa e também ao teatro, consagrando-se como romancista; o segundo veio a falecer cedo, mas não tanto quanto o primeiro, no auge de seus vinte anos. Sem mencionar que Álvares de

Azevedo teve como figura representativa Lord Byron, já em Alencar é grande a concordância de que há traços de Balzac em suas narrativas.

Mas apresentam características em comum e, por isso, ambos estão inseridos no mesmo período literário. O ponto de ligação que nos interessa salientar aqui se efetivou devido ao fato de Alencar ter escrito *Encarnação*, que se desvia para o caminho da narrativa fantástica, sendo o gênero também no qual inserimos *Noite na Taverna*.

O lugar onde se passa “Solfieri” é Roma, e o homem que conta a história tem o mesmo nome da narrativa. Ele começa narrando que em uma noite ia andando pelas ruas de Roma, já tarde, pois as luzes se apagavam, quando viu a figura branca de uma mulher que chorava numa janela escura. Essa mulher saiu e ele a seguiu até chegarem a um cemitério onde ela se ajoelhou para chorar. Solfieri adormeceu e quando acordou a mulher já não estava mais lá, no entanto, havia marcas na vegetação quebrada, que denunciavam a presença dela naquele lugar, provando que não fora um sonho. Ele fica doente e não consegue esquecer a figura da mulher, e, um ano depois, volta a Roma, vivendo uma vida de orgias nos braços de tantas mulheres que não o saciavam.

Numa noite, depois de deixar o leito da condessa Barbora, Solfieri sai e entra em um templo onde está sendo velado o corpo de uma mulher, na verdade, daquela pela qual ele se fascinara há um ano atrás. Ele a beija e deita sobre o cadáver parecendo manter uma relação sexual com ela, mesmo chamando-a de virgem ao final da narrativa, e, após algum tempo, ela volta à vida, e a explicação dada é a da catalepsia. Então a mulher desmaia novamente e Solfieri a leva para a casa dele onde dois dias e duas noites ela delira em febre para depois morrer realmente, e ele a enterra sob seu próprio leito. Mas não sem antes encomendar a um estatuário que trabalhava com cera que fizesse uma estátua dessa mulher que o narrador da história guarda por toda vida.

Como já explanamos, a morte é o grande tema do Romantismo, e os autores românticos se apropriam vorazmente dele. Nessa narrativa, além da morte, detectamos outro tema recorrente nos românticos, e, em especial, do autor em questão – o medo do amor. Sobre esse assunto fala Mário de Andrade em seu ensaio “Amor e Medo”, esclarecendo que esse medo é o da relação sexual, e se transforma nos românticos, sobretudo em Álvares de Azevedo, no medo de macular a virgem, no respeito à mulher. E também é o medo que ele próprio tem da relação sexual.

Não tem dúvida nenhuma que um dos mais terríveis fantasmas que

perseguem o rapaz é o medo do amor, principalmente entendido como realização sexual. [...]

Nos românticos brasileiros, que foram preciosamente derramados, esse medo do amor aparece ricamente.

[...] O poeta, em vez de ter medo do amor, tem medo mas é de macular a virgem [...]

E aqui entra a primeira grande lateralidade em que a timidez de amar, se fixa nos românticos: o respeito à mulher. (ANDRADE, 2002, p. 222-223).

Daí o fato de as mulheres do romantismo serem criaturas intocáveis, sempre chamadas e caracterizadas como anjos, virgens, crianças, visões, estátuas, dentre outras denominações que as distanciam da relação carnal. É assim que Álvares de Azevedo camufla seu medo do amor, e, muitas vezes, ao invés de ele tremer demonstrando esse medo, são as mulheres de suas obras que tremem. Em *Solfieri*, vemos com clareza a exemplificação desse medo pelo distanciamento que se faz da mulher, desde o início caracterizada como estátua, anjo, ou defunta, às vezes parecida com um fantasma de tão branca, mas que nunca deveria ser tocada.

[...] Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. – A face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua. [...]

A visão desapareceu no escuro da janela... e daí um canto se derramava. Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um como choro de frenesi, um como gemer de insânia: aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte. (AZEVEDO, 2003, p. 21 e 22).

[...] Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal-apertados... Era uma defunta!... E aqueles traços todos me lembraram uma idéia perdida... – Era um anjo do cemitério! [...]. (AZEVEDO, 2003, p. 23).

A moça revivia a pouco e pouco. Ao acordar desmaiara. Embucei-me na capa e tomei-a nos braços coberta com meu sudário como uma criança. [...]. (AZEVEDO, 2003, p.24)

Além dessas figuras de mulher que aparecem na maioria dos autores românticos, ainda existe a da amada adormecida⁶, que aparece com excelência em Álvares de Azevedo e em “*Solfieri*”.

[...] Álvares de Azevedo inventa, nesse desvio do amor e medo pro dormir no amor, não está na aspiração ao sono, ou na imagem do rapaz adormecido: está sim na imagem da amante dormida. Que libertação! O poeta pode gozar o seu amor, junto com a amada e ao mesmo tempo sozinho, fugido dos pavores que o perseguem. [...]

A imagem da amada dormindo pode-se dizer que é toda a obra de Álvares de Azevedo, tão abundantemente freqüenta qualquer criação dele.[...] (ANDRADE, 2002, p. 248).

⁶ É digno de nota o fato de a narrativa *Memória de mis putas tristes*, de Gabriel García Márquez, publicada em 2004, fazer retornar o mito da Bela Adormecida. Ele está representado na figura de uma prostituta adolescente, pela qual um homem de noventa anos se apaixona, e a quem só vê adormecida. (MÁRQUEZ, 2004).

De fato Solfieri (que aliás deixou a condessa Barbora adormecida!...) quando rouba o cadáver da igreja e quer saciar-se nele, na verdade está possuindo uma bela adormecida, pois que a moça fora apenas tomada dum sono cataléptico [...] É o clímax do seqüestro: o medo de amor inventa a idéia de possuir a bela adormecida. (ANDRADE, 2002, p. 250).

Vamos nos deter agora na semelhança existente entre essa narrativa, de Álvares de Azevedo, e *Encarnação*, de Alencar. Trata-se da imagem da amada como figura intocável – ainda que, nas duas narrativas, elas tenham sido tocadas e, no caso de “Solfieri”, profanada, já que há uma relação íntima com o suposto cadáver, pois a mulher está apenas em estado cataléptico – apresentada através da feitura de uma estátua de cera dessa mulher. Tanto em uma narrativa quanto em outra, são os protagonistas, Solfieri e Hermano, que encomendam as estátuas. Em “Solfieri” a estátua de cera é uma só, já em *Encarnação* são duas.

À noite saí e fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera, e paguei-lhe uma estátua dessa virgem.

Quando o escultor saiu, levantei os tijolos de mármore de meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele.

Um ano – noite a noite – dormi sobre as lajes que a cobriam... Um dia o estatuário me trouxe a sua obra. Paguei-lha e paguei o segredo...

Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entrevistes pelo véu do meu cortinado? Não te lembras que eu te respondi que era uma virgem que dormia? (AZEVEDO, 2003, p. 26).

Em *Encarnação*, a figura replicada é a de Julieta, a primeira esposa morta. Essas imagens de cera aparecem pela primeira vez na narrativa quando Amália passa a se ocupar da casa vizinha, que pertence ao viúvo Hermano. Em uma ocasião, ela vê a primeira estátua de cera, e passados alguns dias, ela vê a outra. Ambas estão em posições e locais diferentes, uma sentada no aposento que pertencera a Julieta, e a outra em uma sala próxima, reclinada em uma conversadeira acolchoada de cetim azul.

Em face de Hermano, e também sentada como ele, Amália viu, cheia de espanto, uma mulher. Era moça e de rara formosura. Na posição que tomara, o seu talhe moldado por um vestido simples e justo, de seda azul à princesa, desenvolvia-se com um garbo indefinível.

A madeixa de cabelos negros sombreava o níveo fulgor do semblante [...]

Descansava sobre a mesa um dos braços, cuja perfeição estética aparecia no esvaziado da manga; e tinha a fronte ao de leve reclinada para a espádua [...]

Pensou que a moça interrompera o seu trabalho de florista para embeber-se no encanto de ouvir as palavras de Hermano, o qual também abaixara o livro para contemplá-la e encher-se de sua beleza. (ALENCAR, 2006, p. 42).

Lá estava a mesma mulher da outra noite, não sentada como da primeira vez, mas reclinada em uma conversadeira acolchoada de cetim azul; e ainda mais encantadora.

Tinha adormecido, com a cabeça pousada na curva do braço, e o corpo meio

voltado. O roupão de fina cambraia, fechado na gola e nos punhos, envolvia o seu talhe, moldando os contornos graciosos, que não se podiam ver, mas palpavam-se com os olhos. (ALENCAR, 2006, p. 48).

Mas Amália ainda não sabia que eram estátuas de cera, ela acreditava ser uma mulher que estava na casa para macular a memória de Julieta, e se indignava contra isso. Só veio a descobrir a verdade depois que se casou com Hermano e conseguiu entrar nos aposentos de Julieta.

Entrando no toucador de Julieta, escassamente alumiado pela claridade que filtrava entre as lâminas das rótulas, Amália tinha visto, ali, sentada junto à mesa de charão, tal como lhe aparecera três meses antes, a desconhecida.

[...]

Tornando a si, ainda a viu no mesmo lugar, impassível. Encheu-se de indignação e adiantou-se para expulsar de sua casa aquela indigna.

Apesar do estrépito dos móveis arrastados, a desconhecida permanecia imóvel.

Amália, travou-lhe do pulso, e achou-o gelado. Era então um cadáver que tinha diante dos olhos? Não; apesar do horror que a invadiu, pôde afinal conhecer a verdade.

Era uma figura de cera.

Atônita com esta descoberta, a moça lembrou-se da outra vez que avistara a desconhecida recostada no sofá; e correndo ao quarto de dormir lá encontrou-a no mesmo lugar, coberta com um véu de seda.

Era outra figura de cera representando a mesma mulher, com a única diferença da posição. Não podendo imprimir movimento à estátua, o artista o tinha suprido com a mudança da atitude e do gesto. (ALENCAR, 2003, p. 75).

A aparição desses simulacros, no romance de Alencar, tem a mesma função que na narrativa de Álvares de Azevedo – perpetuar a amada, idealizando-a e eternizando-a nas figuras de cera, além de torná-la intocável do ponto de vista da relação sexual. Até mesmo Amália faz uma breve análise da razão pela qual Hermano teria feito aquelas estátuas, que traziam a lembrança de Julieta, mas, na verdade, não eram réplicas perfeitas como pôde perceber através do retrato dela que também se encontrava no toucador, e, sim, uma idealização a mais. É essa a mulher do Romantismo e, logo, do homem romântico, uma mulher idealizada, fruto de sua imaginação e intocável. Até mesmo Amália, apesar de não ser transformada em uma estátua de cera, também permanece por longo tempo intocada, pois Hermano não mantém com ela relações sexuais mesmo depois de meses de casamento. Mas, ao final da narrativa, o casamento acaba por se consumir.

Temos ainda outra narrativa de autor nacional com a qual podemos estabelecer uma ligação com *Encarnação*. Trata-se de Machado de Assis, autor que, por questões didáticas, é inserido no período literário que recebe o nome de Realismo. Mas devemos deixar claro que Machado ultrapassa todas as convenções, e prova disso é que critica até

o próprio Realismo/Naturalismo, sobretudo em sua obra *O Alienista*.

Notamos a semelhança existente entre um trecho da obra de Alencar e um conto de Machado de Assis, intitulado “Um esqueleto”. Não podemos esquecer que Machado foi pupilo de Alencar, e trabalhou e caminhou com ele durante um bom período de sua vida. Machado admirava Alencar e reconhecia a sua contribuição para a fundação de uma literatura nacional.

O conto de Machado começa com um grupo de rapazes reunidos que conversavam sobre vários assuntos. Um desses rapazes começou a contar a história de um tal Dr. Belém, que guardava em casa o esqueleto de sua primeira esposa, a quem assassinara por supor que ela o traía. Como Hermano, da história de Alencar, o Dr. Belém também se casa uma segunda vez, mas não se esquece da primeira esposa. Também nem poderia, visto que conserva a sua presença física através de seu esqueleto. Há um trecho em que o Dr. Belém traz o esqueleto da mulher para compor a mesa onde faz as refeições com sua segunda esposa.

Fui andando... Mas qual não foi a minha surpresa ao chegar à porta? O doutor estava de costas, não me podia ver. A mulher tinha os olhos no prato. Entre ele e ela, sentado numa cadeira vi o esqueleto. Estaquei aterrado e trêmulo. Que queria dizer aquilo? Perdia-me em conjecturas; cheguei a dar um passo para falar ao doutor, mas não me atrevi; voltei pelo mesmo caminho, peguei no chapéu, e deitei a correr pela rua afora.

[...]

Chegamos à sala de jantar.

Apesar de já ter presenciado a cena do outro dia não pude resistir à impressão que me causou a vista do esqueleto que lá estava na cadeira em que o vira com os braços sobre a mesa.

Era horrível.

– Já lhe apresentei minha primeira mulher, disse o doutor para mim; são conhecidos antigos.

Sentamo-nos à mesa; o esqueleto ficou entre ele e D. Marcelina; eu fiquei ao lado desta. Até então não pude dizer palavra; era porém natural que exprimisse meu espanto.

– Doutor, disse eu, respeito os seus hábitos; mas não me dará a explicação deste?

– E qual? disse ele.

Com um gesto indiquei-lhe o esqueleto.

– Ah!... respondeu o doutor; um hábito natural; janto com minhas duas mulheres. (MACHADO, 1992, p.820 e 821).

Mas, apesar da semelhança com o trecho da obra de Alencar com o qual faremos uma ligação mais adiante, até mesmo por apresentar uma ambientação de conto fantástico, fica claro nessa narrativa de Machado de Assis que ele não era um autor romântico, ao final do texto chegamos a cogitar que ela nos parece uma paródia do já desgastado tema romântico do amor além da morte. Tanto que ele faz uso da ironia ao mencionar o Romantismo e a ambientação dos contos de Hoffmann, ao final do conto,

toda a atmosfera fantástica da narrativa se desfaz, através da fala do narrador, que diz que a história do Dr. Belém foi inventada.

A palavra *esqueleto* aguçou a curiosidade dos convivas; um romancista aplicou o ouvido para não perder nada da narração; todos esperaram ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann. (MACHADO, 1992, p. 815).

[...]

Alberto acabara a história.

– Mas é muito doudo esse teu Dr. Belém! Exclamou um dos convivas rompendo o silêncio de terror que ficara o auditório.

– Ele doudo? disse Alberto. Um doudo seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá.

É inútil dizer o efeito desta declaração. (MACHADO, 1992, p. 826, grifo do autor).

Já na narrativa de Alencar, a primeira esposa morta não aparece na forma de esqueleto, e sim, espectral. Julieta está sempre presente de forma fantasmagórica, é algo mais espiritual, mais idealizado, mais romântico. E Hermano realmente sente a presença da mulher em toda a casa onde antes ela habitara. É seu amigo, o Dr. Henrique Teixeira, quem estranha o comportamento do protagonista. Até mesmo à mesa das refeições, assim como no conto de Machado, a presença da primeira mulher é tida como certa e normal, apesar de não haver nenhum comentário por parte do viúvo.

– Voltando da Europa, há três meses, passei os primeiros dias em casa de Carlos, que me esperava e foi buscar-me a bordo. Chegamos a São Clemente pela manhã; e depois do banho clássico, nos reunimos em uma sala, que fazia parte dos aposentos da mulher e onde esta mais assistia. Notei então que ele, algumas vezes, distraidamente, voltava-se para o sofá, permanecia por momentos com os olhos fitos na almofada de veludo a que habitualmente se recostava D. Julieta.

[...]

– Vai ver. Pouco depois o Abreu chamou-nos para o almoço. Carlos tomou o seu lugar do costume; eu sentei-me defronte e notei logo que havia um talher em frente à cadeira de honra, outrora ocupada pela dona da casa. Tínhamos pois uma terceira pessoa; talvez alguma velha parenta de Carlos.

[...]

– [...] O Abreu serviu-nos, e eu a convite do dono da casa, almocei com apetite de viajante. Uma coisa me causou reparo. Quando Carlos incumbia-se de trinchar, depois de fazer o prato pra mim, fazia outro que passava ao Abreu. Este em vez de advertir o amo da sua distração, colocava o prato na cabeceira, sobre o terceiro talher intacto, e o meu amigo tirava para si nova porção; depois o criado mudava todos os três talheres.

[...]

– Ao jantar reproduziam-se todas estas circunstâncias que referi. A cadeira continuou vazia, mas sem a menor observação do dono da casa, e o talher de estado foi ainda servido duas ou três vezes. Cresceu, porém, a minha surpresa, quando na ocasião de tomarmos café, Carlos continuando a conversa proferiu o nome da mulher, mas de modo que parecia indicar a sua presença.

[...]

– Para aquele marido, a mulher que ele amou estremecidamente, ainda habita a casa, que ela enchia de sua graça e de sua ternura. Ele a sente perto de si, a

seu lado, nas horas em que trocavam suas mútuas expansões, e nos lugares que ela preferia. (ALENCAR, 2006, p. 28).

Além da semelhança de as duas primeiras esposas estarem supostamente à mesa; no conto de Machado, através do esqueleto, e, na narrativa de Alencar, como uma presença espiritual, e causarem estranheza; existe também a ligação feita pela duplicidade das esposas. Em ambas as narrativas existe uma primeira esposa, falecida, e uma segunda, viva, e que é obrigada a conviver com a “presença” da primeira.

Era de se esperar que um autor como Alencar fizesse diálogo com outros de seu tempo, mas ele ainda vai mais longe e conseguimos encontrar intertextualidades até mesmo com um autor de outro período literário. Mas, com certeza, a classificação da narrativa de Alencar e as narrativas dos outros autores como sendo pertencentes ao gênero fantástico, conta muito para que essas ligações fossem feitas entre elas. Mas não podemos deixar de supor que, principalmente, com Machado de Assis, exista uma “sementinha alencariana” que foi lançada pessoalmente.

4.2.2 – Poe e Alencar: reflexos de espelho

Voltamos a estabelecer novas aproximações de escritores, o que já nos propusemos em linhas precedentes. Trata-se de uma comparação entre *Encarnação*, de Alencar e os contos “Ligéia” e “Morela”, de Poe. Sem perdermos de vista o fio condutor do nosso trabalho, o amor e a morte, vemos que nessas narrativas ele se exprime sob a ótica do duplo, e há nesses contos e na narrativa de Alencar grandes semelhanças com relação ao modo como a figura do duplo é apresentada. A comparação com Poe recebe um enfoque maior que a feita com os outros autores por percebermos mais semelhanças que devem ser identificadas nas narrativas dele com a do autor que é foco do nosso estudo.

Edgar A. Poe nasceu em Boston (Massachusetts) no dia 19 de janeiro de 1809, filho de Davi e Isabel Poe que eram pobres atores viajando pela América e ganhando apenas o suficiente para sua sobrevivência. Seu pai morre ou abandona a mãe, que falece logo em seguida. Poe é criado por pais adotivos, mas sua mãe adotiva também morre e ele nunca se entendeu com o pai. O escritor casa-se com uma prima, que também morre algum tempo depois, mas não sem antes viver uma vida de pobreza e dificuldades ao lado do marido. Poe tem problemas com a bebida e até mesmo com excitantes.

Apesar da vida conturbada de Poe e sem desmerecer trabalhos de autores como Rank⁷ – que estudaram as obras do escritor à luz de um enfoque psicanalítico e se detiveram na influência de sua vida naquilo que escreveu – lançar o olhar em suas obras somente por esse ângulo é desmerecer o grande escritor norte-americano, e o quanto ele contribuiu para uma teoria do conto.

É bem verdade que Poe foi pouco reconhecido no seu país de origem, principalmente enquanto ainda era vivo. Seu reconhecimento se deu no exterior e começou na França, graças às traduções de partes de sua obra feitas por Charles Baudelaire, seu grande admirador, e que também escreveu uma biografia do autor, falando sobre sua vida e obras⁸. É Todorov (1980, p. 156) quem diz que “se o valor de um poeta fosse proporcional ao de seus admiradores, Poe estaria entre os maiores”, pois entre eles estavam Baudelaire e Dostoievski, além de Valéry.

Aí começam as semelhanças com Alencar, pois este também foi pouco reconhecido em seu país de origem, pelo menos durante seu período de vida. E se o seu valor, assim como o de Poe, pudesse ser medido através de seus admiradores, também deveria ser mais valorizado por ser grande a estima e admiração que escritores como Machado de Assis nutriam por ele. Poe, em sua vida profissional, apresenta mensuráveis semelhanças com Alencar, ambos começando sua carreira de escritores ligados à vida jornalística. Quando Poe era redator-auxiliar do Sr. White no *Southern Literary Messenger* de 1835 a 1837, graças a seu trabalho a circulação desse jornal passou de 700 a 3.500 exemplares. E no *Graham's Magazine*, “as assinaturas montaram de 5.000 a 40.000, em cerca de dezoito meses, sendo o aumento devido à capacidade redatorial de Poe.” (ALLEN, 2001, p. 29). Além disso, Poe também tinha um estilo mordaz que lhe custou alguns inimigos, era um excelente crítico, ainda segundo a biografia escrita por Allen, “o comentário do rapaz de Richmond [Poe] era interessante, perturbador e renovador.” Essa parte da vida de Poe lembra bem a polêmica carreira jornalística de Alencar.

Mas as semelhanças não param por aí, alguns contos de Poe também recebem nomes femininos – “Ligéia”, “Morela”, “Berenice”, “Eleonora” – assim como algumas narrativas de Alencar – *Lucíola*, *Iracema*, *Diva*. Enquanto Alencar se preocupou em lançar as bases de nossa literatura nacional, Poe lançou as bases do conto como o conhecemos hoje, além de inovar a crítica literária, e lançar a idéia da “arte pela

⁷Para maiores esclarecimentos veja RANK, Otto. (1939).

⁸ Para maiores detalhes ver BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan [1995. p. 627-656].

arte”. O conto concebido por Poe é considerado o gênero da literatura moderna, em que conceitos como brevidade e intensidade fazem parte da sua célebre “teoria do conto”. Patrícia Lessa Flores da Cunha em sua tese de doutorado intitulada *A opção pelo conto: confluência e alteridade em Machado de Assis e Edgar A. Poe*, afirma que:

Em “O Princípio Poético” (1848) [...] Poe define Poesia como “A *Criação Rítmica da Beleza*”, cujo único árbitro é o Gosto, não se relacionando, a não ser incidentalmente, com o Dever ou com a Verdade. Para Poe, o prazer da Poesia advém da contemplação do Belo que, como toda emoção, ou “*necessidade psíquica*”, é transitória. Assim, segundo o crítico, não existiria um poema longo [...] Poe assinala a morte do poema épico [...]. Raramente encontrar-se-á entre os autores que se houveram com preocupações semelhantes, uma defesa ao mesmo tempo tão apaixonada e lúcida do valor da Arte pela Arte. [...] a seu ver, a poesia nada tem a ver com moralidade ou verdade, uma vez que não é o poema o melhor lugar para serem discutidas tais idéias [...]. [...] embora Poe negasse ao poeta o uso de métodos didáticos para inculcar as verdades do intelecto e do sentido moral, insistia em que o verdadeiro poeta, todavia, poderia e deveria sugerir a Verdade através da Beleza. (FLORES DA CUNHA, 1995, p.37-39, grifos do autor).

Mas nosso intuito, como afirmamos, é nos determos especificamente em dois contos do autor, “Ligéia” e “Morela”, estabelecendo comparações entre eles e *Encarnação*, pois nesses relatos a figura do duplo aparece de maneira muito semelhante a do romance de Alencar⁹. Segundo Todorov (1980, p. 156-157) “Poe é o autor do extremo, do excessivo, do superlativo; leva cada coisa aos seus limites – além, se for possível. [...] um limite que atrai Poe mais do que qualquer outro – [...] o da morte. A morte assombra quase cada página de Edgar Poe.” Concordamos com ele e explanaremos nas próximas linhas dois contos que são exemplos do que foi afirmado.

Começaremos por “Ligéia”, que é um conto narrado em primeira pessoa, como a maioria dos relatos de Poe. Um homem conta sua história de amor com Lady Ligéia, que foi sua primeira esposa, e, tendo ela morrido, ele contrai núpcias com Lady Rowena Trevanion. Desde já começam as semelhanças com *Encarnação*, onde também há uma primeira esposa morta e um segundo casamento.

As semelhanças físicas das esposas das duas narrativas também são enormes, Ligéia tem cabelos e olhos escuros como os de Julieta; Lady Rowena é loira de olhos azuis, como Amália. Assim como Julieta, a beleza de Lady Ligéia não é convencional, apesar de o narrador não dizer que sua mulher não é bela, como é dito sobre a primeira esposa de Hermano. Talvez isso ocorra, por ser o conto narrado em primeira pessoa, e o amor do narrador pela esposa o impeça de diminuí-la com relação

⁹ Talvez, a repetição de alguns trechos já citados do romance se faça necessária para uma melhor avaliação das semelhanças e diferenças entre as narrativas de Alencar e Poe.

aos seus atributos físicos. No entanto, a descrição de sua aparência, do modo como sua presença é marcante, e do seu interesse pelo canto, se assemelham bastante ao que é dito acerca de Julieta.

[...] o caráter de minha bem-amada, seu raro saber, sua estranha mas plácida qualidade de beleza e a emocionante e subjugante eloquência de sua profunda linguagem musical haviam aberto caminho dentro do meu coração, a passos tão constantes e tão furtivos que passaram despercebidos e ignorados.
[...] Em beleza de rosto, nenhuma mulher jamais a igualou. Era o esplendor de um sonho de ópio, uma visão aérea e encantadora, mais estranhamente divina que as fantasias que flutuam nas almas dormentes das filhas de Delos. Entretanto, não tinham suas feições aquele modelo regular, que falsamente nos ensinaram a cultivar nas obras clássicas do paganismo. [...] (POE, 2001, p. 231).

Assim é Ligéia, e, lembrando a descrição de Julieta, notamos as semelhanças:

Como estátua a moça era um esboço imperfeito, ainda mesmo com as correções que aplica o molde de um traje elegante, ou a feliz disposição dos enfeites.

[...]

Havia em seu olhar, em sua voz, em seus movimentos, inflexões maviosas, mas de tão vivo relevo que se esculpiam como se tomassem corpo. Depois de apagar-se o gesto, sentia-se ainda a sua doce impressão no vulto a que animara.

O espírito fino, meigo e gentil de Julieta não tinha expansões brilhantes. Era modesto, e às vezes tímido. Entretanto o que ela dizia, por mais simples que fosse, trazia o calor de uma emoção íntima. Sua palavra exalava os perfumes de uma alma em flor.

Ao seu lado e conversando com ela, um homem de rigor estético poderia esquivar-se ao enlevo que infundia a suprema distinção dessa moça; e notar em suas feições e em seu talhe a ausência da beleza plástica.

Mas apartando-se dela, e perdendo-a de vista, raro era o que não levava na fantasia um ideal suave e gracioso, que ofuscava a imagem das mais radiantes formosuras do salão. (ALENCAR, 2006b, p. 17).

Mas se a presença de Julieta se faz sentir de maneira espectral depois de sua morte, a de Ligéia se apresenta assim mesmo enquanto ainda estava viva, pois quando lemos a descrição feita por seu marido, que caracteriza a esposa como uma sombra, lembrando o que foi visto sobre o tema do duplo. Lady Ligéia, ainda viva, parecia um fantasma:

[...] Ela entrava e saía como uma *sombra*. Jamais me apercebia de sua entrada no meu gabinete de trabalho, exceto quando ouvia a música de sua doce e profunda voz, *quando punha sua mão de mármore sobre o meu ombro*. [...] (POE, 2001, p. 231, grifos nossos).

O narrador é completamente apaixonado por Ligéia, e eles passam muitos momentos juntos envolvidos com leituras para as quais ela o induzira. Após a morte da esposa o narrador se sente completamente perdido como Hermano, em *Encarnação*. As leituras dela são ditas metafísicas e transcendentais, o que também achamos que lembra

Julieta com sua leitura de *Le Spirite*, sua teoria sobre o casamento e também a teoria psicológica e abstrata da razão pela qual ela e Hermano não tinham tido filhos ainda e que seria também o que causaria sua morte, idéias das quais também compartilhava Hermano.

– Meu marido há de pertencer-me de corpo e alma, como eu a ele, e para sempre. É assim que entendo o casamento.

– Penso da mesma maneira.

– Para sempre é eternamente.

– Compreendi todo o seu pensamento, Julieta, e não imagina o meu júbilo por encontrar tão perfeita identidade de sentimentos na mulher a quem amo. Sempre acreditei que o casamento não deve ser uma simples união social, mas a formação da alma criadora e mãe, da alma perfeita, de que nós somos senão as parcelas mais esparsas. Essa alma uma vez formada, só Deus a pode dividir e mutilar. (ALENCAR, 2006b, p. 19).

[...] Estavam casados havia mais de três anos, e não tinham filho. Começaram a sentir essa falta; era o primeiro desejo não satisfeito.

Engolfados no misticismo do amor, tão grato às imaginações vivas, eles consolavam-se com uma teoria psicológica um tanto abstrata, mas original e encantadora.

Hermano dissera uma vez à mulher:

– Um filho é uma porção de nós que se destaca para formar outro eu. Nós, Julieta, nos queremos tão exclusivamente, e nos possuímos com tanta ânsia, que nenhum quer perder do outro a menor parcela, ainda mesmo para reproduzir o nosso ser.

A mulher aplaudia esta explicação, que ela primeiro balbuciara sem poder exprimi-la [...]

Um aborto levou Julieta. Suas últimas palavras ao marido foram estas que ela proferiu antes de perder o conhecimento:

– Minha alma não podia separar-se da tua, Hermano. (ALENCAR, 2006b, p. 21).

Sobre Ligéia, diz o narrador:

[...] Eu não via o que agora claramente percebo, que os conhecimentos de Ligéia eram gigantescos, espantosos. Entretanto, estava suficientemente cômico de sua infinita supremacia para resignar-me, como uma confiança de criança, a ser guiado por ela guiado através do caótico mundo da investigação metafísica em que me achava acuradamente ocupado durante os primeiros anos de nosso casamento. [...] Sem Ligéia, era apenas uma criança tateando no escuro. Sua presença, somente suas lições podiam tornar vivamente luminosos os muitos mistérios do transcendentalismo em que estávamos imersos. [...] (POE, 2001, p. 235).

Como na narrativa de Alencar, o protagonista do conto de Poe, depois da morte da primeira esposa, também se casa novamente. Mas a diferença aparece quando a segunda esposa, do relato de Poe, morre. O que não acontece com Amália, em *Encarnação*, apesar de acreditarmos que ela também sofre uma espécie de morte devido à metamorfose que sofre. O conto novamente se assemelha com a narrativa de Alencar, pois o marido começa a sentir uma presença estranha quando a figura da “sombra” volta a aparecer e coisas estranhas acontecem pouco antes da morte de Rowena. Mas o narrador também não sabe se o que vê é real ou apenas efeito do ópio que o domina:

[...] Mas, ao passar por sob a luz do turbúlo, duas circunstâncias de natureza impressionante me atraíram a atenção. Senti que alguma coisa palpável, embora invisível, passara de leve junto de mim, e vi que jazia ali, sobre o tapete dourado, bem no meio do forte clarão lançado pelo turbúlo, *uma sombra fraca, indecisa, de aspecto angélico, tal como o que se poderia imaginar ser a sombra de uma sombra*. Mas eu estava desvairado pela excitação de uma dose imoderada de ópio e considerei essas coisas como nada, não falando delas a Rowena. Tendo encontrado o vinho, tornei a atravessar o quarto e enchi uma taça, que levei aos lábios da mulher desmaiada. [...] Sucedeu então que percebi distintamente um leve rumor de passos sobre o tapete e perto do leito, e um segundo depois, quando Rowena estava a erguer o vinho aos lábios, vi ou posso ter sonhado que vi, caírem dentro da taça, como vindos de fonte invisível na atmosfera do quarto, três ou quatro grandes gotas de um líquido brilhante, cor de rubi. Se eu o vi, não o viu Rowena. Bebeu o vinho sem hesitar e eu contive-me de falar-lhe de uma circunstância que, julguei, devia, afinal de conta, ter sido apenas sugestão de uma imaginação viva, tornada morbidamente ativa pelo ópio e pela hora da noite.

Não posso, contudo, ocultar de minha própria percepção que, imediatamente após a queda das gotas de rubi, uma rápida mudança para pior se verificou na enfermidade de minha mulher; assim é que, na terceira noite subsequente, as mãos de seus criados a preparavam para o túmulo, e na quarta, eu me sentei só, com seu corpo amortalhado, naquele quarto fantástico que a recebera como minha esposa. [...] (POE, 2001, p. 241, grifo nosso).

Logo após esse relato o duplo aparece sob a forma de uma transformação ocorrida na segunda esposa, que está morta. O narrador começa a ouvir sons vindos do corpo de Rowena amortalhada, suspiros e depois ela acaba por se levantar e caminhar, deixando entrever os olhos e os cabelos iguais ao da amada Ligéia.

[...] O cadáver, repito, moveu-se, e agora mais violentamente do que antes. [...] erguendo-se do leito, vacilando, com passos trôpegos, com os olhos fechados e com as maneiras de alguém perdido num sonho, a coisa amortalhada avançou, ousada e perceptivelmente, para o meio do aposento.

[...] Havia uma louca desordem em meus pensamentos, um tumulto não apaziguável. Podia, na verdade, ser Rowena *viva* que me enfrentava? Podia, de fato, ser *verdadeiramente* Rowena, a loura, de olhos azuis, Lady Rowena Trevanion de Tremaine? [...] *Mas, então, ela crescera desde a doença?* Que inexprimível loucura me dominou com este pensamento? Um salto, e fiquei a seu lado! Estremecendo ao meu contato, deixou cair da cabeça, desprendidos, os fúnebres enfaixamentos que a circundavam, e dali se espalharam, na atmosfera agitada pelo vento do quarto, compactas massas de longos e revoltos cabelos: e *eram mais negros do que as asas de corvo da meia-noite!* E então se abriram vagarosamente *os olhos* do vulto que estava à minha frente.

– Aqui estão, afinal – clamei em voz alta –, nunca poderei... nunca poderei enganar-me... Estes são os olhos grandes, negros e estranhos de meu perdido amor... de Lady... de “Lady Ligéia!” (POE, 2001, p. 243, grifos do autor).

Era a primeira esposa morta que se apossa do corpo da segunda. Em *Encarnação*, também é o que acontece, Amália sofre uma transformação e se torna semelhante a Julieta, a ponto de confundir o próprio Hermano. Porém a grande diferença é que, na narrativa de Alencar, a transformação pela qual passa Amália é voluntária, fruto de uma decisão tomada por ela mesma para se fazer amada pelo

marido, ainda que isso implique numa morte de si mesma para que os aspectos internos e externos de Julieta se fizessem presentes. Dessa forma, a maneira como o duplo se apresenta nas duas narrativas é a mesma, e encaixa-se na classificação de Pélicier citada anteriormente.

[...] Queria ser a mulher que Hermano amava, como Julieta fora antes dela. Nos livros que achou no toucador, também Amália colheu muitas idéias, de que se apropriou para imitar o misticismo do original que ela se propunha copiar.

[...]

A transformação de Amália já era tão perfeita, que enganava Hermano e até Abreu, sobretudo quando ela disfarçava com uma renda preta os seus lindos cabelos louros, ou mesmo os tingia com algum cosmético.

[...]

Quanto a Hermano, tinha momentos de completa ilusão, em que supunha-se transportado aos tempos de seu primeiro casamento. Apagava-se então de sua memória todo o tempo que vivera depois da morte de Julieta; e ele era feliz como se ainda tivesse ao seu lado a mulher a quem amava. (ALENCAR, 2006b, p. 80).

Analisaremos a seguir o conto “Morela” que também é narrado em primeira pessoa pelo marido da protagonista, que dá nome ao conto. Ele conta que nutria por ela um sentimento muito forte, no entanto, não era o amor que um homem sente pela mulher com quem se casa, pois não era apaixonado por ela como o marido de Ligéia, ou o de Julieta. Era assim que exprimia sua ligação com Morela:

Era com sentimentos de profunda embora singularíssima afeição que eu encarava minha amiga Morela. Levado a conhecê-la por acaso, há muitos anos, minha alma, desde nosso primeiro encontro, ardeu em chamas que nunca antes conhecera; não eram, porém, as chamas de Eros, e foi amarga e atormentadora para meu espírito a convicção crescente de que eu não poderia, de modo algum, definir sua incomum significação, ou regular-lhe a vaga intensidade. Conhecemo-nos, porém, e o destino conduziu-nos juntos ao altar; mas nunca falei de paixão ou pensei em amor. (POE, 2001, p. 198).

Morela, porém, ama seu marido e procura dedica-lhe sua atenção e fazer companhia somente a ele, afastando-se de tudo e de todos. Já em *Encarnação*, devido ao amor recíproco, não é somente Julieta que quer se afastar das demais pessoas para estar com seu marido, mas o casal, e procuram conviver com outras pessoas quando estritamente necessário. Eles querem viver apenas na companhia um do outro e almejam o momento em que podem ficar a sós. E, semelhantemente ao que ocorre no conto “Ligéia” e em *Encarnação*, o narrador em “Morela” também se torna um aluno de sua esposa, seguindo-a em suas leituras, pois ela é de uma profunda erudição. Como Ligéia e Julieta, Morela também se interessa de maneira especial por leituras místicas, fazendo com que seu marido entre no mundo de fascinação exercido por elas.

A erudição de Morela era profunda. Asseguro que seus talentos não eram de ordem comum, sua força de espírito era gigantesca. Senti-a e, em muitos

assuntos, tornei-me seu aluno. Logo, porém, verifiquei que, talvez por causa de sua educação, feita em Presburgo, ela me apresentava numerosos desses escritos místicos que usualmente são considerados como o simples sedimento da primitiva literatura germânica. Por motivos que eu não podia imaginar, eram essas obras o seu estudo favorito e constante. E o fato de que, com o correr do tempo, se tornassem elas também o meu pode ser atribuído à simples mas eficaz influência do costume e do exemplo.

[...] O extravagante panteísmo de Fichte; a palingenésia modificada de Pitágoras; e, acima de tudo, as doutrinas de *Identidade*, como as impõe Schelling, eram geralmente os assuntos de discussão que mais beleza apresentavam à imaginativa de Morela. Aquela identidade que se chama pessoal, Locke, penso, define-a com realismo, como consistindo na conservação do ser racional [...] Mas o *principium individuationis*, a noção daquela identidade *que, com a morte, está ou não perdida para sempre*, foi para mim, em todos os tempos uma questão de intenso interesse, não só por causa da natureza embaraçosa e excitante de suas conseqüências como pela maneira acentuada e agitada com que Morela as mencionava. (POE, 2001, p. 200, grifos do autor).

Suas leituras fascinam o marido, mas também o amedrontam, ele descreve Morela com tendo também as mãos frias (como Ligéia) e uma voz que soava como música (cantaria ela como Ligéia e Julieta?), mas tudo isso lhe causava temor:

[...] então, quando, mergulhado nas páginas nefastas, sentia um espírito nefasto acender-se dentro de mim, Morela colocava a mão fria sobre a minha e extraía das cinzas de uma filosofia morta algumas palavras profundas e singulares, cujo estranho sentido as gravava a fogo em minha memória.

[...]

E então, hora após hora, eu me estendia a seu lado, imergindo-me na música de sua voz, até que, afinal, essa melodia se maculasse de terror; então caía uma sombra sobre minha alma, eu empalidecia, tremia internamente àqueles sons que não eram da terra. Assim a alegria subitamente se desvanecia no horror e o mais belo se transformava no mais hediondo [...]. (POE, 2001, p. 1999).

Morela, assim como Julieta e Ligéia, também morre. Porém, diferentemente das outras, ela fala de sua morte e profetiza num tom sinistro o que acontecerá depois. Ela sabia que o marido não a amava e quando fica doente e vai definhando aos poucos, tentando sobreviver, mas parecendo afinal uma morta-viva, ele parece desejar sua morte para não mais ter que olhar para aquela figura horrenda. Chega então o dia de sua morte e ela o chama até seu leito:

– Este é o dia dos dias – disse ela, quando me aproximei. – O dia mais belo dos dias para viver ou para morrer. É um belo dia para os filhos da terra e da vida... ah, e mais belo ainda para as filhas do céu e da morte!

Beijei-lhe a fronte, e ela continuou:

– Vou morrer e, no entanto, viverei.

– Morela!

– Jamais existiram esses dias em que podias amar-me... mas aquela a quem na vida aborreceste, depois de morta a adorarás.

– Morela!

– Repito que vou morrer. Mas dentro de mim há um penhor desta afeição – ah, quão pequena! – que deveste sentir por mim, Morela. E quando meu espírito partir, a criança viverá – teu filho e meu filho, o filho de Morela.

[...] como predissera ela, seu filho, a quem, ao morrer, dera à vida, que só

respirou quando a mãe deixou de respirar, seu filho, uma menina, sobreviveu. (POE, 2001, p. 200-201).

Semelhantemente a Julieta, Morela também engravida e morre ao ter o filho, mas diferentemente dela, sua morte traz vida ao filho. A mãe morre e a criança sobrevive, enquanto em *Encarnação* é a morte do filho que leva a mãe. O interessante no conto de Poe e que continua a assemelhar-se com a narrativa de Alencar é que a filha de Morela parece ser a cópia fiel da mãe, assim como a filha que Amália e Hermano apresentam ao final da narrativa também parece ser a imagem encarnada de Julieta. Assim, em “Morela”:

[...] E, estranhamente, cresceu em estatura e inteligência, vindo a tornar-se a semelhança perfeita daquela que se fora. E eu a amava com um amor mais fervoroso do que acreditava fosse possível sentir por qualquer criatura terrestre.

[...] diariamente, descobria eu nas concepções da criança as energias adultas e as faculdades de mulher? [...] quando tudo isso se tornou evidente aos meus sentidos aterrados, quando não mais o pude ocultar à minha alma nem repeli-lo dessas percepções, que tremiam ao recebê-lo, há de que admirar-se que suspeitas de natureza terrível e excitante se introduzissem no meu espírito, ou que meus pensamentos se tenham reportado, com horror, às estórias espantosas e às arrepiantes teorias da falecida Morela? (POE, 2001, p. 201).

E a conclusão final do romance de Alencar lança a idéia da semelhança da filha do casal com a primeira Julieta:

- De tudo isto uma cousa não compreendo, disse Hermano.
- O quê? perguntou Amália assustada.
- Fica tranqüila; a alucinação passou; tenho a razão inteiramente livre. O que não compreendo é como sendo tu e Julieta tão diferentes uma da outra, têm aos meus olhos uma semelhança tão grande, que parecem a mesma?
- Nesse momento as folhas rumorejaram.
- A menina que estava impaciente pela mãe, iludira a vigilância do velho criado e correrá para Amália cujo vestido descobrira através da folhagem.
- Olha! Disse a moça apresentando ao marido o rostinho gracioso da filha.
- É verdade!

É o duplo que se faz presente novamente, segundo a crença primitiva que já mencionamos no estudo de Rank, quando pontuamos como o duplo aparecia em *Encarnação*. A filha de Amália tem os olhos e os cabelos escuros, como os de Julieta, ao final da narrativa Amália e Hermano constatarem o fato. As duas crianças recebem o nome das mortas, Julieta e Morela. A diferença é que a filha de Morela realmente faz jus à crença primitiva mencionada por Rank em seu estudo sobre o duplo de que se a criança parecesse com seu progenitor, este morreria porquanto a criança lhe sugara a imagem, ou seja, a alma, talvez por isso a primeira Morela morre já no parto. Já em *Encarnação* isso não acontece.

No conto de Poe Morela, a filha, é amada infinitamente por seu pai como

jamais o fora a mãe e isso acontece segundo a falecida havia dito em seu leito de morte; mas a alegria do pai também não dura muito, pois a filha morre também. Já na narrativa de Alencar, a filha de Hermano e Amália, que parece ser a encarnação da primeira Julieta, não morre e a narrativa é finalizada apenas com a constatação de Hermano e Amália acerca da semelhança de sua filha com a morta.

Fica assim constatada nessas narrativas a figura do duplo como um meio de sobreviver à morte, especificamente, a sobrevivência da mulher amada. E visível o fato da existência grandes semelhanças nos textos de Poe e Alencar, podendo os três serem incluídos na literatura de cunho fantástico.

Considerações finais

Este trabalho acabou tomando um rumo mais amplo, pois inicialmente pretendíamos apenas fazer um estudo comparativo entre o romance *Encarnação*, de José de Alencar, e os dois contos de Edgar A. Poe, “Ligéia” e “Morela”. Os passos que seguimos em nossas comparações – que não se detiveram apenas em Alencar e no autor norte-americano – foram os responsáveis pelo resultado final deste trabalho.

A escolha do fio condutor, o amor e a morte, também nos proporcionou a possibilidade de ampliar este estudo. O tema do duplo possibilitou ligações intertextuais com autores em cujas obras o amor e a morte, especialmente da mulher amada, eram uma constante.

Abrimos a primeira parte do nosso trabalho situando-o literariamente, visto ser o Pré-Romantismo e o Romantismo solos férteis para o tema do amor e da morte. Além disso procuramos demonstrar como José de Alencar viveu e fez viver esse período no Brasil, sendo um dos grandes responsáveis, senão o maior, por instaurar aqui uma literatura nacional. Sua contribuição é, hoje, merecidamente reconhecida no mundo literário.

Logo após fazermos essa incursão pelo movimento romântico, exploramos especificamente o tema do amor e fizemos uma pequena ligação com o casamento na sociedade ocidental. Consideramos que esse passo foi pertinente porque o amor e o casamento são temas recorrentes e interligados em José de Alencar. O casamento como um negócio, apesar de ter se tornado algo corriqueiro na sociedade patriarcal desse momento histórico, era condenado pelo Romantismo e, conseqüentemente, por Alencar. Somente o matrimônio por amor é idealizado e aceito nas obras alencarianas, pois ele tem o poder de remissão e salvação.

Num segundo momento, adentramos em outra parte deste trabalho que se refere ao tema da morte. Procuramos mostrar sucintamente como ela foi vista no Ocidente em alguns momentos significativos e como ela ocorre em *Encarnação*.

No segundo capítulo do nosso estudo começamos tecendo considerações sobre a definição do gênero fantástico, pois a morte é um dos temas recorrentes nesse tipo de literatura. Pontuamos algumas visões sobre o assunto, mas fizemos uma ênfase especial à definição que Todorov dá sobre esse gênero, já que era nosso intuito nos utilizarmos dela para a análise da narrativa que constitui o *corpus* do trabalho. Como

vimos, segundo Todorov há três gêneros: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Nosso questionamento era saber se *Encarnação* pertencia ao gênero fantástico – em sua estreita definição – ou estranho, seguindo as definições dadas por esse autor.

Chegamos à conclusão de que, seguindo a linha estabelecida por Todorov, a narrativa de Alencar é classificada como fantástica, porque nela persiste a hesitação. Durante vários trechos da obra, nos perguntamos se realmente o sobrenatural acontece ou se tudo não passa de fruto da imaginação de Hermano. Quando os fatos parecem ser esclarecidos racionalmente por Amália ao final da narrativa, a presença da filha do casal que possui o nome da primeira esposa, e muito se parece fisicamente com ela, vem instaurar novamente a dúvida em nós, leitores. Julieta, a filha, parece ser a encarnação da primeira Julieta.

Na terceira parte do trabalho, continuamos seguindo nosso fio condutor nos debruçando sobre o duplo, outro tema recorrente na literatura de cunho fantástico. Esse tema também está intimamente ligado à morte, pois seguindo a conclusão de Rank, ele seria uma tentativa de negá-la e superá-la. Depois de esboçarmos a trajetória do duplo ao longo da história e em especial na literatura, pontuamos como ele aparece em *Encarnação* sem nos determos muito, passo esse seguido com total intencionalidade.

Adentramos assim, no momento do trabalho em que tecemos várias relações intertextuais com autores que são citados na narrativa de Alencar, e também com outros nos quais detectamos uma possibilidade de duplicidade textual.

Por fim chegamos à parte na qual fazemos um estudo comparativo do *corpus* com os contos de Poe, objetivo que tínhamos em mente quando começamos nosso estudo. Nessa parte do trabalho, vimos que dois tipos de aparição do duplo são semelhantes aos que ocorrem em “Ligéia” e “Morela. São uma tentativa de superação da morte e, especialmente, a da mulher amada.

Também acreditamos que esses dois relatos de Poe podem ser classificados como fantásticos, se levarmos em conta a definição de Todorov. Em “Ligéia” o narrador realmente vê a aparição de Lady Ligéia através de sua encarnação no corpo morto de Lady Rowena, ou seria tudo efeito do ópio sob o qual ele vivia dominado? Em “Morela”, a filha realmente se parecia com a mãe morta, ou seria tudo fruto da imaginação de um espírito fortemente impressionável pelas leituras e palavras da primeira Morela? Aceitamos a permanência da dúvida, apesar da forte carga fantasmagórica trazida por ambas as narrativas, o que também é suspeito visto serem ambas narradas em primeira pessoa.

Ao chegarmos ao final deste trabalho, nos sentimos inclinados a discordar de autores como Cavalcanti Proença que, segundo Meneses (2006), é da opinião de que *Encarnação* “pouco ou nada acrescenta à glória do autor”. Ainda que *Encarnação* tenha traços em comum com outras obras do escritor, ela possui características únicas, tais como a atmosfera fantasmagórica e o duplo, adentrando pela literatura fantástica. Pudemos explorar o tema do amor de da morte estabelecendo diálogos com vários outros autores aos quais nos remetemos, quer Alencar tenha tido ou não a intenção de trazê-los à luz.

Verificamos que, principalmente desde a polêmica estabelecida em torno de *A Confederação dos Tamoios*, Alencar viveria de alfinetadas dadas e recebidas por políticos, literatos, e até mesmo pelo Imperador. Ele se torna um homem amargurado por várias decepções, tanto na política, pois é impedido de se tornar Senador como o pai – poderia ser dito que por implicância de D. Pedro II – como no círculo literário onde era incompreendido e pouco reconhecido, segundo ele próprio acreditava.

Vimos um pouco como é o homem-autor José de Alencar, que se envolve no mundo político e literário, e morreu amargando um reconhecimento, principalmente literário, que julgava não haver recebido. Mas a história, o tempo e tudo mais provariam que Alencar é um dos grandes autores e fundador da ficção brasileira. Ele não tinha “papas na língua”, como nos diz Lira Neto na mais recente biografia que temos sobre Alencar, *O Inimigo do Rei*; e, apesar de conservador, numa sociedade conservadora, não passaram despercebidas suas inovações. Ele inovou o modo de escrever romances, antecedendo até mesmo os realistas no seu diálogo com o leitor; inovou também a língua portuguesa, criando novos vocábulos e defendendo a evolução da língua nacional, assunto tão discutido ainda em nossos dias. Descreveu como ninguém a sociedade de seu tempo e a representou através de seus personagens que, para quem teve oportunidade de penetrar nesse mundo alencariano, são inesquecíveis e únicos.

Alencar morreu com a dúvida de que algum dia alguém se lembraria de sua passagem pela história do Brasil, se sua figura teria feito alguma diferença. Segundo Lira Neto, Machado de Assis – que tantas vezes andou com Alencar pelo Passeio Público – ainda andava com ele ao final de sua vida e ouviu mais de uma vez a pergunta vinda da voz cansada do autor: “– Será que passarei à posteridade?”. Machado sentia-lhe a dor, pois estava ligado a ele desde os primeiros anos do seu ingresso no mundo das letras e tinha-lhe grande admiração e afeto, como escreve em suas *Críticas Literárias*.

Mal sabia Alencar que seria considerado como o patrono da Academia de

Letras do Brasil, e que seu nome seria lembrado com admiração até a atualidade. Mesmo aqueles que um dia travaram grandes polêmicas com ele, reconheceriam seu valor, como foi o caso de Joaquim Nabuco que, segundo Proença, diria anos mais tarde: “– Travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor” (PROENÇA, 1966, p. 132). Ele foi um entre tantos outros a reconhecerem, ainda que tardiamente, o grande valor de José de Alencar.

Concluimos nosso trabalho, esperando que tenhamos contribuído com esse estudo um pouquinho mais para “glória” do autor que tanto acrescentou à nossa literatura nacional. Acreditamos que a obra de Alencar constitua-se numa fonte a ser revisitada e na qual os estudiosos, sobretudo os brasileiros, devem beber. Ainda há muito a ser dito sobre a obra do autor em geral, e, em particular sobre *Encarnação*, ficando um caminho aberto para a releitura da obra alencariana, especialmente um olhar de “amor e morte” em *Encarnação*.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Ossian no Brasil*. Goiânia: Ed. da UFG, 1999. v.1.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Saraiva, 2006a.

_____. *Diva*. 19 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. *Lucíola*. Curitiba: HD Livros Editora, 1999.

_____. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Encarnação*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2006b.

ALLEN, Hervey. Vida e obra de Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

ANDRADE, Mário de. Amor e Medo. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 221-252.

ANÔNIMO. *A epopéia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Trad. Priscila Viana Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AUERBACH, Erich. *Dante: o poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. 23 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos).

_____. Introdução. In: _____. *A poética do espaço*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos). p. 1-22.

_____. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: _____. *A poética do espaço*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos). p. 23-53.

_____. Casa e universo. In: _____. *A poética do espaço*. NEVES, Paulo (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos). p. 55-85.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe: sua vida e suas obras. In: _____. *Poesia e prosa*. Ivo Barroso (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 627-656.

BÍBLIA SAGRADA. Português. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORGES, Jorge Luis. O movimento romântico. Vida de James Macpherson. A invenção de Ossian. Opiniões sobre Ossian. Polêmica com Johnson. Reivindicação de Macpherson. In: _____. *Curso de literatura inglesa*. Martín Arias; Martín Hadis

(Orgs.). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.155-168.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: _____. *Dialética da colonização*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.11-63.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.

BRUNEL, P.; PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. Temática e tematologia. In: _____. *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 105-107.

CANDIDO, Antonio. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: _____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 429-437.

_____. Os três Alencares. In: _____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 536-548.

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção no romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 157-164. (Coleção Stylus; 3).

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. O pensamento crítico de Edgar A. Poe e a teoria do conto. In: _____. *A opção pelo conto: Confluência e alteridade em Machado de Assis e Edgar A. Poe*. 1995. 373f. Tese [Doutorado em Letras] – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 1995. p. 26-51.

FREIRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 34 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1986, v. 17. p. 275-314.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GUINSBURG, J; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-274. (Coleção Stylus; 3).

_____. Encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 275-294.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trabalho & Aventura. In: _____. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O esqueleto. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. II. p.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Memória de mis putas tristes*. Barcelona: Grupo Editorial Randon House Mondadori, 2004

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: CAMPOS, Maria do Carmo; INDURSKY, Freda; (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000. p. 111-123.

MENESES, Adélia Bezerra de. Eros x Tântatos. In: ALENCAR, José de. *Encarnação*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 3-7.

MORAES, Fabiana Rosa. As mulheres fundadoras de Alencar. In: _____. *Mulheres fundadoras de Alencar: Iracema, Senhora e Lucíola*. Dissertação [Mestrado em Letras e Linguística] – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003. p. 83-147.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Série Diversos).

NETO, Lira. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.

NITRINI, Sandra. Intertextualidade. In: _____. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 157-167.

OLIVEIRA, Marly Amarilha. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião. *Travessia. Revista de literatura brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, v. 5, n. 12, 1990. p.184-195.

PAES, José Paulo. O falsário verdadeiro. In: _____. *Transleituras: Ensaio de interpretação literária*. São Paulo: Ática, (19--). (p. 125-133).

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. 4 ed. DUPONT, Wladir (Trad.). São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. SAVARY, Olga (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POE, Edgar Allan. “Morela”. In: _____. *Ficção Completa, Poesia & Ensaio*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001a. p.198-203.

_____. “Ligéia”. In: _____. *Ficção Completa, Poesia & Ensaio*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001b. p. 230-243.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RANK, Otto. *O Duplo*. 2 ed. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coed; Brasília, 1939.

RIBEIRO, Luis Filipe. A virgindade da alma. In: _____. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996. p. 83-103.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. 2. ed. reform. Trad. Paulo Brandi; CACHAPUZ, Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003. (Clássicos de Ouro Ilustrados).

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. *Situações I*. Trad. Rui Mário. Gonçalves. Lisboa: Europa-América, 1968. p. 108-126.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3 ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates).

_____. Os limites de Edgar Poe. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kosssovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 155-165.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.