

# **A incompreensível encarnação**

A inquietante estranheza, o "unheimlich", é um dos efeitos da leitura de *Encarnação*<sup>1</sup> de José de Alencar. Algum elemento, ou vários, desse romance tão pouco estudado remete o leitor-crítico ao conceito freudiano de "unheimlich"<sup>2</sup>, relacionado, por sua vez, ao sentimento de susto e temor que se tem diante de alguma coisa familiar e, ao mesmo tempo estranha, porque não reconhecida; inquietante, porque deveria permanecer secreta, oculta e que, no entanto, retorna. Esse tema do "estranho" liga-se, também ao duplo, ao dúbio, à incertitude, à idéia de vida vivida como ficção e/ou ficção como vida, complexo de castração, negação da morte. Talvez sejam as figuras de cera que permanecem como enigmas durante grande parte da narrativa, criando a dúvida e a inquietação sempre geradas por um objeto obscuro, fugidio, mal delineado. Suspeita-se estar diante de um romance fantástico ou fantasmagórico, para, às vezes, desfazer-se tal impressão, desviada por outros fios que conduzem a leitura pelos meandros labirínticos do texto. Sempre, no entanto, pressente-se a volta de alguma coisa suspeita, misteriosa e ameaçadora, o que mantém o leitor na expectativa de algum conhecimento insólito e surpreendente. A esse propósito, escreve Jentsch, citado por Freud.

"Ao contar uma história, um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que

uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente".<sup>3</sup>

Talvez tal impressão incômoda, estranha e familiar, em *Encarnação*, esgote-se na própria personagem Amália, tão dupla e dúbia, pois, se é aquela que decifra Hermano, decompõe seu discurso, apropria-se da chave de um saber, ocupando um lugar de sujeito, acaba por, afinal, deixar-se ir num espelho despersionalizante, réplica de outra ou outras imagens. Imagem em espelho múltiplo, reduplicante: o espelho do outro, o de Hermano, que aí reflete e materializa seu próprio desejo, não o de Amália, que se perde, confundida com uma imagem alucinada, onírica e alienante. Amália, então, é aquela que entra no sonho de Hermano, ocupa um lugar vazio em seu imaginário. Demite-se de seu papel de sujeito e penetra na loucura do marido — Carlos ou Hermano — também duplo pelo nome, duplicado, hermano/irmão de sua Julieta perdida, como o Narciso da versão tardia do mito, gêmeo e amante de uma bela mulher. Mirando-se e mirado no reflexo especular, Hermano ama-se em Julieta/Amália, embriaguês de si mesmo, cópia mil vezes possível de se reproduzir, antigo desejo, talvez perdido em sua origem, sempre reencarnado e reencarnando-se em figuras femininas, que acabam presas nesse lago cristalino, ou turvo, que vai ser a morte de sua identidade. O que é mais espantoso e sinistro em *Encarnação*? A heroína Amália, alienada na loucura do outro ou as figuras de cera, réplicas de um sonho, fantasmagóricas ou fantasmáticas: sinistra imobilidade, estratificação de um sonho prolongado por um automatismo de repetição que vai gerar indefinitivamente o duplo, a repetição para negar o vazio, a castração? O que é mais perturbador, Amália ou as figuras femininas vistas ou entrevistas através desse grande palco entreaberto, semi-escondido, por cortinas e janelas da casa de Hermano? Formas fixas, autômatos, imagem convencional da feminilidade, como a Olympia do "Homem de Areia" de Hoffmann<sup>4</sup>, eco e passividade. Como diz Hélène Cixous<sup>5</sup>, de uma certa maneira, o desejo que produz Olympia a realiza, a torna possível e esse é o mesmo desejo que transforma Amália em Julieta, que a faz ultrapassar o desejo de produção para a produção do desejo.

## 1. Duplos de personagens, personagens do duplo

Amália substitui Julieta, a amada morta, rediviva, redivificada, inscrita no seu corpo, sua mente, desejo de desejo. Desejo de ser amada narcisicamente, tal ela se vê, menina, em seu passado, quando inveja o amor de Hermano pela primeira mulher. Aí volta o estranho,

o que deveria ficar secreto e oculto, o par Hermano/Julieta, visto pela menina Amália, réplica de outro par, formado por seus próprios pais, com os quais completou ela, um dia, um triângulo. Tomando o lugar vazio, ocupado por Julieta, estaria Amália retomando, de forma alucinada, o lugar de sua mãe? Lembrando-se dessa cena passada, já adulta, ela não recupera algo familiar, secreto e estranho, que deveria permanecer oculto? Enfim, não importa tanto buscar a origem, o primeiro móvel da busca e da identificação. Basta-nos ver Amália, vendo-se no lugar de Julieta, e dando seu próprio lugar de filha à pequena Julieta, réplica de réplica, diante do olhar cúmplice do leitor, na medida em que ele também deixa-se hipnotizar por toda essa rede de disfarces e espelhos múltiplos.

Não se pode deixar de perceber que as duas mulheres, Julieta e Amália, conhecem Hermano, mas só Amália detém as chaves do simbólico e o decifra, sendo portadora de um saber que, no entanto, não é poder, já que ela acaba por submeter-se à sua loucura e tornar-se sua perpetuadora, na medida em que, ao contrário de Julieta cuja relação é de esterelidade com o marido, ela — Amália — tem com ele uma relação de fecundidade, realizada plenamente com a maternidade da nova Julieta. Todas as outras figuras espelhadas do romance apenas reafirmam a idéia básica do desejo onipotente de Hermano, prisioneiro de um sonho, que se multiplica em imagens, figuras de cera, quadros, pessoas e sintetiza-se na ária "Bell'anima" da ópera "Lucia de Lammermour":

Tu che a Dio spiegasti l'ali,  
o bell'anima innamorata,  
ti rivolgi a me placata,  
teco ascenda il tuo fedel  
Ah! si l'ira dei mortali  
fece a noi sí cruda guerra  
se divisi fummo in terra,  
ne congiunga il Nume in ciel.  
Io te seguo...<sup>6</sup>

Nesta ária, explicita-se o sonho de conjunção que os duplos esparsos pela narrativa preenchem, completando ilusoriamente a grande lacuna, o grande vazio de Hermano e, ao mesmo tempo, negando sua impotência, sua enorme incapacidade de amar, imerso que está na cabal alienação de seu mundo imaginário<sup>7</sup>.

A mulher heroína cabe identificar-se à imagem narcísica do homem e a própria narrativa sanciona a legitimidade desse narcisismo masculino no nascimento da filha de Amália, reprodução e reprodutora do sonho do pai. Enfim, Amália, Julieta ou as mulheres de cera são a mesma e única coisa: fragmentos de uma alucinação, reflexos de um sonho, cujos pedaços a narrativa dissemina em pontos diversos no labirinto do texto, para, finalmente, retomá-los no corpo de Julieta, a filha, marca da unidade e da sanidade do discurso masculino.

## 2. A aventura do olhar

Amália vê Hermano, torna-se duplo de Julieta para ser vista. Hermano é visto por Amália, se vê visto por ela como ele quer ser visto, numa relação jubilatória com seu próprio reflexo. A leitura que Amália faz, inicialmente, de sua loucura é desmentida pelo depoimento verossimilhante do Dr. Teixeira, médico, oftalmologista. Não um psiquiatra — ou um alienista! — abona a sanidade mental de Hermano, mas um oftalmologista. O Dr. Teixeira é aquele que intercede pela visão de Hermano, o guardião da visão, mediador do amor e da vida, o que o leva a ver Amália. Ao contrário, o criado Abreu, o guardião da morte, aquele que preserva o lugar de Julieta, enquanto morta, é o perturbador do amor, o que mantém as cadeiras desocupadas da mulher morta, o que vela pelos seus aposentos, mantendo a ordem do vazio e da esterelidade. "Pouco depois o Abreu chamou-nos para o almoço. Carlos (Hermano) tomou o seu lugar de costume; eu sentei-me defronte e notei logo que havia um talher em frente à cadeira de honra, outrora ocupada pela dona da casa".

O espaço de Julieta é o espaço da MORTE, como o é o do amor-fusão, conjunção absoluta, ausência do descontínuo, da diferença. Só ocupando o lugar da morte e da morta, e deixando-se ir, na morte de sua identidade, é que Amália pode ser vista por Hermano. Para o verossímil da narrativa, o narcisismo feminino só se satisfaz se se identifica com a imagem narcísica do homem, e aceita o próprio suicídio, que é a perda voluntária da identidade: o "romance de Amália, a incompreensível encarnação de um cérebro enfermo"<sup>8</sup>. Enfermo, enquanto preso de um amor total, buscado e valorizado dentro da narrativa e não loucura banal, como pensava Amália.

Não ver, para Hermano, significa "ser castrado", impotente: só vendo a mulhe dúplice Amália/Julieta, retrato de seu próprio sonho, há a realização amorosa, plena.

Julieta é uma figura também dupla e ambivalente para Hermano, pois desejada, na medida em que ele nega, nela, a idéia de morte, e temida, como duplo persecutório, aquele que impede o amor. Julieta duplo, fantasma, vista depois de morta, presença de uma ausência, justifica a impotência e a incapacidade de amar do próprio Hermano. A narrativa, valorizando esse amor eternamente aceso, desculpa Hermano, aquele que é a negatividade do amor. Nada mais fácil de aceitar do que o viúvo que não se liberta das marcas da esposa morta, impedindo-se, assim, de amar. Nada mais justo do que a metamorfose de Amália para ser o desejo do desejo de outro.

## 3. O teatro do desejo

É fácil verificar a estrutura teatral de Encarnação; se observarmos como se constróem os cenários e o lugar de onde vem a voz

do narrador, travestido em diretor ou condutor de marionettes, mágico e ilusionista. A casa de Hermano é o palco onde se desenrola uma cena. Amália, de sua própria casa, é público e platéia, pois espectadora da peça que se desenrola diante de seu olhar. De platéia passiva, no entanto, ela passa aos poucos a protagonista e diretora do drama. De acordo com Freud<sup>9</sup>, o teatro nasce do tédio, do vazio. Ora, Amália é aquela que sofre de tédio: cortejada, nenhum pretendente lhe agrada; jovem, questiona o código social e amoroso, com a ironia de um adulto desencantado. Quando se identifica com o teatro imaginário de Hermano, ela age histrionicamente<sup>10</sup>, escolhendo um papel inventado para si mesma e, de certa forma, acreditando nele. Na medida em que se entrega ao seu papel, ela se integra nele, à semelhança do ator enfermo que perde os limites entre ficção e realidade.

Por outro lado, Hermano “re-presenta” sua própria história, para si mesmo e para os outros, como um ator e, através de puros gestos miméticos:

“A moça, disfarçando sua curiosidade, recolheu o airoso busto na penumbra da coluna, para observar o solitário passeador, que se sentara a pequena distância do muro da chácara, em lugar onde ela o via perfeitamente por entre a folhagem.

Impressionada pela narração de Teixeira, examinou a fisionomia, e notou que ela não tinha nesse momento a expressão do homem que está só. O seu olhar não era de contemplação; animava-o o raio do espírito em comunicação com outro espírito: não era o olhar que vê, mas o olhar que fala que transmite a impressão em vez de recebê-la.

Uma vez Hermano ergue-se; foi até a platibanda, colheu uma flor, um lírio, e tornando a seu lugar conservou-o na mão com o gesto expressivo de quem o mostrasse a outrem sentado à sua direita”<sup>11</sup>.

Hermano transforma sua casa em palco com vários cenários e bastidores, com cortinas que se fecham e se abrem ou entreabrem, por onde se entrevêm sombras e figuras imóveis, mantendo-se fixa a atenção do espectador-leitor, através do olhar de Amália.

Desde que ela canta a ária da “Lucia de Lammermour”, começa a ficar mais claro esse teatro dentro da ficção através da cumplicidade de Amália, quando o real da narrativa reduplica a ficção, num jogo múltiplo de negação da morte e do vazio. Agora, a casa de Amália é o palco para um espectador antes recalcitrante, e, finalmente, seduzido por uma atriz-cantora, que se esconde, deixando-se apenas entreaver, aguçando sua curiosidade, reavivando seu próprio teatro interno, acordando seus fantasmas, já que Julieta era quem cantava essa ária. Aliás, esses fantasmas pessoais, semi-ocultos, sempre apare-

cem, para representar paralelamente à peça encenada, uma outra cena, a do teatro do psiquismo, criando-se assim duas cenas superponíveis, duplas, em que uma é mola de interesse da outra, porque nasce do desejo revivido do espectador. Conforme afirma Mannoni<sup>1 2</sup>, "a máscara não se faz passar por outra coisa que não é, mas tem o poder de evocar as imagens da fantasia". O que Amália usa, de forma cada vez mais perfeita, é a máscara de Julieta, num jogo de disfarces fisionômicos, gestos, roupas, hábitos, penteados, superpondo ao seu, o rosto da morta.

Encarnação é o desejo tornado possível, é o recalcado que retorna sem ser reconhecido como tal. Impossível esquecer-se do mito de Pigmaleão, que cria e dá vida a sua estátua de mulher. Aqui o mito se inverte, pois é Amália que se modela em estátua, escultora e escultura, para materializar o desejo de Hermano, esse Pigmaleão às avessas, pois vê sua estátua construir-se e metamorfosear-se em mulher, por si mesma.

Há um intercâmbio de palcos e platéias em Encarnação: os lugares variam, alternam-se as posições, mantêm-se o jogo do olhar, do ver e da sedução, sob a voz onipotente do narrador-diretor, disfarçado na voz de Amália, "doublé" de cenarista, que manipula efeitos de luz, sombra e fusão, como na cena do incêndio, onde há a superposição total de Amália e Julieta. Aliás, incendiando-se a casa de Hermano, a narrativa purifica-se primeiramente da possessão dos duplos, dos elementos fantasmáticos, para sair da enfermidade e entrar na ordem da santidade e da vida, com a dissociação aparente dos pares.

O leitor é o grande espectador dessa narrativa teatral, em que os palcos se multiplicam e se rotatizam. Ele vê Amália que espia Hermano e Julieta e que, de seu quarto, vê as figuras de cera e, assim, como nova Ariadne permite que Hermano saia do centro desse grande labirinto que é sua casa, em cujo interior está o quarto de Julieta, o espaço da morta. Para o leitor, o teatro do amor é apresentado como amor real, pois o verossímil da narrativa elimina a ambiguidade real/ficcional. O amor de Amália justamente vai-se opôr a tudo aquilo que ela própria, anteriormente, julgava cópia, mímica do ficcional na vida real:

"Amália tinha muitas vezes lido em romance uns lirismos de amor semelhante 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 comédia".<sup>13</sup>

Fica abolida, então, a confusão própria do teatro que cria a ilu-

são, sem que o espectador a ignore como ilusão, entrando, ao contrário, como cúmplice no jogo de disfarces, penetrando assim no interior das convenções teatrais. Apesar de Amália colocar máscaras e disfarces nos seus camarins, é o efeito teatral que a narrativa nega com o incêndio do grande palco que é a casa de Hermano, destruindo o estranho bastidor que é o quarto de Julieta. Assim se verossimiliza o engodo que é esse amor de conjunção total, de fusão e eliminação das diferenças, de perpetuação do Mesmo, semelhança reduplicada no espelho de Hermano.

#### 4. A ilusão da feminilidade

À personagem feminina resta entrar no espelho do outro, para ser modelo, ideal, eterno feminino, que vai preencher a carência masculina. É forma fixa, autômato, à dimensão das bonecas de cera ou de outra famosa boneca — Olympia — simulacro de mulher, a ilusão da feminilidade.

É preciso repetir que, no início do romance, Amália é o sujeito de seu discurso, é aquela que zomba da "Fênix dos maridos", tornando-se ela mesma a Fênix de um desejo alucinado. Sem dúvida, existe o narcisismo de Amália, que também vê em Herano seu próprio reflexo, possibilidade de realização de seu sonho, aquele que, de alguma forma, vai preencher seu grande tédio, sua esperança de plenitude. A diferença, porém, é que Amália morre enquanto Amália: para produzir seu desejo, ela perde sua identidade, enquanto Hermano permanece o mesmo. Descrita como uma personagem capaz de espertas urdiduras, sujeito de uma trapaça bem sucedida, pois é ela que se prende e se perde no próprio tecer, não podendo nunca libertar-se dele, senão a malha se desfaz e o risco se desmancha.

O que esse romance revela — exemplarmente — é o lugar da personagem feminina na literatura brasileira tradicional: discurso do discurso masculino, repetição e eco, a construção da heroína se alicerçando em sua morte.

Talvez, por isso mesmo, a Magdá de *O homem*<sup>14</sup> — negativo de Amália, reverso da medalha — tenha submergido na própria loucura, pois não encontrou um Teseu que tivesse penetrado no labirinto de seu desejo e reduplicado seu sonho. Esfacelado seu mundo imaginário, partiu-se seu espelho, punindo-se, assim, o erotismo feminino enquanto desejo de produção. A louca Magdá recusou os modelos instituídos, perdeu seu espaço especular e erigi-se em paradigma da loucura feminina.

Um estudo mais longo sobre as duas narrativas — *Encarnação e O homem* — mostraria exatamente como as imagens se refletem no espelho dos textos: se reduplicação do rosto masculino ou insistência da imagem feminina. No primeiro caso, há o espaço da ordem; no segundo, o da loucura<sup>15</sup>.

A "inquietante estranheza" que resulta da leitura de *Encarnação*

reside nessa coisa tão familiar e antiga, sempre retornando sem ser reconhecida — o eterno feminino, que se expõe em sua sinistra prisão de espelho e na própria Amália, mantenedora e cúmplice de uma ordem opressora.

A grande diferença entre Amália — a heroína — e Magdá — a louca — é que a primeira é a produção do desejo masculino, presença da sanidade instituída e a segunda, a impossibilidade da produção do desejo feminino, pois negação de toda uma ordem de poder.

É importante registrar ainda, concluindo esse trabalho, a semelhança inegável entre Encarnação e A sucessora<sup>16</sup> de Carolina Nabuco e, mais importante ainda ressaltar a diferença, a dissemelhança fundamental entre os dois romances, pois justamente o de Carolina preserva a identidade da segunda mulher do personagem masculino, também um viúvo. Não negando um processo de rivalização de Marina — a sucessora — em relação a Alice — a primeira e idealizada esposa de Roberto Steen — a narrativa valoriza na personagem feminina o desejo de se marcar com identidade. Em Encarnação, ao contrário, nega-se essa rivalidade, estabelecendo-se apenas as semelhanças e repetições. Fica para posterior estudo, desenvolvendo-se a relação entre os três romances citados nessa última parte e partindo-se para novas pesquisas, a procura do espaço do discurso feminino, não mais como eco e repetição, mas como projeto e realização lingüística.

## NOTAS

- 1- ALENCAR, José de. *Encarnação*. In: *Ficção Completa e outros escritos*. Rio, Aguilar, 1965, v. 1.
- 2- FREUD, S. "O estranho". In: *Uma neurose infantil*. Rio, Imago, 1976, 22v.
- 3- Idem, *ibidem*.
- 4- HOFFMANN, E.T.A. *Trois contes: der Sandmann, Rat Krespel, Doge und Dogarese*. Tradução de Geneviève Bianquis. Paris, Aubier, 1947.
- 5- CIXOUS, Hélène. "Les noms du pire". In: *Prénoms de personne*. Paris, Ed. du Seuil, 1974.
- 6- Tu que para Deus levantaste vô,  
ó bela alma enamorada,  
dirige-te a mim serenada,  
para ti ascenda o teu fiel.



Ah! se a ira dos mortais  
fez contra nós tão cruel guerra,  
se separados fomos na terra  
nos una Deus no céu  
Eu te sigo.

- 7- Otto Rank estuda as várias formas do duplo na literatura, sempre relacionadas ao narcisismo e à existência de uma parte negada ou desejada no próprio indivíduo e projetada num outro, que seria seu duplo. Esse duplo funciona como disfarce do desejo sempre lacunar do sujeito.  
Cf. RANK, O. *El doble*. (The double). Buenos Aires, traducción castellana de Ed. Orion, 1976).
- 8- ALENCAR, José de. Op. cit., p. 902.
- 9- FREUD, S. "Personajes psicopáticos en el teatro". In: *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, 2 v.
- 10- O papel assumido de maneira histriônica destina-se, não a pôr em movimento, livremente, e sobre o palco psíquico, as imagens que o Eu tinha em reserva, mas a sustentar desesperadamente uma imagem de si dada mentirosamente, a si e aos outros, como verdadeira e real.  
MANNONI, O. "A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário". In: *Chaves para o imaginário*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- 11- ALENCAR, José de. Op. cit., p. 860.
- 12- MANNONI, O. Op. cit.
- 13- ALENCAR, José de. Op. cit., p. 861.
- 14- AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. S.P., Martins, 1959.
- 15- Shoshana Felman estuda particularmente a questão da loucura e do discurso feminino na literatura. Em um de seus ensaios, ela mostra como a loucura feminina pode ser simplesmente a negação do narcisismo masculino.  
(Cf. FELMAN, Shoshana. "Les femmes e la folie: histoire littéraire et idéologie". In: *La folie et la chose littéraire*. Paris, Ed. du Seuil, 1978).
- 16- NABUCO, Carolina. *A sucessora*. Rio, Ed. de Ouro, s.d.