

A ENCARNAÇÃO DE UM IDEAL

AN IDEAL ENCARNATION

Paulo Alex Souza* (UFF)

RESUMO: O artigo aborda o último romance de José de Alencar, *Encarnação*, enfocando especialmente a trajetória da protagonista, Amália, que de moça irônica, debochada, cética quanto ao amor e indisposta para o casamento, converte-se em uma esposa exemplar, verdadeiro modelo de abnegação amorosa. Ressaltaremos esse processo de mudança, destacando sua característica principal, de ser algo predeterminado e necessário, de acordo com o imaginário do qual faz parte. Apontaremos ainda outros aspectos e nuances peculiares à produção alencariana e ao temperamento romântico.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar. Idealização. Mulher. Casamento. Amor.

ABSTRACT: The article broaches the last José de Alencar's novel, *Incarnation*, focusing on specially the trajectory of protagonist, Amália, an ironic, sardonic and skeptic girl that didn't believe in love and was upset to the marriage, became an exemplary wife, truthful model of loving self-denial. We will emphasize this process of change, detaching its main characteristic, to be something predetermined and necessary, according with the imaginary of the what does part. We will point still others peculiar aspects and nuances to the alencariana production and to the romantic temperament..

KEYWORDS: José de Alencar. Idealization. Woman. Marriage. Love.

* Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: pa.alex@bol.com.br.

INTRODUÇÃO

Escrito em 1877, ano da morte de José de Alencar, *Encarnação* é o último romance do escritor e só foi publicado postumamente. Ele incorpora os chamados romances urbanos do autor, por tematizar a vida social da classe dominante do século XIX, na então Corte do Brasil. Seguindo a linha explorada em romances como *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, a narrativa gira em torno da situação social e familiar da mulher em face do casamento e do amor, como sintetiza Heron de Alencar (1997, p. 261). O romance é curto e dividido em vinte e um pequenos capítulos, cuja estrutura e encadeamento são moldados para a publicação em folhetim. Trata-se de um romance pouco analisado e essa lacuna nos motivou a empreender uma leitura que lhe apontasse algumas características e aspectos.

Naqueles três romances citados, uma das molas propulsoras reside no desnível sócio-econômico entre as personagens que movimentam o drama amoroso. *Encarnação* foge dessa característica na medida em que os dois protagonistas pertencem à mesma classe social, esse desnível só é mencionado em certo ponto da narrativa quando relacionado a um personagem secundário, de relevo apenas inicial. Em contrapartida, a desarmonia entre uma situação, pessoa ou sentimento ideal com outras discordantes, conforme assinala Antonio Candido (2007, p. 544), se faz presente com força neste último romance de José de Alencar. A principal desarmonia, ponto de partida desta análise, parte da protagonista e constitui-se de sua indisposição em relação ao amor e ao casamento.

Um dos vetores da narrativa é a mudança de opinião e de atitude de Amália, que de sarcástica, irônica, zombeteira acerca do amor e do casamento, passa a uma defensora radical desses dois elementos, a ponto de renunciar a sua personalidade para satisfazer o seu amado. Mas temos de ter em mente que essa mudança é uma fatalidade dentro da narrativa, já que esta está totalmente voltada para desconstruir a primeira imagem que conhecemos de Amália e construir aquela que será um modelo de esposa. Assim, em nossa análise, focalizaremos a trajetória da protagonista a partir de sua situação de filha rica e cortejada à esposa dedicada, com ênfase no aspecto destacado acima, ou seja, a mudança comportamental da personagem. Além disso, veremos essa mudança em correlação com a empreitada de Amália de assumir a personalidade da primeira e falecida esposa de seu marido, vendo esse processo como um segundo passo dado pela personagem a fim de conceder a felicidade ao seu esposo e a si mesma.

O enredo de *Encarnação* narra a trajetória amorosa da jovem Amália e de seu vizinho Carlos Hermano, um rico e elegante viúvo de 38 anos. Ela, filha única do Sr. Veiga e de dona Felícia, toma conhecimento da história de Carlos Hermano, de seu casamento com

a jovem Julieta, a morte desta três anos depois, a reclusão que ele se submetera após a perda da esposa e seu comportamento voltado para cultuar-lhe a lembrança. Ela interpreta esse comportamento como símbolo de amor verdadeiro, apartado dos interesses materiais, e deseja ser amada dessa forma. Para isso, chama a atenção dele e o seduz por meio de solos vocais, e logo estão casados. Mas a tão almejada felicidade não está assegurada, pois há o receio de Amália de que o marido ainda viva em função da primeira esposa, o que é confirmado, já que Hermano teme macular a memória de Julieta, pelo contato carnal com Amália. Para solucionar esses dilemas e garantir a felicidade mútua, a protagonista decide se tornar uma nova Julieta, através de um processo de incorporação dos jeitos da morta.

1 AMÁLIA OU A PEDRA NO CAMINHO

A narrativa começa buscando instaurar uma atmosfera de verossimilhança realista: “Conheci outrora uma família que morava em São Clemente” (ALENCAR, 2002b, p. 15). A forma verbal inicial em primeira pessoa parece fazer do narrador uma personagem dentro da narrativa. Porém, quem contará a história é um narrador heterodiegético, ou seja, uma voz distanciada querendo se passar por próxima através do eu narrativo, pois não participa da trama nem é identificado ao longo desta. Esse procedimento era comum na construção de romances do século dezanove, na medida em que conferia maior veracidade à história, convertendo-se em atrativo para os leitores da época. Amália é moldada à imagem de outras figuras femininas de José de Alencar, a exemplo de Emília, em *Diva* (1864), e de Aurélia, depois de rica, em *Senhora* (1875). Até mesmo os nomes escolhidos para as personagens guardam uma afinidade fônica entre si. Como elas, Amália é expressão da beleza juvenil aristocrata, verdadeira predileção do autor, uma “bonita moça de dezoito anos, corada como a aurora e loura como o sol” (p. 15). Dona de sedutora graça e de uma alegria viçosa e ingênua, ela é o centro das atenções em seu círculo social. Sua vida é ditada pelo ritmo das festas caseiras e dos bailes sociais, momentos propícios para rapazes e moças da época conseguirem um casamento, de preferência, vantajoso.

Assim desejavam os pais de Amália, que, porém, “não pensava em escolher um dentre tantos apaixonados, que a cercavam”. Mas não havia desespero, pois eles “reconheciam ao mesmo tempo que formosa, rica e prendada como era, a filha tinha o direito de ser exigente; e confiavam no futuro” (p. 15). Esse mesmo pensamento de que a riqueza é garantia de casamento, já consta nos dois romances citados acima. Para citar um exemplo, no primeiro, Emília, a protagonista rica, se dá o direito de ser mais esnobe e desdenhosa nas reuniões sociais do que outras moças, pela certeza de que não faltariam

pretendentes para ela em virtude do capital financeiro de seu pai. A indiferença de Amália em relação a escolher um futuro marido é devida às ideias que possuía a respeito do amor, do casamento e do destino reservado à mulher em seu círculo social:

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 sobre o casamento ideias 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 os 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 natural 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. Das suas lições de botânica lhe ficara bem viva esta recordação, que o fruto só desponta quando as pétalas começam a fanar-se; se vem antes disso eiva. Esta moça pertencia a uma variedade de mulher, que se pode bem classificar como o gênero rosa. São elegâncias que só florescem bem no clima ardente do baile, ao sol do gás. A luz é a alma de sua formosura. Na sombra desfalecem e murcham.

Amália vivia no salão; só o deixava para repousar. Seu dia era a noite com os lustres por astros. [...] A volubilidade desse gênio não era, como alguns supunham, efeito de uma alma fria, indiferente e egoísta. Enganavam-se aqueles que viam na filha do Sr. Veiga uma dessas moças embotadas pela vida precoce da sala (ALENCAR, 2002b, p. 15-16).

Essa longa citação do primeiro capítulo traz o sumário da índole da personagem, cuja construção recebe todos os cuidados do narrador para não fazer dela uma criatura excêntrica. Por isso o vaivém de afirmações e negações sobre sua personalidade, seus gostos e suas opiniões, que compõe todo o capítulo do qual a citação faz parte: embora vivesse para desfrutar dos prazeres das festas, Amália não era como essas *moças embotadas pela vida precoce da sala*; ao mesmo tempo em que não compreendia a *vantagem de ligar-se para sempre a um estranho*, também *não nutria prejuízos contra o*

casamento. Mas aqui, há uma nuance que uma leitura ingênua talvez não perceba: não se trata de o casamento com um estranho não ter vantagem, mas sim que ela é que não compreendia essa vantagem. E a causa dessa incompreensão é, curiosamente, o fato de ela ser feliz. Por essas palavras, é estabelecida, talvez sem querer, uma oposição entre o casamento vantajoso e a felicidade, como se um excluísse o outro. Em suma, o problema está em Amália, que sendo feliz seria ignorante.

À medida que a narrativa se desenrola, traz alguns problemas a serem solucionados, na verdade, são falsos impasses jogados com vista a conferir complexidade ao enredo, mas resultam em recursos desprovidos de alguma carga dramática. O que escapa dessa sentença é exatamente o primeiro, parcialmente apontado acima, referente à singularidade da protagonista. O pensamento de Amália acerca do amor é taxativo. Considerar o amor como um divertimento social significa abolir do namoro e do casamento todo tipo de sublimação e transformar a união de *duas almas* em um mecânico contrato de divisão de prazeres e de trabalhos, o qual, todos têm de enfrentar em determinado momento da vida. Amália, ciente disso, aceita o casamento *como uma solução natural para o outono da mulher*.

Vemos a utilização da conhecida metáfora das estações do ano para referir-se às fases de vida da mulher. O outono inaugura o período frio do ano, sendo sucedido pelo inverno, é a estação em que as árvores ficam desfolhadas, correspondendo à época em que a mulher casa, tem filhos e passa a viver para dedicar-se à família, deixando de possuir a sedução, o brilho e a beleza da mocidade. Para esse imaginário, sai de cena a mulher bonita, para entrarem a mãe dedicada e a esposa atenciosa. Para as jovens como Amália, essa tarefa se impunha ao fim da primeira juventude, por sua vez tida como *esplêndida primavera*, por volta dos dezessete ou dezoito anos. É a época em que a jovem exhibe todo o seu fulgor e encantamento nas reuniões sociais. Isso fica patente no começo do romance *Senhora*, no qual José de Alencar utiliza, por exemplo, a metáfora do meteoro que passa pelo firmamento da Corte, para descrever o período em que a protagonista, antes de casar-se, deslumbrou a todos com sua beleza. Em *Encarnação*, ele utiliza a comparação com a flor, mais exatamente a rosa, que precisa de luz e calor para se desenvolver com beleza. Assim também Amália precisa do *clima ardente do baile, ao sol do gás*, para mostrar a sua graça. Depois disso, ela sabia que *teria de pagar o tributo à sociedade, e como as outras escolher um marido*.

A problemática está aqui formulada explicitamente: ela não repousa no fato de Amália recusar o casamento, o que não faz, mas sim de ela considerar que ele se dá desprovido de qualquer sentimento amoroso, já que *paixão para ela só existia no romance*,

e que, em virtude disso, vê o estado conjugal como uma triste fatalidade. Sendo uma bela jovem, solteira, abastada e feliz, não tinha a preocupação de se casar logo, embora soubesse que teria de fazê-lo cedo ou tarde. Posto isso, vemos então que uma das molas propulsora desse último romance de José de Alencar é a necessária e fatídica transformação da personagem, que passará por um processo de depuração para excluir dela aquilo que não está em acordo com os padrões defendidos pelo narrador, para a época. Antes de passarmos para análise desse processo, convém conhecermos mais de perto a protagonista, pelo destaque de algumas passagens que nos dão a medida de seu temperamento e pensamentos.

Em uma noite de festa na casa do Sr. Veiga, trava-se um caloroso debate entre Amália e o Dr. Henrique Teixeira, um médico oftalmologista, recém chegado da Europa e amigo de infância do vizinho da casa, Carlos Hermano. Um dos convidados indaga ao médico a respeito de seu amigo, querendo saber se ele era louco, o que Dr. Teixeira nega veementemente e explica o problema que acometia a Hermano. Em determinado momento da conversa, Amália se intromete: “— O senhor defende seu amigo com tanto calor que me faz desconfiar da justiça da causa, doutor” (p. 27). Dr. Teixeira então conta aos convidados o episódio acontecido no Museu do Louvre, em Paris, onde Carlos Hermano, ao contemplar um quadro que trazia a imagem de uma bela mulher, subitamente deixou o estado absorto e sombrio que até então o dominava. Nesse momento, Amália interrompe mais uma vez:

— 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 Dr. Teixeira.

— Antes de mim um poeta, e dos mais ilustres, criou esse no Frei Luís de Sousa, que a senhora talvez não 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 bulevar. 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 para complicar a situação das duas metades, que o aparecimento do primeiro marido veio separar. O drama está nessa separação realmente incômoda, para quem não gosta de sair de seus hábitos. Assim o romeiro bem longe de ser o herói, não passa de um pretexto, de um incidente, de um motivo. Faz aí o mesmo ofício de pai cruel que não deixa a filha casar-se democraticamente com qualquer cidadão da rua (p. 27-28).

Amália intervém novamente, agora mais irônica, ao designar aquele que era seu vizinho de a *fênix dos maridos*, fazendo alusão ao seu retorno do estado absorto. O narrador retrata que a exclamação veio acompanhada de *uma risada expansiva*, frisando o deliberado escarnecimento. Como se não bastasse caçoar de Carlos Hermano, Amália também zomba do Dr. Henrique Teixeira, considerando-o como criador de um personagem semelhante à Penélope, personagem da *Odisseia*, de Homero. Esposa de Odisseu que partira para guerrear, Penélope esperou o retorno dele durante anos; pressionada a se casar, se dispôs a confeccionar uma mortalha, ao fim da qual se casaria. Mas ela tricotava durante o dia e desfazia o trabalho durante a noite. Com isso, a protagonista reitera as palavras do narrador ditas no primeiro capítulo, que a *paixão para ela só existia no romance*, ou seja, existiria somente como criação de ficcionistas, chamados no texto, de poetas. O Dr. Teixeira rebate citando uma obra teatral do escritor português Almeida Garrett, intitulada *Frei Luís de Souza*, na qual um marido desaparecido há vinte anos retorna e encontra a esposa casada com outro homem.

Mostrando-se ferina com as palavras, Amália se refere àquele marido desaparecido como *amor caduco e de cabelos brancos*, e mais à frente como *fóssil conjugal* monstruoso. Como não aceita a existência de fato de um amor verdadeiro, ela interpreta o drama da mulher e do segundo marido em termos de mero incômodo *para quem não gosta de sair de seus hábitos*, e considera o primeiro marido um incidente a atrapalhar uma situação habitual. Isto desnuda o que muitos relacionamentos se tornam com o passar dos anos: somente um hábito mecânico, que os cônjuges dão continuidade. Trata-se de um ataque contra o paradigma de amor caro para a nossa cultura, um ataque que pode parecer ingênuo, pois vindo de uma moça mimada e sem experiência, mas que tem uma significação específica dentro da narrativa, na medida em que faz parte da construção de uma imagem da personagem, que logo depois será desconstruída. Por agora, Amália pode até investir contra o costume social de os pais escolherem o marido para a filha, pois isso será neutralizado não muito à frente. O diálogo entre o Dr. Teixeira e Amália é interrompido pela dança que principiara, mas com o compromisso assumido pelo médico de contar todo o caso de Carlos Hermano, pois Amália, motivada pela curiosidade, se dispõe a ouvir a história do Dr. Teixeira, que agora recua por recear cometer uma indiscrição:

- E o nosso folhetim?
- Refleti, D. Amália; melhor é falarmos de outra coisa.
- Confessa, portanto, que seu amigo é como os outros; mais um exemplar desse compêndio já muito conhecido que se chama marido.
- Não, senhora, não confesso; calo-me. Não devo expor à sua zombaria a vida íntima do amigo que mais prezo (p. 30).

Compêndio é um livro que traz uma seleção de textos a serem utilizados em sala de aula. Designando o ser marido como um compêndio do qual Carlos Hermano seria um exemplar, Amália parece apontar para as características de algo fechado em si, institucionalizado, cerimonioso, obrigatório e estorvador, sem qualquer idealização de felicidade, afinal de contas, “Essa natureza alegre e expansiva, esse coração incrédulo e desdenhoso, quando fantasiava os seus idílios, reservava sempre para si a melancolia, a abnegação e o obscuro martírio de uma paixão infeliz” (p. 17). Em sua resposta à proposição da personagem, o Dr. Henrique Teixeira, um pouco mais franco agora, acusa a característica que estamos aqui focalizando na jovem, ao denunciar sua zombaria em relação à história de Carlos Hermano. Com efeito, a postura de Amália faz dela uma zombeteira não disposta a condescender com o convidado nem como educação de salão. Durante toda a conversa, a cada afirmação do médico sobre a vida de seu amigo, Amália corresponde com um comentário que guarda uma nítida ironia.

Ao ouvir o episódio do almoço em que Hermano separara um terceiro prato de refeição para uma pessoa ausente (a esposa falecida), Amália dá uma risada e exclama: “— Não é romance, então. É um conto fantástico!....” (p. 31). Adiante, a moça é um pouco mais abusada ao afirmar: “— Temos, pois, aqui na vizinhança um hospital de doidos!” (p. 32). Mais à frente, o médico afirma que Hermano sente ou mesmo vê a alma de sua esposa Julieta, ao que Amália reage:

- Chega a vê-la? disse Amália cuja ironia nada perdoava.
- Com os olhos d'alma. O corpo nada é e nada era para ele. Desde o momento em que D. Julieta morreu, ele a abandonou como um objeto indiferente, e não teve o menor desejo de vê-la. Isto observei eu.
- Em todo caso, doutor, para fazer-lhe a vontade, convenho em que seu amigo será um homem de muito juízo, mas não aqui neste mundo; no da lua talvez (p. 33).

As citações deixam evidente a imagem de uma Amália irônica e sarcástica, que *nada perdoava*, como comenta o narrador. Essa característica chega a produzir uma certa comicidade, destoando um pouco da tonalidade dramática, característica desse romance, bem sensível já a partir do sexto capítulo. Como não achar graça em suas acusações de loucura? Seu ataque contra o sexo masculino é correlato às investidas contra os maridos, são expressões de sua aversão ao que considera imposto, postigo e convencional na sociedade e ao que quer adiar o máximo possível.

Em suma, até esse ponto da narrativa fica-nos a imagem de uma moça sagaz pela consciência demonstrada sobre o convencionalismo da sociedade em matéria de casamento; irônica e debochada, ao ridicularizar a instituição marital como um objeto;

independente e um pouco rebelde dentro dos seus parcos limites; firme em defesa de seu ponto de vista e de língua afiada pelo teor de seus comentários, que dão a medida de seu ceticismo em matéria de amor: não há no que acreditar pois se trata de uma criação imaginária sem nexos com a realidade da vida. O importante é sabermos que essa imagem é uma barreira erguida contra um padrão moral e de comportamento explicitamente defendido pelo narrador. E como tal, deve ser derrubada para que a jovem não apenas experimente aquilo considerado positivo pela lógica do narrador, como também seja um modelo dessa lógica. Uma mudança da água para o vinho é o que se sucederá com a personagem. Agora passemos ao destaque e à análise desse processo.

2 A HISTÓRIA DE UMA CONVERSÃO

A primeira referência à mudança de Amália encontra-se logo no começo do sexto capítulo, onde lemos que a moça “já não estava dominada do sestro de motejar e meter a ridículo tudo quanto era sentimental” (p. 34), para aludir a que Amália, no dia seguinte à festa e à conversa com o Dr. Teixeira, refletia seriamente sobre o que este lhe contara. Amália detinha seu pensamento no dueto musical que fizera na noite anterior, mas, subitamente, esquece a apresentação para lembrar o que lhe dissera o médico, e isso em virtude do motivo citado acima. A explicação sugere que sua atitude e postura durante a conversa com aquele personagem fora um sestro que a dominava, um cacoete, e como tal, involuntário e incontido. Com isso, começa a minar aquela postura consciente de si e de seu universo, já que transfere o mérito das palavras e das opiniões para um vago impulso comportamental, em vez de proveniente de sua índole.

A casa vizinha passa a ser alvo da curiosidade de Amália, que fita o seu morador enquanto este passeia pelo seu jardim. Nesse ponto, o narrador nos informa que ela está “Impressionada pela narração de Teixeira” (p. 35), e agora, como não está sob efeito do referido sestro, ela olha para Hermano com seriedade e circunspeção, a ponto de poder notar que ele “não tinha nesse momento a expressão de recolhimento e abstração própria do homem que está só” (p. 35). Quanto ao modo narrativo escolhido para apresentar essa mudança, vemos que o discurso direto, utilizado por todo o capítulo anterior para retratar o diálogo, cede lugar ao discurso do narrador, que se faz presente querendo nos fazer acreditar que tudo brota espontaneamente da própria personagem. Somente assim para dizer que o olhar de Hermano “não era de contemplação; animava-o o raio do espírito em comunicação com outro espírito” (p. 35). Não sabendo que era observado, Carlos Hermano

colhe um lírio e faz um gesto como que mostrando a flor a uma pessoa sentada ao seu lado. Esse ato produz um efeito em Amália que o narrador traduz nos seguintes termos:

Então operou-se em Amália um fenômeno psicológico estranho para ela que vivia unicamente no presente, porém em si mui natural e frequente. Assim como na tela de um transparente as figuras assomam de repente quando as colocam a contraluz, da mesma forma na memória da moça desenharam-se cenas da infância esquecidas por tantos anos (p. 35).

Depois de dar início ao processo de mudança da protagonista em termos de uma anomalia patológica, agora o narrador convoca a memória para ser a faísca que incendiará o coração indiferente da moça. O passado surge assim como um lastro de verdade e ponto de revelação, como bem observou Antonio Candido (2007, p. 543) ao assinalar “o papel decisivo do passado, como elemento condutor da narrativa e critério de revelação psicológica dos personagens”. Fazer com que ela relembre ações passadas referentes a Carlos Hermano e a sua esposa Julieta, insinua que a chave de sua própria transformação encontra-se dentro dela mesma, restando apenas vir à tona em forma de uma verdade há muito guardada. Amália contempla o viúvo solitário com o lírio na mão e relembra essa mesma atitude de Hermano, há cinco anos atrás, mas junto de Julieta, tendo esta se inclinado sobre a flor e dado-lhe um bafejo de seu hálito, dizendo que havia lhe dado um pouco de sua alma. A cena tipicamente romântica é inteiramente recordada pela protagonista – até as palavras! – e assume uma grande importância como deixa claro a continuação da narrativa:

Amália tinha muitas vezes lido em romances uns lirismos de amor semelhantes àquele bafejo da flor; e sabia que nos bailes e na vida real eles eram frequentemente copiados e até exagerados pelos noivos.

Todo esse formulário poético do namoro, ela o achava sumamente ridículo; e sempre que o apanhava em flagrante, o havia aplaudido com uma risada gostosa, como um lance de comédia. Entretanto agora que o terno sentimento pela mulher devia parecer-lhe ainda mais extravagante, pela circunstância de não ser já senão uma mímica, bem longe de excitar-lhe o riso, ao contrário a tinha comovido.

Assim devia ser. 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 (p. 36).

Novamente o narrador, através da personagem, relembra o papel da ficção na construção de uma imagem poética do amor. No lugar da ironia, a comoção, no lugar das risadas, a rememoração dos fatos. Uma coisa e outra são consequências de sua mudança em curso, pois ela já não é a mesma. Aquilo que considerava ridículo e que na situação

presente consideraria ainda mais ridículo, agora a comove deveras. Mas o que salta à vista é a postura do narrador, que depois de expor o efeito da cena para a personagem, marca a sua posição com uma franqueza total por meio da frase “Assim devia ser”. De modo mais explícito do que até então vinha se exprimindo, ele lança sua opinião sobre o comportamento desejado para a protagonista: a comoção então é o sentimento obrigatório pois tudo relacionado à cena do casal tem o aval de verdade do narrador, bem como toda a problemática em torno de Hermano. Daí as assertivas finais acerca da cena do jardim validando o episódio, o gesto e o sentimento deste personagem. Carlos Hermano não é louco, mas ama verdadeiramente a esposa falecida porque essa é a vontade do narrador, assim, aquele ponto de vista de Amália, novamente explicitado na citação acima, tem de mudar obrigatoriamente.

Em virtude disso, sabemos agora de um desejo da moça quando mais jovem, pois ela “Lembrou-se do desejo que tivera outrora de achar um noivo como aquele, que a adorasse, como ele adorava a mulher” (p. 36). Por essas palavras fica patente que a moça já não considera seu vizinho um louco, mas um noivo exemplar. De seu lado, o narrador sente a necessidade de dar uma explicação para o fato de a personagem até então não sentir “o menor entusiasmo pelo casamento”. No entanto, sagazmente ele joga para a personagem todo o processo de dúvida e busca de resposta, numa tentativa de mascarar sua ação e compor melhor a mudança de Amália pela atribuição de uma consciência sobre o fato que ela não possui. Uma questão de gosto é a primeira tentativa de resposta ao afirmar que “Ela preferia a vida de solteira, por ser mais livre, mais divertida e mais tranquila” (p. 36). Todavia, outra é a explicação dada, vinda até Amália depois de uma boa noite de sono:

Até então não conhecia senão a aparência do casamento, essa face material, que se vê de fora, e compõe a sua fisionomia social. Agora compreendia que essa união era mais do que um modo de vida; mais do que um hábito e uma conveniência. Era, devia ser, um destino.

Aquele marido, não só fiel à memória de sua mulher mas unido a ela como no primeiro dia de seu amor; essa afeição alheia ao mundo e indiferente às vicissitudes da vida, fora uma revelação para Amália (p. 37).

A explicação baseia-se em conceitos antagônicos, afinal de contas, de um estado a personagem passa a outro completamente contrário, bem ao gosto romântico, pois, para este, “não existe meio-termo entre o bem e o mal, entre pureza e pecado” (LEITE, 2007, p. 83). Pelo exposto, a gênese do comportamento e dos pensamentos de Amália está localizada em seu desconhecimento da verdadeira face do casamento, pois ela somente conhecia a *aparência do casamento*. Esta expressão aponta para a conhecida dicotomia

entre aparência e essência, sendo o primeiro termo ligado, em linhas gerais, ao que é exterior, superficial, potencialmente falso, não correspondente à verdade. Já por essência, entende-se o que é interior, profundo, legítimo, correspondente da verdade última de algo. Amália, portanto, só atentava para a face externa, a *fisionomia social* do casamento, reportando com isso ao casamento de conveniência, conduzido como um modo de vida, um hábito mecânico, enfim, àquilo que para a ideologia da narrativa não corresponde a um casamento verdadeiro. Este, é visto como um destino idílico no qual os cônjuges viveriam plenamente um para o outro, ignorando a sociedade e os seus prazeres. Como se trata de um destino idealizado, não pode ser mudado nem pode acabar.

A protagonista depara-se com o paradigma dessa visão do amor e do casamento na figura de Carlos Hermano, que se mantém completamente ligado à memória da esposa, encarnando esse ideal de amor perene. E até a forma de o narrador se referir a ele faz apologia desse ideal, pois em vez de chamá-lo viúvo, chama-o *marido*, já que o personagem comporta-se como se ainda fosse casado. Até aqui viemos designando o processo por que passa Amália como uma mudança ou uma transformação. Sem que esses termos sejam inadequados, vemos aquele que é o autor do feito, designá-lo com maior precisão no primeiro período do sétimo capítulo: “Desde aquele dia, que se pode chamar de sua conversão, Amália ocupou-se com a casa vizinha, que dantes não lhe merecia a menor atenção” (p. 38). A protagonista passou, portanto, por uma conversão, segundo o narrador. O termo é bem mais preciso que aqueles dois utilizados, pois eles deixavam mal disfarçada a nuance de um processo em lenta construção, enquanto que uma conversão é algo mais imediato, abrupto, como de fato ocorrera com Amália, visto que na manhã seguinte à cena do jardim ela já era inteiramente outra.

O discurso do narrador acerca da conversão de Amália se nutre de um imaginário e de um vocabulário cujos aspectos remetem à religião cristã. Também o cristianismo baseia-se em revelação e conversão, como tão bem ilustra a história do apóstolo Paulo, que antes se chamava Saulo e era perseguidor dos cristãos, até que o Cristo se revelou a ele no meio de uma estrada, deixando-o cego. Após essa experiência, Saulo converte-se ao cristianismo, muda o nome e se torna um dos maiores apóstolos do Novo Testamento. Sua conversão consta no capítulo nove do livro de Atos, da Bíblia Sagrada. Assim como Saulo, Amália empreendia sua “perseguição” contra o amor e o casamento até ouvir a verdadeira pregação de fé do Dr. Teixeira, que lhe plantou a semente da curiosidade. A cena de Carlos Hermano no jardim é o momento da revelação e, conseqüentemente, da conversão da espectadora, que passa não apenas a acreditar, mas, principalmente, a defender com fé

aquilo que antes buscou destruir. Vejamos brevemente essa Amália recém-convertida, para quem até a casa vizinha é agora objeto de fascínio:

Acompanhava os movimentos da habitação. Ligava aos mais casuais e ordinários alguma significação. [...] Por Hermano, Amália sentia um indefinível respeito. Parecia-lhe que via nele pela primeira vez um homem bem diverso da gente que povoava as salas e ruas. Nesse habitava uma alma: e era uma alma superior ao mundo, que tinha o seu mundo em si.

Ela, que dias antes ria do espiritualismo de Henrique Teixeira, a propósito do amigo, enlevou-se depois numa ideologia ainda mais abstrata; e achava simples, naturais, evidentes, os fatos que sua imaginação fantasiava. Julgara a princípio uma demência, essa ilusão em que vivia Hermano. Entretanto que 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 (p. 38).

Comentando os pontos principais, destacamos o *indefinível respeito* que agora a personagem sente por Hermano, que como já dissemos, é o paradigma de amor, de cônjuge e de homem, destoando dos demais frequentadores de salão por possuir *uma alma superior ao mundo*. Com isso podemos entender que Hermano não ligava para os prazeres materiais da sociedade, sendo movido somente pelo sentimento que possuía pela esposa morta. A tal alma superior fazia-o “desprendido dos interesses e misérias sociais” (p. 38), enquanto os outros se preocupavam apenas com a imagem que faziam perante a sociedade. Exemplo do típico exagero romântico, a Amália convertida não apenas acredita nas palavras do Dr. Henrique Teixeira e sua valoração de algo como um amor espiritual, como ela própria detém agora uma *ideologia ainda mais abstrata*. Ela se faz porta-voz de uma exacerbada sublimação do amor e da vida conjugal, uma concepção afinada com que Dante Moreira Leite (2007) chama de “teoria do amor romântico”: um sentimento amoroso de feição estritamente espiritual, descarnalizado e revestido de pureza. No que diz respeito aos divertimentos e ao convívio sociais, Amália repete o comportamento de Hermano, se isolando do contato com outros e desgostando daquilo que antes era a sua razão de viver:

As futilidades brilhantes que dantes a alegravam e que ela chamava as flores da vida, tornaram-se para seu espírito mais calmo, flores do vento, rosas efêmeras e sem perfumes; e foi assim que a pouco e pouco se isolou do mundo. Sentia um tédio indefinível pelos divertimentos, e só achava prazer na solidão (p. 38-39).

Com isso, a narrativa tematiza uma típica característica romântica, a solidão, que segundo Heron de Alencar (1997, p. 298-299), “é uma forma de isolamento social, de

protesto passivo, quase sempre circunstancial, contra os preconceitos vigentes que se opõem à realização do amor”. Além disso, é incentivada uma visão do amor que não pode conciliar-se com o restante da sociedade porque vive de si para si, como se o amor ideal obrigatoriamente afastasse o amante do convívio com terceiros e dos prazeres ou atividades sociais, que teriam sua utilidade para se encontrar o futuro cônjuge, após isso, se tornariam futilidades, despertando tédio em vez de prazer, por sua vez, encontrado na solidão. Mas a fronteira do hiperbólico é ultrapassada quando Amália se entrega ao que parece uma tentativa de aproximação com Julieta, começando por considerar-se sua irmã, passando pela evocação da imagem da defunta e o estabelecimento de um diálogo com ela, culminando em Amália contentar-se em ver Julieta. Em resumo, a protagonista passa a experimentar e fazer tudo o que considerava loucura ou ficção e era alvo de sua zombaria.

3 A VIRTUDE RECOMPENSADA

Parece não haver limites para a imaginação romântica e a intenção de colocar a personagem nos eixos, como se dizia antigamente. Os eixos aqui pertencem ao narrador, portanto, ele dá a direção e o ritmo da caminhada. Dentro do recorte que focalizamos aqui, a direção é a celebração do casamento de acordo com os valores defendidos pela narrativa, o ritmo é o característico do nosso mais intenso romantismo sentimental, que dá uma feição muito peculiar à narrativa. Esta, apresenta agora aquele vai-não-vai amoroso em que as personagens se debatem de hesitação ou se dilaceram em dúvidas profundas, e quando pensamos que virá o desenlace, eis que surge um novo problema que faz perdurar a espera. Na verdade trata-se de um falso impasse como já dissemos, logo superado por um gesto, uma palavra ou qualquer coisa que denote o amor que as personagens sentem uma pela outra. E tudo volta a rumar para a direção eleita: a consumação do casamento e a certeza da felicidade futura. Hermano nos dá um exemplo desse procedimento quando decide pedir Amália em casamento. Conversando com o Sr. Veiga, ele se lembra de sua esposa morta e recua da intenção. Como não poderia ser diferente nesse modelo de homem romântico, a explicação que dá à Amália é apoiada em sua lealdade, dignidade e em seu respeito pela protagonista. Mas é um falso impasse, pois na manhã seguinte Hermano envia uma carta ao pai de Amália, pedindo-a efetivamente em casamento.

Antes da cerimônia e após a sua realização, Amália receia o fato de seu marido não ter esquecido a primeira esposa. O receio é confirmado: Hermano ainda vive apegado à memória de Julieta, mas Amália descobre uma singularidade na obsessão do marido: Hermano é, no fundo, fascinado não por uma mulher, mas por um ideal de beleza ou de

expressão que primeiro viu em Julieta, depois no quadro no museu em Paris, e agora o transportara para duas estátuas de cera que mantém em casa. Nesse ponto pode ser encontrado o ápice da conversão de Amália, que ao conhecer a gênese do comportamento do marido, toma a seguinte decisão:

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. Adivinhara 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. / Ser outro, negar-se a si mesmo, suprimir-se moralmente, não se pode imaginar mais terrível suplício para uma consciência ativa; e foi a este que Amália se condenou no intento de salvar o marido ou perder-se com ele. / Decerto, naquela moça travessa, risonha, incrédula e leviana, que antes enchia de sua alegria as salas e os divertimentos, ninguém pensara encontrar um ano depois a mulher dominada pela paixão mais sublime, e capaz de um heroísmo de amor raro na vida ordinária. / Semelhante aberração não era senão aparente. Aí nesse contraste manifestava-se o efeito de uma evolução psicológica muito natural. A insensibilidade de Amália fora apenas a infância prolongada de uma alma extremosa que só muito tarde conheceu a paixão. / Em vez de gastar-se nos ensaios precoces de amor, com que as meninas antecipam a adolescência, exaltando os perfumes de sua flor, Amália preservara o coração dessa babugem e quando amou foi com todas as energias e arrojados da mulher. (p. 85).

A personagem decide encarnar o ideal de expressão que dominava a mente de Hermano, através da negação de sua personalidade e a adoção do modo de ser de Julieta. Claro está que para o imaginário romântico, o desconhecimento da personagem em relação à defunta não é levado em conta. O que importa é a consolidação da trajetória explicitada no segundo parágrafo da citação, que de fato acontece. Antes, queremos salientar o comentário do narrador a respeito de Amália antes da conversão. Ele oferece uma terceira explicação para aquele comportamento da jovem. Essa outra explicação é antes uma reprimenda direta às jovens que se entregam, segundo ele, *aos ensaios precoces de amor*. Agora que Amália é um exemplo de amor abnegado, o narrador pode se referir ao seu comportamento inicial como uma aberração somente aparente porque era o estágio inicial de uma *evolução psicológica natural*, a infância apenas prolongada ou um recurso para ela preservar-se de namoros que não dariam no tão cobiçado casamento vantajoso. Portanto, o narrador naturaliza aquilo que devia ser fruto de escolha consciente e livre, retirando da jovem o que ela de fato nunca teve, pois seu destino já estava traçado. Trata-se de uma suavização patente da carga significativa da primeira imagem da moça. O que era um empecilho e necessitava ser radicalmente mudado, pode agora ser diminuído, pois a conversão é mais do que satisfatória. Amália antes da conversão é moça travessa, agora, é *mulher dominada pela paixão mais sublime*. Isso coloca em cena uma escala de valores, na

qual, as jovens que ainda não se entregaram à “solenidade da vida conjugal e a serenidade de posição de dona de casa” (p. 74) estão um degrau abaixo em relação àquelas que assim já procederam e alcançaram com isso o *status* de mulher, embora em idade se aproximem.

Quanto à *resolução generosa* de Amália, é por demais visível o prazer com que o narrador se refere ao processo que se terá início. A autoridade divina é convocada para conceder força à esposa, endossando assim o procedimento de encarnar nela o ideal de “beleza imaterial” que fascinara a seu marido. O processo é tratado como um sacrifício, e como tal, traz em si ao mesmo tempo uma negatividade e uma positividade: é negativo porque denota perda e sofrimento; mas é também positivo porque engrandece e honra a quem o realiza. Este segundo aspecto, o narrador procura realçar através de uma retórica pomposa que enfatiza a superioridade da individualidade de Amália em comparação com as “almas de estalão”, tornando o processo ainda mais doloroso, por conseguinte, mais honroso. Tudo isso para fazer da personagem um mártir do amor acima das vulgaridades dos casamentos interesseiros, daí o narrador classificar sua disposição como *um heroísmo de amor raro na vida ordinária*.

O projeto traçado no segundo parágrafo se realiza sem falhas. Amália busca conhecer Julieta através dos utensílios da morta em seu toucador conservado intacto. “Ao cabo de uma semana, sabia os gostos de Julieta, os seus perfumes prediletos, os moldes de que ela mais gostava, as cores de seu agrado, as músicas favoritas” (p. 87). O resultado não podia ser outro do que o esperado: “A transformação de Amália já era tão perfeita, que enganava Hermano e até o Abreu”. Este, o pai adotivo de Julieta, “habitou-se a ver nela a imagem de Julieta, e desde então envolveu-a na afeição que votara à sua filha de criação”. Já Hermano, “tinha momentos de completa ilusão, em que supunha se transportado aos tempos de seu primeiro casamento” (p. 88). A apoteose dessa ilusão acontece quando Hermano decide tirar sua própria vida, como única solução para seu duplo dilema: não “trair” a primeira esposa e não deixar a segunda mal-vista perante a opinião pública. Durante um baile em casa de amigos, ele sai a pretexto de buscar sua carteira esquecida em casa. Ao chegar, tranca-se no toucador de Julieta e abre os bicos de gás: intenciona incendiar a casa com ele dentro. Nesse momento, vê um retrato que Amália tirara dias antes, um retrato que “não era a imagem fiel da beleza radiante de Amália, mas a cópia da transformação que sofrera a moça depois de seu casamento” (p. 92). Esse é o estopim para a alucinação que toma conta da consciência do personagem, que “Reconheceu o vulto, a atitude, o gesto, as roupas, as jóias e uns matizes indefiníveis que só ele talvez percebesse. Era Julieta: mas através da sombra de Julieta, ao longe, como uma estrela imersa no azul, surgia a imagem luminosa de Amália” (p. 92). Vejamos mais detalhadamente o teor dessa alucinação:

Nos raptos da imaginação, viu outra vez as duas esposas, a quem havia jurado fidelidade. Às vezes, elas se aproximavam, perto, muito perto, uniam-se estreitamente, e fundiam-se numa só massa vaporosa, donde surgia afinal essa mulher dúplice, essa Julieta-Amália, que estava pintada no retrato.

Pouco depois a imagem da esposa gêmea também por sua vez apagava-se em uma sombra indecisa, da qual se destacavam as duas moças, cada uma no seu tipo distinto; [...]. Em face uma da outra Amália triunfava. Ela era a aurora: e sua rival o crepúsculo suave e encantador. Assim Julieta timidamente, envolta no seu perfume de modéstia, afastava-se: e a sombra gentil e melancólica ia-se desvanecendo até esvaír-se no fulgor que derramava a formosura da rival (p. 92-93).

Como podemos ver, a imagem de massas vaporosas para representar fantasmas transparentes, utilizadas em produções cinematográficas, não é nada recente. Aqui, as imagens das duas esposas surgem nessa forma e fundem-se numa só mulher, é a consagração do processo empreendido por Amália, embora venha na forma de alucinação, não deixa de ser o resultado positivo do seu intento. Mas a massa se divide e as imagens se delineiam individualmente, com a supremacia da protagonista que é a *aurora* da nova existência de Hermano. Cabe notar que até em relação a uma imagem fantasmagórica, José de Alencar utiliza a beleza como elemento de um contraste e de uma preponderância de Amália sobre Julieta, colocados desde o começo da narrativa. É estabelecido um diálogo entre Hermano e a imagem de Julieta. Ele lhe expõe o fascínio despertado por Amália e o seu receio de macular-se pelo contato com ela, ao que a imagem lhe explica:

— 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 em uma estátua de cera (p. 93-94).

A confirmação de Amália como a eleita vem pelas palavras da primeira esposa, isto é, da imagem de Julieta, fruto da alucinação de Hermano, que por sua vez fora influenciado pela conversão/transformação de Amália. Em virtude disso é que podemos inferir que a alucinação e a explicação dada pela imagem da personagem funcionam como a coroação do processo de perda da personalidade, a que a protagonista se submetera ao decidir encarnar o ideal de expressão, tornando-se outra Julieta para o marido. Tudo se dá na mente atormentada de Hermano, a narrativa explicita se tratar da “derradeira e mais violenta das alucinações que o tinham abalado” (p. 92). Então, segundo nosso ponto de vista, não há porque atribuímos qualquer aspecto transcendental ao episódio, tratando-o como se de fato

a própria Julieta tivesse falado. A explicação dissolve o receio de Hermano, o narrador dá o arremate final por meio de uma imagem de viagem temporal, através da qual o personagem sente atravessar os anos vividos até aquele momento, acompanhado de uma mulher que é a reunião de Julieta e de Amália, e assim, o “passado e o presente se travavam e confundiam” (p. 94). Já mais adiante, no último capítulo, o narrador lança mão novamente dessa mesma dicotomia temporal para explicar o estado atual de Hermano:

Outrora o passado surgia com tanto vigor na vida desse homem que anulava o presente. Agora era o presente que reagia de modo a substituir-se ao passado. Hermano não se lembrava de ter amado nunca outra mulher senão a sua Amália e identificava tão completamente as duas esposas, que Julieta já não era para ele senão um primeiro nome daquela a quem se unira para sempre (p. 96-97).

Vale a pena lembrar o plano traçado anteriormente pelo narrador. Ele incluía a dominação do espírito de Hermano, a sua restituição à razão e ao amor verdadeiro, culminando na felicidade mútua. Essas palavras guardam significações não muito ingênuas, a começar pelo fato de estabelecerem um elo entre razão, amor e felicidade, como se esses três elementos fossem de tão fácil manejo. Em nossa cultura, os dois primeiros muitas vezes são vistos como excludentes, ou pelo menos convivem num equilíbrio tenso. Aqui, contraditoriamente, os dois são convocados para, unidos, compor a imagem de equilíbrio que falta à Hermano, que deve subjugar-se ao amor verdadeiro devotado por Amália. Esta atitude representaria seu restabelecimento ao plano racional, sua restituição ao mundo, isto é, à realidade, confirmando por contraste as humoradas acusações de loucura feitas por Amália. A ligação entre razão e amor visa conceder legitimidade ao intento de Amália, porém, deixa vir à tona essa contradição.

A citação mostra Hermano já dominado, “restituído” à razão, ao mundo presente e ao amor verdadeiro, encarnado numa mulher que é a expressão de um único e mesmo amor. A relação definida é de continuidade, Julieta e Amália são duas mulheres diferentes que representam o mesmo sentimento, remetendo à ideia romântica de um único e indissolúvel amor na vida. Assim, o conflito de Hermano não tem motivo para existir, restando apenas viver a felicidade assegurada por esse amor. Mas antes, Amália precisa certificar-se da completa transformação de seu marido. Passado o episódio do incêndio, o casal viaja para Europa, retornando cinco anos mais tarde, com uma filha de quatro anos de idade. Assim que desembarcam, Amália os leva para as ruínas da antiga casa de Hermano, com o intuito de averiguar “alguma sombra do passado” em seu marido. Caso isso ocorresse, diz a protagonista, “partiríamos hoje mesmo para Montevideú, para qualquer parte do mundo, onde a tua felicidade não corresse perigo. Mas estou tranquila, podemos reconstruir a nossa

casa e viver aqui onde nasceu o nosso amor”. Ele, por sua vez, num rasgo de auto-análise, declara: “E eu renasci para a felicidade” (p. 97). Hermano vive agora inteiramente no e para o presente, significando a nova vida. Ela consegue aquilo que tanto almejava e para o qual se dispôs a tarefa de renunciar a si mesma para restituir ao homem a felicidade perdida. Hermano apaixonado e feliz é a recompensa dessa mulher, exemplo de amor abnegado, para o qual a felicidade do homem a quem ama é a sua felicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Amália deixa patente o papel reservado à mulher neste imaginário. O comportamento e pensamentos iniciais da personagem não são os desejados e devem ser abandonados pelas jovens. Se aquele comportamento fora a infância prolongada, um estágio evolutivo, significa que deve e será obrigatoriamente superado, sugerindo que para alcançar a maturidade e a felicidade, as moças devem superar essa fase e abandonar as disposições contrárias. Essa questão está correlacionada a um aspecto muito específico da literatura de José de Alencar, a saber, sua explícita finalidade pedagógica, que por sua vez, confere ao narrador o papel de árbitro das relações entre sujeito e sociedade. Luis Filipe Ribeiro (2008, p. 87) esclarece esse aspecto:

Há em Alencar uma constante preocupação em manter os padrões morais, reforçando-os, e, ao mesmo tempo, denunciar a falsa moral vigente. Como entendê-lo? É simples: o que ele defende não é a sociedade de seu tempo tal e como ela se apresenta; defende a sociedade como ela poderia e deveria ser. É este o sentido pedagógico que atravessa toda sua obra. Ele deseja contribuir para solidificar e cristalizar valores que, se existem, não são cumpridos como deveriam. O que ele escreve assume, então, a postura de um espelho em que os leitores – e, em especial, as leitoras – devem buscar elementos de identificação, quer social, quer moral.

A análise se encaixa plenamente ao romance em questão, pelo seu alto teor ideológico, que faz das personagens modelos impecáveis do comportamento moral defendido pelo narrador, daí o *assim devia ser* que ele diz com total franqueza em determinado momento. Com *Encarnação*, José de Alencar dá ao público-leitor de romances, três exemplares, um masculino e dois femininos, de amor ideal. Mesmo o narrador designando a obsessão de Hermano como uma enfermidade, ele é a fidelidade em pessoa, enquanto Amália encarna a renúncia completa; a união dos dois resulta na mais perfeita imagem do amor romântico: um único e mesmo sentimento por toda a vida. Além disso, seguindo esse receituário, os amantes têm a garantia de que alcançarão a felicidade, como o prêmio merecido por terem renunciado ao resto do mundo, para viverem a *solenidade da*

vida conjugal (em *Encarnação*, essa visão já é definida e defendida no casamento de Hermano e Julieta, superando a morte desta pelo desfecho da narrativa). Assim, Carlos Hermano seria o exemplo a ser seguido pelos homens, enquanto Amália seria o paradigma de conduta a ser seguido pelas moças, que além de terem de abandonar os prazeres da vida de solteira e as disposições contrárias ao casamento que porventura tiverem, devem se entregar completamente ao marido, em abnegação de si.

Isso remete a outro aspecto apontado por Ribeiro (2008, p. 98) em relação às mulheres – mas também se aplica aos homens – qual seja, que essas narrativas não trazem mulheres de fato, mas apenas imagens idealizadas de mulheres, criadas para desempenhar um papel exemplar aos leitores, e, principalmente, às leitoras. Com efeito, tanto a Amália irônica e zombeteira, como a Amália convertida, são construções imaginárias inautênticas devido à mecanicidade e à superficialidade de suas ações, como as suas bruscas mudanças de personalidade. Embora o drama que a personagem se propõe viver propicie momentos singulares – como o episódio em que Amália reclama a falta de carinho por parte de Hermano! – e lhe dê um pouco de profundidade psicológica, isso não tem força bastante para fazer dela um indivíduo dotado de complicações e densidade humanas.

Quanto à relação estabelecida por Amália entre realização amorosa e literatura – que o amor só existiria na ficção – vemos que ela guarda um sentido mais sério do que aparenta, pois acaba funcionando como um gerador de força para a própria narrativa, tendo em vista a trajetória da protagonista. Explicando melhor: se ela descobriu estar enganada sobre a impossibilidade de existir um amor real, então, também estava enganada sobre o fazer literário, por achar que este teria por função dar existência fictícia ao que não existe na tal vida real. Mas eis que Amália muda de opinião por meio de sua conversão, e não apenas passa a acreditar na existência do amor verdadeiro, como ela própria é a concretização, ou melhor, a encarnação da existência amorosa. Então, ao criar homens e mulheres completa e intensamente apaixonados de modo recíproco, a literatura estaria tão somente tematizando a mais pura verdade. Isso cria uma rede de significação que confere mais força e verossimilhança para a própria obra literária em questão, que estaria oferecendo aos seus leitores e leitoras, dois exemplares ficcionais, porém, “verdadeiros” de amor sem limites. Trata-se de um estratagema ficcional muito bem elaborado por José de Alencar a fim de conceder maior validade ao seu discurso literário, que seria então uma espécie de porta-voz da realidade e da verdade, isto é, daquilo que ele considerava a verdade, em vez de um simples “faz de conta”.

Finalizando, vemos que nesse vigésimo primeiro romance, José de Alencar não se afastou das tônicas e lugares-comuns de sua produção que aborda a classe dominante

fluminense. Não foi nossa proposta aqui fazer um cotejo com outros romances, mas é patente a filiação de *Encarnação* aos romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, no tocante a vários aspectos, tais como: o elogio a uma visão do casamento descarnalizado, fruto da dicotomia corpo e alma tão cara aos românticos, a presença de um desajuste a ser superado, a visão do amor como um sentimento que desconhece barreiras sociais, materiais e espirituais. Mas *Encarnação* apresenta também muito material a ser analisado que o distingue das demais narrativas, por exemplo, a obsessão de Carlos Hermano ou a veia espiritualista da qual a narrativa se aproxima, não se podendo compreender o descaso da crítica em relação a esse romance, que fica à espera de pesquisadores dispostos a dar-lhe análises condizentes com a sua riqueza de características e de assuntos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: *A literatura no Brasil*. Direção Afrânio Coutinho; co-direção Eduardo de Faria Coutinho. 4. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 1997. p. 231-321.

ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Editora Escala, 2002a.

ALENCAR, José de. *Encarnação*. São Paulo: Editora Escala, 2002b.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Editora Escala, 2002c.

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Editora Escala, 2002d.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In:_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 536- 548.

LEITE, Dante Moreira. *Lucíola: teoria romântica do amor*. In:_____. *O amor romântico e outros temas*. Org. Rui Moreira Leite. 3. ed, ver. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 79-84.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário de José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

Recebido em 30 de março de 2010.

Aceito em 20 de junho de 2010.