

**ENCARNAÇÃO: UMA PERSPECTIVA DO MARAVILHOSO EM JOSÉ DE  
ALENCAR**

Paulo José Valente BARATA<sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo pretende revisitar o romance *Encarnação* (1877), de José de Alencar, na busca do elemento maravilhoso que não costuma figurar entre a apreciação crítica do referido autor. *Encarnação* é o último romance escrito e publicado pelo autor em vida, poucos meses antes de sua morte, em que o romancista parece propor uma narrativa alheia às temáticas anteriormente exploradas em outros títulos de sua obra. Entendemos que o gênero maravilhoso, conforme conceitua Todorov (2008) não costuma fazer-se presente na vasta produção alencariana, no entanto, entendemos que no referido romance *corpus* de nossa análise há a sua presença de modo a determinar a interpretação da ação de suas personagens.

**Palavras-chave:** *Encarnação*. Romance. José de Alencar. Gênero maravilhoso.

**Considerações iniciais**

O romance moderno é, sem dúvida, de grande importância na historiografia literária ocidental, e no Brasil não seria diferente. Quando entra em cena em pleno século XVII europeu causa estranhamento no mundo das letras, pois não estava previsto por preceptivas retóricas e poéticas como outros modelos textuais muito bem organizados. Segundo Ian Watt, em *A ascensão do romance* (WATT, 2010), é com a obra de Defoe, Fielding e Richardson que o gênero se configura como modelo alheio a tais preceptivas na literatura inglesa.

O problema do novo gênero era exatamente a reiterada não organização e o consequente fato de aceitar diversas características. Quanto mais debatido e combatido, maior o público leitor do romance moderno, havia quem o condenasse, cobrando-lhe uma forma, ou então uma função, ou ainda certo caráter moral e religioso que não lhe cabia. No Brasil, a discussão não foi menos acalorada, visto que registros dão conta da preocupação dos críticos literários oitocentistas em compreender o novo gênero que surgia em nossas letras.

Dada a plasticidade do novo gênero, diversos autores já no século XIX conseguiram experimentar e explorar diversas possibilidades discursivas que o gênero romance propunha. José de Alencar é um dos mais representativos nesse contexto, uma vez que produziu extensa

---

<sup>1</sup> Professor-horista do CCSE, da UEPA, Belém, Pará, Brasil. Endereço eletrônico para contato: [valente.paulo@globomail.com](mailto:valente.paulo@globomail.com)

obra romanesca e procurou compreender diversas faces de nossa história, desde as origens indígenas em obras como *Iracema* e *O Guarani*, até o comportamento social da corte fluminense e seus dramas burgueses em títulos como *Lucíola* e *Senhora*. Dentre essa vasta obra a que nos referíamos, destacamos o último romance do autor, *Encarnação*, na busca de dois elementos que ressaltam às vistas do leitor mais atento de sua produção, o amor – elemento comum e constantemente reiterado em sua produção – e o sobrenatural – que não encontra correspondência entre seus pares urbanos.

### ***Encarnação* – a história de duas almas distintas**

*Encarnação* foi originalmente publicado no suporte folhetim entre os dias primeiro de julho e primeiro de agosto de 1877, nas folhas periódicas do jornal *Diário Popular*. O mesmo fatídico ano culminaria com a morte de seu autor poucos meses após o último capítulo de seu texto, portanto o referido romance encerra a carreira literária de José de Alencar. Em formato livro, surge apenas em 1893, por ocasião da reunião dos romances alencarianos sob supervisão de seu filho, Mário de Alencar.

A versão em formato livro vem acrescida de um capítulo extra, ao final da obra, o qual modifica o término da história completamente, o que dá um novo rumo aos protagonistas e promove novas possibilidades interpretativas ao romance, conforme detalharemos mais à frente<sup>2</sup>.

No enredo de *Encarnação*, José de Alencar narra a história do envolvimento/relacionamento entre duas figuras distintas: Amália e Hermano. Ela, voluntariosa, filha única de um rico casal burguês – os Veiga – que tem por hábito receber os amigos para saraus em sua casa. Ele, opostamente, avesso a qualquer evento social, vive recluso em sua casa, jamais aberta a recepções como a de seus vizinhos.

Hermano, mais velho que a moça e vizinho seu, é avesso aos saraus da família de Amália e pouco sai de sua residência. Tanto recolhimento lhe confere um *status* taciturno, sombrio.

---

<sup>2</sup> Somente para esclarecimentos, deixamos claro que nossa análise irá se centrar nos vinte capítulos que compõem a versão do romance em *folhetim*, recorrendo ao vigésimo primeiro capítulo, existente apenas no formato livro, quando e se julgarmos necessário a essa análise, para fins comparativos.

Para merecer do vulgo a qualificação de esquisito, basta as vezes sair da trilha batida; mas o Sr. Hermano tinha com efeito hábitos e ações que excitavam o reparo e lhe davam certo cunho de originalidade.

Não se lhe conhecia profissão; sabia-se, entretanto que era abastado, pois além da chácara de sua residência, possuía apólices e prédios na cidade.

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 indicio de habitação a não ser o fumo da chaminé. (ALENCAR, 2002, p. 246)

Percebemos que o narrador traça um perfil de Hermano recluso, preso em seus próprios muros, em uma casa fechada que pouco lembrava uma moradia habitada, com vida. Essa definição da casa parece bem se assemelhar a do dono, uma vez que Hermano também é essa pessoa fechada que pouco lembra alguém vivaz.

Até esse ponto do romance ainda desconhecemos a razão pela qual o protagonista tem tal personalidade e pode restar para o leitor, a mesma dúvida que também atormenta os conhecidos do dono daquela casa, inclusive seus vizinhos: porque aquele homem rico tem uma personalidade tão avessa aos costumes burgueses, entenda-se, passeios, festas, saraus, teatros? O que acontecera na sua vida para que se isolasse dessa forma?

Apesar de sua reclusão, ou talvez em função dela, não há na corte fluminense quem não o conheça e que não saiba desse comportamento recolhido. A elucidação de o porquê de tal conduta se esclarece aos leitores apenas quando o narrador detalha que poucos ainda se lembram de sua primeira esposa, Julieta, falecida há alguns anos.

Julieta representava o estereótipo de mulher ideal, para Hermano, visto que resumia todas as qualidades que julgava importantes no sexo oposto, e mesmo depois de morta, de certo modo, Hermano ainda mantém uma relação com essa esposa, ou melhor, com a memória da falecida. Hermano amou Julieta desde o primeiro momento em que a viu e manteve a rememoração deste amor eterno, tal qual uma obsessão, razão do seu eterno luto.

O personagem é apresentado, ao leitor, como o viúvo que não esqueceu a primeira mulher e que pretende manter-se nesse estado de consternação até o final de sua vida. Já nesses primeiros momentos da narrativa, percebemos a devoção de Hermano pelo feliz matrimônio que um dia manteve com Julieta e, por este motivo, jura, em seu leito de morte, jamais esquecê-la.

Enquanto Hermano se encontra recluso em sua dor e solidão eternos, Amália é presença constante em bailes e festas, principalmente as que são realizadas em sua casa,

ocasião que, via de regra, servia para que as ‘boas moças de família’ encontrassem matrimônio, o que não ocorre com Amália, que esnoba os pretendentes que dela se aproximam.

Era o carinho dos pais e a predileta de quantos a conheciam. Muitos dos mais distintos moços da corte a adoravam. Ela, porém, preferia a isenção de menina, e não pensava em escolher um dentre tantos apaixonados, que a cercavam.

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, 2002. p. 246)

Amália, a princípio, parece uma personagem mais complexa que Hermano, pois o protagonista é descrito resumidamente e sobre a sua personalidade pesa o luto em que vive. Comparativamente, pode ser difícil ao leitor decifrar e delinear Amália rapidamente e em poucas palavras, pois a única característica marcante em sua personalidade é a aversão ao casamento, contudo, esse atributo é contradito na própria narração, o que torna a personagem ambígua.

Percebemos que, *a priori*, a jovem não busca o matrimônio, escarnece de quem o faz e, por vezes, mostra-se bem à frente de seu tempo com pensamentos que se assemelham às personagens realistas que procuram/encontram no casamento a ascensão social, financeira, o respeito da sociedade, mas não o amor. No entanto, o mesmo narrador que a apresenta desse modo, apressa-se em atenuar tais características, aproximando-a do ideal de uma protagonista romântica, ainda que com ressalvas:

Gabar-lhe a beleza, ou elogiar-lhe o vestido, era a mesma fineza. *Quando um dos seus apaixonados animou-se o primeiro a dizer-lhe com a voz trêmula que a amava, ela o ouviu calma, sem a menor emoção, como se lhe falassem de música ou de pintura. O que lhe causou alguma surpresa foi o esforço e turbação do cavalheiro ao proferir aquelas palavras.*

Entretanto, quem observasse a vida íntima dessa moça conheceria o fundo de sensibilidade e temera que havia sob aquela aparência frívola e risonha. Não só tinha amor extremoso à família e dedicação pelas amigas, mas em certos momentos, como se a afogasse uma exuberância do coração, cobria a mãe de carinhos.

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 incrédulo e

desdenhoso, quando fantasiava os seus idílios, reservava sempre para si a melancolia, a abnegação e o obscuro martírio de uma paixão infeliz. (ALENCAR, 2002. p. 247, grifos nossos)

A primeira impressão que fica é que o narrador a desculpa por suas atitudes, defendendo-a de seus próprios atos aos olhos do leitor, mostrando que nela também residem os mesmos sonhos comuns às moças românticas. Ainda que recuse os pedidos de casamento, Amália também é capaz de se entregar ao amor, apenas não alardeia esse desejo, pois consegue separar os sentimentos distintos entre o sonho de um casamento romântico promovido pelo amor em contraposição ao casamento motivado por interesses financeiros e políticos.

Em outros termos, Amália é delineada aos moldes românticos, contudo, há a configuração de duas personalidades distintas entre si que convivem: uma social, que se mostra nos bailes e festas de sua própria casa e que aparenta certa frieza no trato com os sentimentos, incrédula no amor romântico; outra, recolhida em seus hábitos mais íntimos, que alimenta os desejos de uma provável paixão futura. Tal definição nos faz compreender o lugar da mulher naquela sociedade, que à parte do amor representa uma posição, um estereótipo no qual deve se encaixar e, portanto, o casamento seria o meio para desempenhar esse papel que lhe cabe.

Percebamos, assim, que Hermano e Amália são apresentados com personalidades completamente opostas. Hermano é o tipo de homem que acredita no amor, casou-se motivado por esse sentimento com Julieta que “não era rica nem bonita” (ALENCAR, 2002. p. 249), nem frequentava a alta sociedade, mas que ele amou profundamente, ao ponto de manter-se fiel mesmo após a sua morte. Em sentido oposto, há Amália, aparentemente descrente do amor.

Assim sendo, para ele, o casamento com Julieta foi sagrado e daí vem a total recusa a outro envolvimento amoroso. Para ela, o casamento não passa de um negócio, um tratado feito entre duas famílias no qual estão envolvidas questões outras que não os anseios dos cônjuges. Pelo menos, é assim que socialmente Amália se apresenta e que o narrador a descreve aos leitores.

Entendamos, ainda, que sobre Amália e Hermano recaem todas as atenções dispensadas pelo narrador, o que os destaca como as personagens centrais da trama, enquanto as demais têm a sua função determinada pela relação que eventualmente mantêm com um dos

dois protagonistas. Trata-se, pois, de um romance com um núcleo narrativo forte que dispensa histórias paralelas, modelo narrativo comum ao gênero no século XIX.

Dado esses complexos perfis antagônicos dos protagonistas, em que Hermano recusa outro envolvimento amoroso de qualquer espécie após a morte de Julieta, e Amália, por outros motivos, rejeita qualquer proposta do gênero, em que momento ambos cedem e se aproximam?

O primeiro encontro ocorre por influência de um amigo comum, Dr. Henrique, que apresenta à Amália, a história de Hermano. O encontro ocorre na ocasião de um sarau. Diante dos detalhes mórbidos relatados por Dr. Henrique, Amália, a princípio, ouve incrédula sobre um amor de tamanha proporção, que Dr. Henrique preocupa-se em desenhar de modo mais fidedigno possível. Porém, por mais convincente que pretenda ser, Dr. Henrique esbarra sempre na figura descrente de Amália. No entanto, a sua curiosidade é maior que a sua descrença, o que a motiva a convidar o amigo para visitas, a fim de que possa conhecer, por completo, a curiosa história de amor de Hermano por Julieta:

— O senhor defende seu amigo com tanto calor que me faz desconfiar da justiça da causa, doutor, disse Amália a sorrir.

— A crítica é espirituosa, minha senhora, e eu já a tinha lido em seus lábios antes que eles a preferissem. Mas eu quero a este amigo, como a um irmão; e dói-me profundamente essa suspeita de loucura, que alguns malévolos se incumbiram de espalhar. Felizmente Carlos<sup>3</sup> restabeleceu-se; aquela impassibilidade que me assustava dissipou-se como por encanto. (ALENCAR, 2002. p. 257-8.)

Os encontros são permeados pelas observações bem-humoradas de Amália a respeito do comportamento de Hermano, as quais persistem até o ponto em que, gradativamente, cedem lugar ao interesse pela história original que tomava conhecimento.

Todas as particularidades de sua conversação com o médico acudiram à mente. Esquecendo o dueto, repassou de memória as que ouvira acerca do viúvo e então, como já não estava dominada do sestro de motejar e meter a ridículo tudo quanto era sentimental, compenetrou-se mais das observações do doutor e dos fatos por ele referidos. (ALENCAR, 2002. p. 265)

---

<sup>3</sup> Apesar de a personagem principal ser conhecido apenas como Hermano de Aguiar, para os amigos, como o senhor Henrique, atende ainda pelo primeiro nome, 'Carlos', conforme explicitado no capítulo II da obra quando de sua apresentação.

Compenetrada, Amália se encanta por aquele amor devoto de Hermano a Julieta e passa a almejar tal forma de amar. O narrador, sempre preocupado em detalhar os pormenores da transformação da personagem, afirma que aquela idolatria fora uma espécie de revelação e que, a partir de então, esta moça passa a almejar um amor verdadeiro e a sentir a mesma dor da perda de Hermano, além de lamentar não ter conhecido a esposa idolatrada.

Percebemos, pois, que Amália primeiramente se deixa envolver pela ideia de amor romântico e eterno de Hermano e que admira Julieta por ser digna de tanto sentimento. Esse é o momento em que passa a defender a existência de um amor verdadeiro, uma vez que testemunha a sua existência, como também, passa a almejá-lo para si.

Portanto, é importante que ressaltemos a profundidade e sutileza que o narrador dá aos sentimentos da moça. Conhecer a história de Hermano poderia ter-lhe operado uma transformação brusca, por meio da qual ela o amasse imediatamente. Este episódio é típico de uma obra romântica e não imprimiria nenhuma novidade, vide outros romances do próprio José de Alencar como *Cinco Minutos e Lucíola*, em que o amor entre os protagonistas nasce do primeiro encontro, da primeira troca de olhares. No entanto, no romance em tese, o narrador prefere conduzir, aos poucos, os sentimentos dos personagens.

Vale, destarte, lembrar que a princípio Amália era apresentada socialmente de modo descrente do amor e do casamento e uma mudança brusca talvez ferisse a verossimilhança interna empregada à obra. Portanto, uma mudança gradual nesses sentimentos é mais crível aos olhos do público leitor. Logo, a moça não extravasa suas emoções reclusas e até mesmo obscuras, mas passa a lidar melhor com a existência de um sentimento que só conhecia dos romances e, talvez, por isso não julgasse real.

Assim sendo, Amália procura semelhanças com Julieta e passa a acompanhar de seu quarto os hábitos de Hermano, na casa vizinha. Certa vez, ao cantar uma ária de *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, a jovem surpreende Hermano em estado de êxtase a ouvi-la perante sua janela. Aquele gesto inocente e desprezioso de Amália comovera Hermano e servira a que ele rememorasse a primeira esposa, Julieta, pois a conquista ocorrera em circunstância semelhante. Julieta também o surpreendeu com sua voz cantando a mesma ópera, conforme descreve as passagens do romance em que se observa a semelhança entre as situações:

Quando entrou no saguão, cantava uma senhora a ária da *Lúcia 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. (ALENCAR, 2002. p. 250, grifos do autor)

E quando se apaixonou por Amália,

Agora, porém, recordava-se perfeitamente; fora a *Lúcia* 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 essa 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 o seu retorno. (ALENCAR, 2002. p. 281)

Nesse ponto da narrativa, chama-nos ainda mais a atenção o trecho em que Amália se estende na ária referente à loucura da protagonista da ópera<sup>4</sup>, o que serve como indicativo da atmosfera do estado mental de Hermano, posta em xeque a todo instante no romance. Não se sabe se Hermano é apenas apaixonado por Julieta que não consegue esquecer-la ou um louco que julga manter o seu relacionamento com a esposa morta. Tal comportamento faz com, tal qual Lucia, da ópera de Donizetti, Hermano tenha o juízo questionado por todos que o cercam naquela sociedade.

Passados esses momentos iniciais, percebemos uma admiração cada vez maior de Amália por Hermano, que, aos poucos, transforma-se em um sentimento mais forte, alheio a qualquer definição para a moça. Quem percebe os sentimentos que Amália nutre por Hermano é o amigo, Dr. Henrique:

---

<sup>4</sup> *Lucia de Lammermoor* é uma ópera em três atos de Gaetano Donizetti, baseada no romance homônimo de Sir. Walter Scott, em que a personagem título vê-se obrigada a se casar com outro homem que não o que ama, por intervenção de sua família. Na noite de núpcias, Lucia mata o marido e ainda ensanguentada desce as escadas da casa a valsar, vestida de noiva, suja de sangue. Imagina-se dançando com o amado, já morto a esta altura. Todos a acusam de louca nessa ária da ópera. Para maiores detalhes, sugerimos a leitura de BEZERRA, Fernanda Gama. *Rosalina* - a heroína derrotada. Disponível em: <[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume\\_6/7fernanda.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/7fernanda.pdf)>. Acesso em 05 de fev. de 2012.



O doutor foi assíduo às partidas. Amália continuou a distingui-lo com uma atenção especial, deleitando-se na sua conversa. Falavam acerca de Hermano; a moça interrogava amiúde e ouvia com avidez.

Não precisou o médico de grande perspicácia para conhecer que esse interesse tão vivo da moça denunciava uma afeição nascente, mas profunda. Hermano ainda ignorava naturalmente; mas quando viesse a conhecê-la poderia ele partilhá-la? (ALENCAR, 2002. p. 272.)

Diante dos sentimentos de Amália, Dr. Henrique faz as apresentações formais de Hermano à família Veiga e, após o conhecimento de todos, é perceptível o interesse de Amália por Hermano, fato que motiva sua mãe, D. Felícia, a sugerir o enlace de ambos, ainda nesses primeiros encontros. Amália, inicialmente, recusa a proposta por sentir-se traindo Julieta, mas sua mãe assim como Dr. Henrique “empenhavam-se na realização desse projeto do qual espera cada um a ventura da pessoa que lhe era tão cara” (ALENCAR, 2002. p. 272.).

No entanto, a negativa de Amália permanece por pouco tempo, até a proposta de casamento partir de Hermano. Casados, a jovem, reconhecendo que a figura e a memória de Julieta continuam vivas na casa e nas lembranças e hábitos de Hermano, decide assumir o que julga ser a imagem viva mantida pelo marido em sua memória. Enquanto isso, Hermano dedica-lhe apenas um amor fraternal, cheio de cuidados e respeito, mas nada comparado ao que ainda sente por Julieta.

Porém, à medida que Amália anula a sua personalidade para encarnar a de Julieta, o esposo começa a questionar-se se não a ama também e pergunta-se: seria a imagem viva de Julieta em Amália que ele amava? Ou amava a Amália que se anulava na imagem de Julieta? Diante de tal inquietação, Hermano, que jamais se permitiu amar outra mulher como um dia amara Julieta, perturba-se cada vez mais pela atração que nutre por Amália, pois se sente infiel às juras que fizera à primeira esposa.

A partir desse momento, o perfil de Hermano se torna mais complexo. Seus questionamentos e imprecisões irão acompanhá-lo até o final da narrativa, uma vez que parece indissolúvel a dúvida que sustenta: o amor que sente é por Julieta na figura de Amália ou simplesmente por Amália? Se for o primeiro caso, estaria ele traindo o sentimento de Amália. Se for o segundo caso, estaria traindo a jura de amor eterno feito à esposa no leito de morte.

E mesmo perdidos nessa angústia, os dois se envolvem: ela, aos poucos, segue transformando-se em Julieta na busca desse amor que tanto admira. Ele parece transferir o

amor de Julieta para Amália à semelhança da esposa morta. Percebemos que Hermano, quando passa a amar Amália, atormenta-se com a ideia de “perder” Julieta. Amália quando alcança tal amor se frustra porque já não tem no marido o que lhe chamou a atenção em primeiro lugar: a devoção que ele tinha pela esposa morta.

— Sou um miserável, Amália; sacrifiquei-a indignamente. Amei com paixão, jurei fazer a sua felicidade, que era a minha, uni o meu ar, seu destino: e eu não me pertencia, não era livre, não podia dispor de mim! Sou um miserável!.. Traí a minha primeira mulher, e à segunda enganei!... (ALENCAR, 2002. p. 314).

Na sequência desse diálogo vem a resolução que parece inevitável a Hermano. O protagonista decide deixar a esposa livre para ser feliz fora daquele casamento. E o único caminho que julga acertado para preservar a reputação da moça, dada a natureza dos fatos, é a sua morte. O protagonista decide acabar com a própria vida, deixando Amália seriamente preocupada com o seu estado mental.

— Pois bem! Esta união é nula; não existe. Mas a culpa é toda minha: carregarei com ela. Direi a minha mãe que arrependi-me, que não tinha propensão para o casamento, que não sei fazer a felicidade de meu marido... Direi o que for preciso, contanto que viva, Hermano!

— Para quê, Amália, se a amo, e não posso e não devo amá-la! – respondeu o marido.

— Também eu o amo; mas não penso em matar-me!

Hermano sorriu:

— Não preciso matar-me; basta morrer.

— Jura-me que não atentará contra sua vida?

— Já disse, Amália. Não careço do suicídio. Para que soprar a luz, se ela apaga-se por si?

— Mas dê-me sempre esse juramento para sossegar o meu coração.

— Juro.

— Por ela?... Por Julieta?

— Sim.

Estas cenas abalaram profundamente o espírito de Amália, que abandonou a idéia de separar-se do marido, naquelas circunstâncias, deixando-o sob a influência de tão sinistros pensamentos. Apesar da confiança de Hermano, o juramento deste não lhe dissipara as apreensões. Não suspeitava um ardil; mas temia uma fatalidade. (ALENCAR, 2002, p. 314-5).

A preocupação de Amália não é infundada. E na vã esperança de salvar o juízo do marido, decide ‘matar’ a sua individualidade e a partir desse instante, ser completamente tal qual um dia fora Julieta. Ou seja, nega-se para que nela viva Julieta, de modo ainda mais radical do que já vinha fazendo.

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.

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. Ai 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. (ALENCAR, 2002. p. 321)

Mesmo Hermano tendo jurado que não atentaria contra a sua própria vida, Amália mantém-se receosa. A partir de então, o casal parece viver na mais perfeita harmonia. Essa felicidade conjugal confunde ainda mais Hermano, pois o perturba a ideia de viver feliz com Amália e não com Julieta. É justamente essa nova transformação na vida do casal que o atormenta ainda mais.

Quando surge a oportunidade de acabar com o seu sofrimento, resolve por em prática um plano para dar fim a sua vida. Aproveita um baile ao qual o casal havia sido convidado e dele escapa com a desculpa de que esquecera a carteira em casa. Amália, percebendo o perigo da situação, também abandona o referido baile e parte logo ao encontro do marido. Assim termina o capítulo, com a preocupação de Amália: “Chegarei a tempo, meu Deus?” (ALENCAR, 2002, p. 326), em clima de tensão, uma vez que o público leitor já sabe que Hermano pretende se matar e Amália tem fortes motivos para suspeitá-lo.

Finalmente, o capítulo final é inteiro dedicado às “alucinações” de Hermano com a esposa morta, conforme aponta o narrador. Ao chegar à casa, o marido de Amália tranca-se no quarto em que mantinha reservadas as coisas de Julieta e no ápice de seu estado mental perturbado, conversa com a esposa morta e tem delírios em que ela e Amália fundem-se em um único ser.

Até este momento da narrativa, o narrador mantém um clima de suspenso em que a possibilidade desses diálogos é posta, sem que haja uma afirmação ou ainda que se exponha um desses momentos entre Hermano e Julieta, no entanto, apenas no último capítulo testemunhamos a ‘voz’ de Julieta e sua conversa com o marido, estando ela morta e ele vivo.

Não podendo perdoar-se por amar a segunda esposa, como um dia amou a primeira, “trancou-se no toucador de Julieta. Depois de fechar as portas e janelas abriu os bicos de gás,

e sentou-se em face da figura de cera. O aposento era apenas esclarecido pela vela do castiçal colocado sobre a mesa” (ALENCAR, 2002. p. 327). A narrativa termina quando Amália, juntamente com a mãe, chega à sua casa e depara-se com a cena do fogo.

### **Um quê de sobrenatural – “Não é romance, então. É um conto fantástico!”**

A despeito das temáticas exploradas por José de Alencar em sua produção ficcional, a literatura fantástica não parece ser uma das mais privilegiadas, pois, recorrendo-se aos seus romances urbanos, não encontramos esse tema, muito menos trabalhos críticos que se propunham a investigá-lo na produção do romancista. No entanto, a leitura atenta de *Encarnação* deixa margem a que se questione esse caráter no referido romance. Em que sentido, caberia a *Encarnação* uma leitura à luz do gênero fantástico, sobrenatural?

A narrativa de cunho sobrenatural parece ser tão antiga quanto a própria prática de contar histórias. Ou como distingue Howard Lovecraft, “é tão velho [o texto fantástico] quanto o pensamento e a linguagem do homem” (LOVECRAFT, 1987). E, assim encontra representações nas diversas épocas. Sempre que, ao ler um texto, as suas ações causam horror e medo costuma-se associá-lo ao gênero fantástico, no entanto, na narrativa propriamente dita fantástica residem muitas outras características que não necessariamente o ‘horror’, o ‘medo’ e o ‘grotesco’.

Para Todorov, por exemplo, o medo é apenas uma das características que delineiam esse gênero, porém não é uma condição necessária. Em sua acepção, à definição de fantástico, procede a sua distinção dos conceitos de ‘maravilhoso’ e ‘estranho’. Os três conceitos mantêm uma relação entre si muito próxima e, por isso, está numa linha muito tênue diferenciá-los. No intuito de esclarecer melhor a questão, comecemos pelo fantástico.

O texto fantástico é caracterizado principalmente pela hesitação em explicar um fato por vias naturais ou sobrenaturais que o leitor sente ao ler um texto. Durante o tempo da narrativa, não fica claro se o episódio narrado é de natureza natural, ou não passa de uma ilusão de uma personagem, algo sobrenatural. E dessa definição preliminar, surge outro questionamento: o que seria, então, natural e o que seria sobrenatural?

É preciso que o leitor também decida se a narrativa segue as leis naturais do mundo em que habita, segundo o contexto histórico em que a narrativa está inserida, para então julgar

como sobrenatural tudo que for estranho, alheio a essa realidade, portanto, tudo aquilo que não se explica naturalmente.

Por exemplo, no mundo retratado pelos romances românticos oitocentistas brasileiros, há um projeto/plano de realidade em que as personagens estão inseridas, no qual é lógico segundo as leis naturais do referido contexto que as personagens leiam romances modernos, vistam-se com trajes de gala e frequentem bailes, andem, corram e tomem trens; porém, nesse mesmo mundo retratado pela mesma narrativa, fugiria a nossa concepção de real se uma personagem voasse ou se após morta e enterrada, simplesmente voltasse para um chá com os familiares vivos, como se fossem as coisas mais corriqueiras a serem feitas. Em outros termos, ao identificarmos o que no plano da narrativa o que é possível e o que é impossível, entendermos o que é real/natural e o que foge a esse conceito, respectivamente.

Nesse ponto, vale uma observação. Não apenas o leitor fica em dúvida se a história que toma conhecimento é real ou irreal. Há casos em que uma personagem também pode hesitar entre dois modos de explicar a mesma situação. No entanto, a hesitação dessa figura literária não é indispensável ao conceito de literatura fantástica. A hesitação do leitor, sim.

Ainda nessa acepção sobre o que natural e o que é sobrenatural no plano narrativo, o leitor deve ficar atento ao gênero textual que lê. Entenda-se, assim, que ao ler um poema, é natural naquele plano que o eu-lírico plane pelos ares, dado o teor conotativo dos termos, porventura, empregados. Ou ainda que numa alegoria, os animais falem.

Para Todorov, nos casos retratados anteriormente, não há sequer a possibilidade de questionamento, pois o leitor entenderá que aqueles gêneros – poema e alegoria – permitem tais ações e, portanto, não deve cobrar-lhes o mesmo *status* de verdade que cobra de uma narrativa sobre a vida de uma mocinha na corte fluminense no século XIX.

Conforme proposto, o *status* de verdade é imprescindível para que se possa definir uma narrativa como fantástica, uma vez que a partir dele, definiremos se estamos diante de um texto que nos causa hesitação no momento da leitura por fugir ao real, ou não.

Desse modo, Todorov, resume em três passos a identificação do gênero fantástico:

Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos

temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumpre com as três. (TODOROV, 2008, p. 19).

Posto isto, Todorov assinala que, ao finalizar a leitura da obra, a hesitação tende a acabar e o leitor, quando não uma personagem qualquer, toma um caminho apenas, optando entre uma leitura natural ou outra sobrenatural acerca do fato que leu. Ou seja, cabendo ao leitor decidir pela veracidade da narrativa lida, opta este por uma explicação apenas, saindo da hesitação que determina o fantástico.

A depender desse caminho, tomado pelo leitor, estaríamos diante de um fato “estranho” ou de um “maravilhoso”. Portanto, retomando as palavras de Todorov, “o fantástico tem pois uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de dois gêneros” (TODOROV, 2008, p. 24). Essa zona limítrofe em que o gênero fantástico situa-se está, exatamente, entre os gêneros “estranho” e “maravilhoso”.

Quando o leitor – senão a própria personagem – entende que os fatos narrados são apenas incomuns, raros, o que não inviabilizaria a sua realização no plano real, entende-se que se está diante do gênero “estranho”. É o caso de se entender que há uma explicação lógica para o acontecimento, apenas não corriqueira.

O “maravilhoso”, em sentido oposto, caracteriza-se por manter o fenômeno apresentado na narrativa sem uma explicação lógica, sem nada que se assemelhe no plano real. Sem uma explicação coerente temos, portanto, algo que só se realiza no plano da narrativa, que foge a uma explicação pelas leis naturais, algo “maravilhoso”.

Todorov realiza uma interessante analogia que resume os três conceitos, comparando-os ao fluir do tempo.

A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por conseqüência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente. (TODOROV, 2008, p. 24)

Ou seja, o maravilhoso é o que está por vir, o que poderá um dia acontecer, no entanto, não se explica no tempo presente da narrativa. O estranho, sendo explicável, mas não corriqueiro, é o passado, algo que está distante do momento presente da narrativa. E o fantástico fica no próprio plano presente, uma oscilação entre os dois outros tempos, logo, entre algo afastado e, por isso, estranho, ou algo que ainda não existe, o maravilhoso.

Ainda sobre o maravilhoso, Todorov discrimina cinco perfis de textos incluídos nessa perspectiva: o maravilhoso hiperbólico, o maravilhoso exótico, o maravilhoso instrumental, o maravilhoso cientista e, por fim, o maravilhoso puro. Dentre as categorias elencadas nos debruçaremos apenas à última, pois nos interessa em particular.

O maravilhoso hiperbólico diz respeito às dimensões dos fenômenos ocorridos na narrativa, ou seja, apenas o seu tamanho não é familiar no plano da realidade. Esse maravilhoso, no entanto, “não violenta muito a razão” (TODOROV, 2008, p. 30).

O maravilhoso exótico é caracterizado por apresentar fatos que soem irreais num primeiro momento, mas que no local em que se passa a narrativa sejam reais. Ou seja, há na narrativa um espaço, no qual os fatos narrados são naturais, apenas não conhecemos esse local. Nesse caso, o leitor da obra compreende que o sobrenatural é natural naquela história como os contos de fadas, por exemplo.

O maravilhoso instrumental recebe esse nome por adiantar instrumentos inexistentes na época narrada. Todorov cita, a título de exemplo, o tapete e uma maça que cura, ambos presentes nas *Mil e uma noites*; todos fatos realizáveis atualmente por helicópteros e antibióticos.

O maravilhoso cientista, próximo do anterior, é o que comumente denominamos *ficção científica*. São narrativas em que a partir de premissas irreais fatos sobrenaturais são naturalmente explicados. Ou seja, há leis naturais que desconhecemos, mas que explicam os fatos de modo lógico.

O maravilhoso “desculpado”, puro é a própria definição de maravilhoso, no sentido mais simples. Nesse caso, não há qualquer explicação, de qualquer ordem que possa determinar ou justificar o fato narrado. Assim, não se explica como um exagero na ordem natural das coisas, tampouco como um adiantamento instrumental de objetos do mundo real ou por seu caráter exótico. Ele apenas existe e está presente na narrativa. É o que percebemos em *Encarnação*.

Nesse sentido, *Encarnação* parece-nos ainda ser uma obra de experimentação, de tentativa de explorar temas antes alheios aos romances alencarianos. É nesse romance que Alencar trata não apenas com mais afinco da temática misteriosa, com a qual já ensaiara um trabalho no romance imediatamente anterior – *Senhora* – mas também empreende pelo caminho do sobrenatural, o fantástico ou maravilhoso.

O tom da narrativa já é sobrenatural por explorar a possibilidade desse marido se comunicar com a esposa morta por meio dos rituais que ocorrem no quarto dela, como o chá servido por Abreu (o mordomo) para dois, ou ainda o lugar guardado na mesa de jantar para a esposa morta; o que a afasta das demais produções urbanas alencarianas, em que o maravilhoso não é explorado.

Estabelece-se nesses momentos um jogo com o leitor que não sabe se julga aquele homem louco por ver e conversar com a esposa morta ou apenas um apaixonado que pretende manter os hábitos iniciados por seu grande amor, no passado. A dúvida é posta, uma vez que não testemunhamos ainda a presença de Julieta morta, apenas presenciamos Hermano afirmando tê-la em sua constante companhia.

Nesses instantes identificamos o fantástico, pois a dúvida se Hermano realmente conversa com a esposa morta é sustentada pelos capítulos que se sucedem com o protagonista e Abreu mantendo os rituais da falecida esposa, como se ela ainda fosse viva.

Não obstante, no derradeiro capítulo do incêndio da casa, Hermano pede perdão à primeira esposa, por acreditar que a esqueceu ao começar a amar a nova mulher. Nesse momento do pedido de desculpa, é a única vez na narrativa em que ele está a sós com Julieta e que o narrador nos permite acompanhar de perto o encontro dos dois, então rompe-se o plano do fantástico, e os fatos narrados tornam-se alheios à nossa concepção de naturais, instaurando-se, assim, o maravilhoso no romance.

Hermano sempre que ‘se encontra’ com Julieta, a atenção da narrativa é desviada, e não ficamos sabendo o teor dessas conversas, a não ser pelo que nos é narrado posteriormente. Apenas nos últimos momentos da narrativa, o narrador nada expressa e deixa que as personagens falem. Eis então quando Julieta, morta e venerada, tem voz na narrativa.

Os fatos narrados fazem-nos repensar em todos os encontros de Hermano e Julieta e qual o real estado psicológico desse homem: um esquizofrênico que mantém relação com a esposa falecida ou um apaixonado que reluta em esquecê-la? Ou ainda um apaixonado que continua conversando com a esposa morta? A medida que lemos o capítulo, percebemos que



Julieta não é uma projeção da mente doentia de Hermano, mas sim que sua presença é ‘real’ naquele espaço.

— Julieta! exclamou ele em um grito de ânsia.

A esposa o tinha ouvido ali. Ali estava ela a 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 da 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 a infundir-me no teu ser, eu a vejo, eu a sinto, a ela, a Amália: e tenho medo que venha arrebatar-me de ti e 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 dessem 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.

— Embora; estou cansado de viver; quero reunir-me a ti, em espírito, desprendendo-me dessa materialidade impura, que pode subjugar a alma, e arrastá-la ao crime. Amália é minha esposa perante os homens; e desde que nela está a alma de minha Julieta, ela é também minha esposa perante Deus; poderei pertencer-lhe legitimamente, porque te pertenceria a ti: mas essa poderosa sedução de sua beleza, se eu a sofresse de outra mulher?.. Não passaria de novo pelo martírio que me atormentou?... 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-las que não formem senão uma só. Então abandonaremos a terra e iremos esconder-nos no seio de Deus, que nos criou. (ALENCAR, 2002, p. 108).

Poderíamos, *a priori*, creditar a conversa travada entre Hermano e Julieta a uma alucinação causada em Hermano em função do gás que soltou no ambiente e que inala, porém, a dúvida que poderia se estender até o fim da narrativa acaba se desfazendo graças ao

teor da conversa dos dois, com a qual testemunhamos a presença ‘real’ de Julieta junto ao amado.

A dúvida acerca do real estado mental de Hermano que perdurou toda a obra chega ao clímax. Nos primeiros capítulos, apenas tomamos ciência dessa desconfiança pelo que nos conta o narrador e Dr. Henrique. Após o casamento, passamos, em alguns momentos, a concordar que talvez ele sofra de algum distúrbio mental, no entanto, agora, se concordamos que ele seja “louco” por conversar com Julieta, teríamos que compartilhar de sua “loucura”, pois assistimos ao diálogo entre os dois. E, com uma ressalva, a presença do narrador é diminuída a quase nada nesse trecho, apenas descrevendo alguns pequenos atos de Julieta, o que significa afirmar que não somos levados a crer na real existência da primeira esposa pela ótica do narrador, mas a entender que existe um diálogo entre ambos, apesar de Julieta está morta. Portanto, os leitores permanecem como cúmplices e testemunhas oculares desse grande amor que venceu a morte.

Assim sendo, não podendo a dúvida persistir, conforme proporia Todorov, entendemos que a presença de Julieta é real, ainda que o fato de não estar mais entre os vivos fira todas as leis físicas que conhecemos em nosso mundo natural, o mesmo em que o romance é narrado desde suas primeiras páginas. Nesse sentido, há a presença do maravilhoso puro, uma vez que não conseguimos explicar tal fato, mas sabemos que ele existe na narrativa. Empreenderemos essa análise cotejando o fato com os gêneros que propõe Todorov.

Se a narrativa fosse apenas fantástica, a hesitação para uma explicação natural e outra sobrenatural permaneceria mesmo após o seu desfecho. Todorov, ao analisar o gênero, salienta que essa possibilidade em uma narrativa, apesar de passível, é remota. Se entendêssemos que estaríamos diante do “estranho”, admitiríamos que mortos e vivos podem ou puderam em algum momento histórico compartilhar hábitos e costumes, o que foge a nossa compreensão do estado natural das coisas. Cabe, portanto, considerar a narrativa pertencente ao gênero maravilhoso. Mas um maravilhoso puro, pois ainda que tentemos, não chegamos a uma explicação lógica do fato narrado<sup>5</sup>, apenas aceitamos a sua caracterização no romance.

---

<sup>5</sup> Entendemos que se explorássemos uma leitura pautada pela doutrina religiosa espírita kardecista, o fato de Amália transfigurar-se em Julieta e de Julieta, após a morte, conversar com o marido vivo seriam explicáveis e

Conforme anteriormente posto, nossa leitura exclui, em um primeiro momento, o capítulo acrescido à versão em formato livro, considerando que a história termina com o incêndio na casa de Hermano, após a sua conversa com a esposa morta, tal qual na versão em *folhetim*. Entendemos, no entanto, que se considerarmos este capítulo-extra, a definição mais fiel aos fatos ocorridos no incêndio seria do gênero estranho, uma vez que Hermano, nesse capítulo-extra, aparece cinco anos após o ocorrido, ainda casado com Amália que o salvou do incêndio e com uma filha que se chama Julieta, e guarda semelhanças com a primeira esposa de Hermano mais que com a sua própria mãe. O caráter estranho residiria em dois fatores: 1) A presença de Julieta morta se explicaria pela alucinação do gás, pois as ‘conversas’ entre os dois cessam após o incêndio, mas ainda não justifica o diálogo travados anteriormente a esse episódio; 2) A filha do casal manter semelhanças com Julieta morta e não com a própria mãe.

No entanto, ao considerarmos essa leitura acrescida do capítulo-extra, ainda não conseguimos esclarecer os demais fatos narrados no romance, como os encontros entre Hermano e Julieta e o chá servido por Abreu. Nesse sentido, parece-nos que a leitura encerrada na versão em *folhetim* é mais crível com a atmosfera criada pelo narrador ao longo do romance.

Reafirmamos, porém, que as dúvidas sobre o desenrolar do enredo ainda são várias e persistem somadas a outras que, porventura, possam surgir conforme nos aventuremos pela história de Hermano e de seus amores, em novas leituras possíveis do romance que encerra a carreira artística de José de Alencar, mas não encerra em si uma única leitura cabível.

### **Considerações finais**

A leitura atenta do romance *Encarnação* permite-nos compreender que José de Alencar aventurou-se pelo gênero maravilhoso em sua produção ficcional. Em sua vasta produção romântica, pode-se ficar com a falsa impressão de que os temas explorados pelo autor nos romances urbanos tenham se concentrado no aspecto amoroso com poucas alternâncias, no entanto, ao ler-se *Encarnação* entendemos que outros aspectos podem ser determinantes para a leitura de sua obra.

---

perfeitamente aceitáveis. No entanto, nossa análise exclui essa leitura por não se tratar de uma literatura considerada espírita.

O elemento sobrenatural se manifesta desde o início da narrativa e mantém-se presente por toda a obra, no entanto, o capítulo final parece ser o ápice de sua presença ao percebemos a manifestação da esposa morta que conversa com o marido-viúvo, excluindo a dúvida persistente acerca de seu juízo mental, ao entendermos que Julieta é real, ainda que sua realidade apenas seja possível no plano da narrativa, manifestando-se, assim o maravilhoso, conforme a conceituação de Todorov.

### **ENCARNAÇÃO: A PERSPECTIVE OF WONDERFUL IN JOSÉ DE ALENCAR**

**Abstract:** This work aims to study the novel *Encarnação* (1877), by José de Alencar, in search to the wonderful perspective that does not appear among the author's literary criticism. *Encarnação* is the last novel written and published by the author in life, a few months before his death, in which the novelist seems to propose a different theme, never explored before in his production. We understand that the wonderful perspective, according to Todorov (2008) does not usually take place in José de Alencar's production, however, it appears in *Encarnação* and determines the interpretation of the action of its characters.

**Keywords:** *Encarnação*. Novel. José de Alencar. Wonderful.

### **Referências**

ALENCAR, José de. *Encarnação*. 8 ed. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

BEZERRA, Fernanda Gama. *Rosalina* - a heroína derrotada. Disponível em: <[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume\\_6/7fernanda.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/7fernanda.pdf)>. Acesso em 05 de fev. de 2012.

LOVECRAFT, Howard Phillip. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Claro Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance*. Trad. Hideldgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.