

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Wagner Bonilla Castillo

**A tessitura do medo na Literatura  
Brasileira: o insólito terror naturalista em  
"Demônios", de Aluísio Azevedo**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo  
2021

Wagner Bonilla Castillo

**A tessitura do medo na Literatura  
Brasileira: o insólito terror naturalista em  
"Demônios", de Aluísio Azevedo**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

ORIENTADOR: Profa. Dra. Diana Navas

SÃO PAULO

2021

Wagner Bonilla Castillo

**A tessitura do medo na Literatura  
Brasileira: o insólito terror naturalista em  
"Demônios", de Aluísio Azevedo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Aprovada em:\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Diana Navas

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

---

Prof. Dr. Ricardo Celestino

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

---

Profa. Dra. Vera Bastazin

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Para Juliana e Manuela, “pinturas na alma” da fantasia. Por suportarem minha ausência onde os fantasmas têm seu domicílio.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à professora Diana Navas, pelo espaço para a troca e a instrumentalização das ideias, e, principalmente, pelo rigor e o pragmatismo do método, na busca da melhor operação científica do humano pelo texto e, acima de tudo, para o texto. Pela vivência que tive nessa jornada de mais de dois anos ao seu lado, muito mais que uma orientadora, uma mentora, guia. Obrigado por me “decodificar”, sobretudo como falho que sou, e por amparar minhas limitações.

Agradeço também à Juliana Barone Bonilla, pelo amor traduzido em companheirismo e, o mais difícil, na sustentação inquebrantável do meu monstro interior para a finalização dessa efêmera e poderosa jornada. E à minha família, pelo carinho e incentivo na minha bem-aventurança literária.

Agradeço aos professores da banca examinadora, Dra. Vera Bastazin e Dr. Ricardo Celestino: à primeira, pela disponibilidade e gentileza com que aceitou o convite, pelas inspiradoras aulas do infundável campo literário e pelo olhar meticuloso sobre esta pesquisa; e ao segundo, da mesma maneira, pela dedicada atenção, pelos fundamentais *insights* propositivos e sugestões para este trabalho. E a ambos, pelo respeito com que avaliaram minhas reflexões, buscando contribuir para a maturação do texto, e permitindo-me enxergar além, para o que vem depois, e que não se encerra – felizmente.

Reconhecimentos são indispensáveis, também, às professoras e aos colegas do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela troca, companheirismo e paixão mútua pelo que torna a palavra literária, em especial ao carinho de Rodrigo Audi. E à Ana Albertina, pela disponibilidade e simpatia com que acolheu meus pleitos.

Agradeço, por fim, à Alice Takeda e Mauricio de Sousa, pelo incentivo e espaço para o desenvolvimento pessoal, assim como aos colegas da MSP, minha segunda casa; à Ivana Mello, pelo olhar aguçado na revisão destas palavras, e aos amigos da vida, entre eles Tadeu Bovo e Vagner Furlan, por todas as horas de irmandade.

Se você olhar longamente para o abismo, o abismo também olha para dentro de você (NIETZSCHE, 1886).

CASTILLO, Wagner Bonilla. **A tessitura do medo na Literatura Brasileira: o insólito terror naturalista em “Demônios”, de Aluísio Azevedo**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021. 126p.

## RESUMO

A presente pesquisa busca refletir sobre os domínios literários do terror e os códigos que o constituíram ao longo do tempo: seu papel de subverter os padrões dominantes dentro de um contexto histórico-cultural, sua capacidade de transformação no diálogo intercultural, a representação dos medos no processo de construção social, e sua relação com o Outro. Rastreamos seu surgimento nas novelas góticas, perpassando pelo Romantismo e Ultrarromantismo, bem como os possíveis marcadores de marginalização herdados ao qual o gênero se submeteu e, por fim, seu prevaecimento frente à crítica literária brasileira nas últimas décadas. Nossa pesquisa assume como *corpus* o conto “Demônios”, publicado em 1891, por Aluísio Azevedo, em sua versão integral. Almeja-se discutir as estratégias narrativas empregadas na construção dessa obra, e como elas garantem qualidade estética a esta narrativa pertencente ao gênero terror. Propõe, assim, a análise do conto pelo recorte de um texto com arquitetura gótica, fantástica e ao mesmo tempo naturalista, que culmina em um experimental terror. Para a realização desse intento, nos apropriamos de uma ferramenta analítica pautada nos três pilares da escrita gótica evidenciados por Júlio França. No primeiro pilar, “*locus horribilis*”, balizamos-nos nas reflexões de Edmund Burke e H.P. Lovecraft. Para o segundo, a “presença fantasmagórica do passado no presente”, contamos, novamente, com os estudos de Burke somados às ilações de Giorgio Agamben sobre os fantasmas, apoiando-nos, também, nas obras de Virgílio e Dante Alighieri. No último pilar, a “personagem monstruosa”, recorremos a pensadores como Aristóteles, e nas reflexões de Jorge Luis Borges, Noël Carroll, Wolfgang Kayser e, principalmente, nos estudos de Victor Hugo. À vista disso, por fim, buscamos ressignificar esse peculiar capítulo da produção aluisiana, contribuindo com levante de estudos críticos da literatura de terror brasileira.

**Palavras-chave:** terror; gótico; fantástico; insólito; Aluísio Azevedo.

CASTILLO, Wagner Bonilla. **A tessitura do medo na Literatura Brasileira: o insólito terror naturalista em “Demônios”, de Aluísio Azevedo**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021. 126p.

## ABSTRACT

This research seeks to reflect on the literary domains of terror and the codes that constituted it over time: its role in subverting dominant patterns within a historical-cultural context, its capacity for transformation in intercultural dialogue, the representation of fears in the process of social construction, and its relationship with the Other. We track its emergence in Gothic novels, passing through Romanticism and Ultraromanticism, as well as the possible inherited marginalization markers to which the genre has undergone and, finally, its prevalence in the face of Brazilian literary criticism in recent decades. Our research assumes as corpus the short story “Demons”, published in 1891, by Aluísio Azevedo, in its full version. The aim is to discuss the narrative strategies employed in the construction of this work, and how they guarantee the aesthetic quality of this narrative belonging to the horror genre. Thus, it proposes the analysis of the short story by cutting a text with Gothic architecture, fantastic and at the same time naturalist, which culminates in an experimental horror. To carry out this intent, we appropriated an analytical tool based on the three pillars of Gothic writing highlighted by Júlio França. In the first pillar, “*locus horribilis*”, we base ourselves on the reflections of Edmund Burke and H.P. Lovecraft. For the second, the “phantasmagorical presence of the past in the present”, we again rely on Burke's studies added to Giorgio Agamben's inferences about ghosts, also relying on the works of Virgílio and Dante Alighieri. In the last pillar, the “monstrous character”, we turn to thinkers like Aristotle, and in the reflections of Jorge Luis Borges, Noël Carroll, Wolfgang Kayser, and, mainly, in the studies of Victor Hugo. Given this, finally, we seek to give new meaning to this particular chapter of Aluisian production, contributing to a rise in critical studies of Brazilian horror literature.

**Keywords:** terror; Gothic; fantastic, unusual; Aluísio Azevedo.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	10
<b>Capítulo I – Origens da tradição gótica e seus ecos</b>	18
1.1 A estética gótica: vislumbres do sublime e grotesco	18
1.2 Rastros e máculas da poética do mal-estar	21
1.3 Da tradição ao estigma herdado	26
1.4 Romantismo e Ultrarromantismo: ceticismo convergente	29
1.5 Um olhar noite adentro: a marginal taverna brasileira	34
<b>Capítulo II – O demoníaco arcabouço aluisiano de naturalismo gótico</b>	46
2.1 Fragmento literário de pesadelo naturalista: Um Rio em trevas	46
2.2 O primeiro pilar: o lugar terrível obsidente	50
2.3 O segundo pilar: fantasmagoria de um pretérito presente	62
2.4 O terceiro pilar: O monstro do Eu na repulsa do Outro	80
2.5 Singularidade e desautomatização: o terror provocador	101
<b>Considerações finais</b>	120
<b>Referências</b>	123

## Introdução

A presente pesquisa busca unir forças com os estudos críticos que, nos últimos anos, se elevaram nos espaços acadêmicos sobre os domínios literários do que hoje é amplamente difundido como literatura especulativa, e que abarca nosso objeto de trabalho, “o terror”. Norteamos nossos estudos na premissa de rastrear os passos de seu desenvolvimento, bem como os códigos que o constituíram ao longo do tempo: seu papel transgressor no intuito de subverter os padrões dominantes dentro de um contexto histórico-cultural, sua capacidade transitória e de transformação no diálogo intercultural, e de representação dos medos no processo de construção civilizatória, concebido no indivíduo e em sua relação com o Outro.

Contudo, antes de nos aprofundarmos nos domínios da “arquitetura do medo ficcional”, e de quais mecanismos nos valeremos para evocá-lo, um íterim faz-se necessário para refletirmos acerca do conceito dos substantivos masculinos “terror” e “horror” que, empregados no âmbito artístico-cultural, de maneira recorrente, têm seus sentidos impregnados de ruído. Portanto, distinguirmos as diferenças entre os efeitos do terror e do horror como função dentro do gênero, bem como o papel de qual deles usar como signo representativo “ao chavear” todo um gênero na pesquisa é válido.

O “terror”, por definição, de acordo com o dicionário Aurélio, constitui-se como: “1. Estado de grande pavor. 2. Grande medo ou susto” (FERREIRA, 1993, p. 533). O “horror”, por seu turno, apesar de definido também como temor e pavor, o que pode gerar ruído e a falsa percepção de similaridade, define-se melhor por: “3. Repulsa, aversão. 4. Aquilo que inspira horror” (FERREIRA, 1993, p. 290). Isto posto, o terror é uma construção de tensão dos sentidos no prenúncio dos conflitos, intrinsecamente ligada ao conceito do medo do desconhecido, e atingirá as personagens da diegese e os leitores do gênero por meio da expectativa do que está por vir e, portanto, é de “natureza predecessora”. Já o horror, também no campo das emoções e na chave do medo, determinar-se-ia pela confrontação física do monstro encarnado, do testemunho dos atos monstruosos de um indivíduo, de ambos em conjunto ou de uma cena ou signos de contexto escatológico. O horror exerce de

maneira determinante o desconforto ao gerar repúdio, asco e, muitas vezes, imobilidade física e congelamento total. Assim sendo, seria o horror um efeito de “natureza reativa”. Nesse estágio, o impacto emocional e psicológico não mais estaria no campo das expectativas do que poderia ocorrer, mas, sim, no testemunho presente das ações hediondas, insólitas e de ultraviolência.

Dito isso, ao refletirmos a natureza de sentidos que lhe são endereçados, podemos categorizar terror e horror como um “binômio”, termo esse composto pelo prefixo *bi* e por um vocábulo grego que se pode traduzir como “elemento” ou “porção” – e, desta forma, representar dois conceitos ou duas ideias que tratam de se unir, de forma harmoniosa, a fim de resultar em um significado e, no caso dos dois substantivos, em um significado complementar. Considerando que, no âmbito artístico e cultural, o terror e horror ao somarem o conjunto de suas personalidades geram como função “um” símbolo para o gênero ficcional, nesta pesquisa, para evitarmos sobreposições ou repetições de sentido, acolheremos o termo “terror” ao nos referirmos ao gênero, visto que sua “natureza predecessora” vive no psicológico do indivíduo, seja ele ficcional ou não, possibilitando uma arquitetura de sentido mais instigante, sofisticada e ampla de “estados de terror”, já que ele também se apropria do horror.

Nesta pesquisa, intenta-se apresentar como o terror se estabeleceu como gênero a partir do surgimento das novelas góticas, perpassou pelo Romantismo e Ultrarromantismo, e revela possíveis marcadores de marginalização herdados e ecoados, aos quais o gênero se submeteu. Objetiva, por fim, evidenciar o reconhecimento do terror pela crítica literária brasileira nas últimas décadas.

Nossa pesquisa assume como *corpus* o conto “Demônios”, publicado em 1891, por Aluísio Azevedo, em sua versão integral, conforme escrita para seu ano de lançamento. Utilizamo-nos, aqui, da edição brasileira, lançada em 2019 pela editora *DarkSide*. Apropriamo-nos da perspectiva de análise do conto pelo recorte de um texto com arquitetura gótica, fantástica, naturalista e de terror, e que, mesmo anômalo, tornou-se indelével na historicidade literária do autor. Em outras palavras, almeja-se, nesta pesquisa, discutir as estratégias narrativas empregadas na construção desse conto, e como elas garantem qualidade estética a esta narrativa pertencente ao gênero terror.

Nascido em São Luís do Maranhão, no dia 14 de abril de 1857, Aluísio Azevedo foi exaltado pela crítica e pelo público, e amplamente estudado nas aulas de literatura por todo o país. O autor concebeu *Casa de Pensão*, em 1884; *O Cortiço*, em 1890; que, ao lado de *O Mulato*, seriam eternizadas como sua “trilogia naturalista”. Posteriormente, Aluísio Azevedo se retirou do cenário literário para ingressar na diplomacia, um divisor de águas em sua carreira, passando por países da Europa, Ásia e América Latina. Acreditamos, também, que Álvares de Azevedo foi um dos grandes, se não o mais conhecido autor brasileiro, a explorar o gênero gótico em nossas terras, e que, depois dele, sejam necessários novos estudos que elevem o terror em outras obras com o distinto reconhecimento pela crítica. Ao escavarmos reflexões sobre os “Demônios”, de Aluísio Azevedo, especificamente, e recorrermos a teóricos e pensadores com o intento de sua validação – e, quem sabe, de ajuste, revogação, desse peculiar capítulo da escrita aluisiana – acreditamos poder contribuir com os estudos literários que legitimam que o gênero de terror brasileiro sempre existiu, e que hoje, mesmo com o exponencial aumento dos estudos sobre essa perspectiva – embora ainda diminutos no âmbito acadêmico historiográfico –, pode-se e deve-se defender que o gênero parte das prerrogativas estético-literárias de qualidade que a crítica sempre acolheu.

São essas indagações que norteiam a nossa proposta de pesquisa, na qual as reflexões teóricas acerca da literatura de terror serão discutidas em prol da qualidade dos textos que o gênero reúne, para, por fim, ressignificar esse peculiar capítulo aluisiano da ficção de terror e, assim sendo, corroborar o levante de estudos críticos da literatura de terror brasileira.

Sobre os domínios dos recentes estudos críticos da literatura do medo e das pesquisas que articulam e fomentam reflexões em torno do gênero, vale evidenciarmos, aqui, a dissertação de Oscar Nestarez: “Edgar Allan Poe e Mário de Sá-Carneiro: os fantasmas e a criação literária do fantástico” (2016), defendida em nosso Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Ficcionalista e pesquisador, Nestarez propõe a reflexão sobre o “modo do fantástico na literatura” concebido no processo cognitivo-imaginativo, advindo do pensamento clássico de Aristóteles: os fantasmas produzidos pela imaginação, investigado no diálogo comparado entre duas narrativas – “Ligeia” (1838), de Edgar Allan Poe, e “A

Grande Sombra” (1915), de Mário de Sá-Carneiro. Outra pesquisa com relativa convergência à nossa proposição de estudo sobre a literatura do medo é a dissertação “A poética do horror em Amândio Sobral” (2016), de Rogério Vicente Stropa, também desenvolvida no Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Stropa norteou sua pesquisa analisando os efeitos de terror presentes em “O homem que matou um morto”, “A estranha cavalgada de Ivan Palinskye”, e “A podridão viva”, contos esses presentes na obra *Contos Exóticos*, publicada em 1934 por Amândio Sobral. Fernanda Braitte, por seu turno, em “O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira” (2019), também contribuiu para o fortalecimento dos estudos da literatura do medo enquanto fenômeno no Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Sua análise da figura do fantasma na literatura brasileira teve em seu *corpus* narrativas dos séculos XIX, XX e XXI: “A dança dos ossos” (1871), de Bernardo Guimarães; “Flor, telefone, moça” (1951), de Carlos Drummond de Andrade, e “O Fotógrafo” (2006), de Marcelo Dias Amado, objetivando verificar como a produção do efeito de horror funciona e de que forma incorpora no enredo a figura do fantasma.

Para mais, encontramos alguns artigos que buscaram explorar os aspectos do terror em Álvares de Azevedo, evidenciando como o gênero é estudado no contemporâneo para além do preconceito. Dentre eles, destacamos o artigo escrito por Carline Barbon dos Santos, “O Espaço Ficcional e o Efeito do Horror em Noite na Taverna”, publicado em 2012 na revista *Horizonte Científico*, pelo Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Interessante também é o estudo de Tereza Cristina Mauro, mestre em Letras pelo programa de Literatura Brasileira da FFLCH-USP, intitulado “O amor, o instinto e a morte: experiências de excesso em Noite na Taverna, de Álvares de Azevedo”, publicado na revista *Opiniões*, em 2015, e que delinea as manifestações do excesso e a consolidação do horror no Romantismo europeu como alternativa para abarcar a natureza humana.

Já voltados para o nosso *corpus*, o artigo “Demônios de Aluísio Azevedo: Horror e Filosofia”, de Rafael Pinheiro, doutorando em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia, em parceria com Ingrid Piauilino, graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão, e publicado na revista de *Letras Juçara*, em

2020, sobre a compreensão da relação entre os elementos gótico, fantástico e naturalista no conto “Demônios”, também se faz significativo. Sem estender essa exposição, destacamos o nome de Júlio França, do qual falaremos mais adiante nesta introdução, e que nesta pesquisa será evocado fecundamente ao nos apropriarmos de ferramentas analíticas conceituadas por ele. No artigo “Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de “Demônios”, de Aluísio Azevedo”, publicado em 2014, no periódico digital *Soletras*, França discorre sobre a influência da estética gótica na poética naturalista do escritor, e sobre as três versões do conto “Demônios”, que se caracterizariam por um processo de apagamento (afastamento) do Gótico. Nota-se, assim, pesquisas cada vez mais presentes e persistentes, e que contribuem com o levante dos estudos literários sobre os textos de terror que evocam o medo como efeito estético, convergindo com as nossas inquietações. No tocante às recentes publicações do mercado editorial para o público geral, e que buscam evidenciar o gênero terror produzido em nossas terras, destacamos a obra *As Melhores Histórias Brasileiras de Horror*, de 2018, antologia publicada pela editora Devir, e organizada pelo jornalista Marcello Simão Branco em parceria com Cesar Silva, ambos cocriadores do *blog Almanaque da Arte Fantástica Brasileira*. Na publicação, eles defendem que nenhuma antologia brasileira de terror está completa sem a obra “Demônios” de Aluísio Azevedo, e que, acima de qualquer questionamento, o conto do autor, a partir de sua representatividade, é o mais importante texto a versar sobre o gênero já escrito em nosso país.

A presente pesquisa está organizada em dois capítulos. No primeiro, “Origens da tradição gótica e seus ecos”, mais precisamente no subitem “A estética gótica: vislumbres do sublime e grotesco”, percorremos os primórdios do terror no gótico, suas influências, o diálogo com o Romantismo e os aspectos que o transmutaram até o contemporâneo, a fim de apontarmos as características das quais o gênero se apropriou. No segundo e terceiro subitens, “Rastros e máculas da poética do mal-estar” e “Da tradição ao estigma herdado”, rastreamos os possíveis marcadores de opressão e marginalização sobre a escrita do medo, desde a Santa Inquisição – que oprimiu e influenciou a historicidade literária portuguesa –, o preconceito da popularização da literatura pela ascensão da burguesia, até o Programa Nacional de

Literatura instituído pela ABL – Academia Brasileira de Letras – o qual refutava influências do exterior na prerrogativa de se criar uma identidade nacional pautada no realismo. No quarto subitem, “Romantismo e Ultrarromantismo: ceticismo convergente”, traçamos o percurso estigmatizado de ambos os gêneros e seu diálogo com o gótico. No quinto e último subitem, “Um olhar noite adentro: a marginal taverna brasileira”, adentramos nas discussões sobre a herança gótica deixada por Álvares de Azevedo. Ademais, procuramos evidenciar reflexões sobre a predominância nas produções literárias, de temáticas marcadas pelo nacionalismo como fator determinante para os aspectos marginalizados sobre a escrita do medo, herdados por uma tradição de pensamento, e que necessitou de séculos para se desvencilhar. Recorremos, aqui, ao longo do primeiro capítulo, às considerações feitas por Horace Walpole, Edmund Burke, Victor Hugo, David Punter, Tzvetan Todorov, Georg Lukács, Lorde Byron, Álvares de Azevedo, Antonio Candido e Georges Bataille, com contribuições de Júlio França, entre outros, que foram de grande valia para nossas observações.

No segundo capítulo, “O demoníaco arcabouço aluisiano de naturalismo gótico”, assumiu-se o objetivo de apresentar o autor e sua obra. Evidenciamos a presença do gótico e do terror na literatura brasileira, mesmo que às sombras dos estudos literários sobre o autor, no esforço de corroborar com o contexto atual de pesquisas sobre a escrita do medo, em especial no contexto realista, no qual o naturalista Aluísio Azevedo produziu a singular obra “Demônios”. Primeiramente, no subitem “Fragmento literário de pesadelo naturalista: Um Rio em trevas”, vislumbramos a trajetória de vida de Aluísio Azevedo, além de apresentarmos as características temáticas e de enredo do conto “Demônios”, assim como o contexto em que o autor estava inserido à época da publicação. No passo seguinte, apoiados no âmbito crítico contemporâneo à luz do gênero terror como fenômeno literário, e tornado objeto por meio de inúmeras pesquisas de dissertações, teses e de artigos diversos em periódicos especializados, nos apoiamos numa ferramenta analítica pautada nos “três pilares da literatura gótica”. O trabalho do grupo de estudos o “Medo como Prazer Estético”, criado em 2009, sob a coordenação de Júlio França, Professor Adjunto de Teoria da Literatura e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ, tornou-se preponderante para

esta pesquisa. Foi por meio das ilações de Júlio França sobre “os três pilares do gótico” que partimos para a análise de nosso *corpus* “Demônios”.

Para a realização desse intento, dividimos a análise em três subitens pautados nos pilares da escrita gótica citados. No primeiro, denominado “O primeiro pilar: o lugar terrível obsidente”, analisa-se como o espaço gótico de opressão, pessimismo e fatalismo afetam as personagens enquanto, no leitor, promovem o efeito desejado pelo deleite na obscuridade e desconhecido. Propõe-se o estudo de alguns aspectos da linguagem que colaboram intensamente na construção do clima de horror sentido pelas personagens ao se depararem com um ambiente assustador e de total subversão cognitiva. Balizamos-nos, nesse sentido, nas reflexões de Edmund Burke e de H.P. Lovecraft. No subitem seguinte, “O segundo pilar: fantasmagoria de um pretérito presente”, investigaram-se os fantasmas do passado e seus ecos promovidos pela solidão, ausência e culpa nas ações passadas, e de que forma o tempo e o espaço, respectivamente, contribuem na construção desses sentidos. Contamos, neste aspecto, novamente com os estudos de Burke e Giorgio Agamben, apoiando-nos, também, nas obras de Virgílio e Dante Alighieri. No terceiro subitem, “O terceiro pilar: o monstro do Eu na repulsa do Outro”, analisou-se, por sua vez, o medo da morte no comportamento das personagens diante das criaturas monstruosas e sobrenaturais, ao passo que o psicológico do indivíduo é explorado em sua máxima tensão por meio do Outro anômalo e da extrapolação do grotesco. Para tal desígnio, nos apoiamos em pensadores como Aristóteles, e nas reflexões de Jorge Luis Borges, Noël Carroll, Georges Bataille, Wolfgang Kayser e, principalmente, nos estudos de Victor Hugo. Para encerrarmos o segundo capítulo, elaboramos um último subitem, “Singularidade e desautomatização: o terror provocador”, no qual evidenciamos os estudos de Viktor Chklovski sobre o estranhamento e a desautomatização do indivíduo, no caso o leitor da escrita do medo pelo gênero terror, e do papel provocador, assim como da arte em geral, que o gênero carrega. Contamos, também, com as ilações de H.P. Lovecraft, Remo Ceserani, Todorov e Irleamar Chiampi acerca do fantástico e seu papel arrebatador sobre a audiência quando inserido no contexto do terror.

Acreditamos que, na contemporaneidade, o gênero terror constitui-se como

uma poderosa ferramenta de diálogo e desvelamento do humano, influência sociocultural, intermediática e, por consequência, mercadológica, o que lhe ratifica, no presente, a condição e pressupostos agregadores de valores de estudo. Propõe-se, então, analisá-lo com a intenção de rastrear o processo de avaliação ao qual o gênero se submetia – proposto pela crítica naturalista e realista brasileira –, e elevar a potência discursiva do gótico como elemento central, mais precisamente o terror, no contemporâneo e como a crítica pode ressignificar essas articulações em benefício da construção de pensamento humano em território brasileiro.

## Capítulo 1- Origens da tradição gótica e seus ecos

### 1.1 A estética gótica: vislumbres do sublime e grotesco

As histórias de terror estiveram presentes em nossas vidas desde os primórdios civilizatórios, nos relatos das tradições orais de uma infinidade de povos originários, nos mitos e lendas da Antiguidade, e nas fantasias da Idade Média. Atravessaram fronteiras e oceanos ao ganharem novos significados, dado o contexto dialógico e intertextual de cada época e, assim sendo, transitaram indelevelmente pelas relações de interdependência sociocultural. Sabe-se que, dentro da historicidade do campo literário, surgiram com um papel transgressor no intuito de subverter os padrões dominantes de pensamento, fé ou de ordenação social. A literatura de terror, no entanto, começou a ser rastreada como gênero mais precisamente entre os séculos XVIII e XIX, quando, nas novelas góticas, ao considerarmos Horace Walpole como seu precursor, o gênero foi amplamente explorado para suscitar o medo em oposição ao romance sentimental, e como um escapismo às banalidades do dia a dia da pequena burguesia. A literatura gótica fundou-se como uma tradição artística que codificou um modelo de expressão dos medos nos tabus sociais de cada tempo: a exploração de estéticas negativas, como o sublime terrível da tradição burkeana, o trágico, grotesco, a melancolia, entre outros, elevando, dessa maneira, a percepção de um universo de desencanto moldado por simbolismos e valores estéticos altamente artísticos, e por muitas vezes, calcados no fantástico. Vale notar, também, que esta pesquisa não tem a pretensão de abarcar a potestade de possibilidades que o gênero fantástico representa, contudo, eventualmente, o mesmo será evocado.

Observa-se que o sublime, como categoria estética, foi essencial para o estabelecimento do gótico e do Romantismo, e inerente ao mecanismo das narrativas de terror. Foi a partir do tratado do sublime, *Peri Hupsous*, atribuído ao grego Cássio Longino, e escrito aproximadamente no século I, que o sublime foi associado à grandiosidade e à elevação do espírito, o êxtase na busca do arrebatamento emocional. Contudo, foi em uma publicação de 1757, pautada na

investigação filosófica sobre a origem do sublime e do belo, que o filósofo irlandês Edmund Burke contribuiu com uma análise de grande importância para o desenvolvimento do conceito estético do sublime. O filósofo refletiu sobre a independência entre as ideias relacionadas ao sublime e ao belo, destacando a grandiosidade e peculiaridade das formas e não sua simetria. O conceito possibilitou a contemplação dos objetos naturais de maneira artística, que anteriormente eram desprezados. Ao observarmos o sublime pelo viés do gótico, o modelo estaria fundado nas emoções provocadas pelo terror como experiência máxima, e a produção do medo como efeito estético de recepção desejado. Os sentimentos e emoções que o sublime seria capaz de provocar no sujeito que o contempla estariam acima das características peculiares do objeto artístico. O aspecto mais original da obra de Burke compreendia o modo singular como as sensações de dor e prazer estavam pautadas em um juízo estético. O filósofo defendia que a mente humana se encontraria num estado de indiferença provido pelo distanciamento seguro do indivíduo, e, o sublime, relacionado à autopreservação, proporcionaria deleite:

O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. (BURKE, 2016, p. 52).

Burke entendia o terror como gerador de uma tensão anormal e de certas excitações, e para que o terror proporcionasse deleite, haveria uma condição indispensável de “distanciamento”. É preciso haver um distanciamento entre o espectador e aquilo que é contemplado, isto é, para que possamos alcançar o deleite da contemplação de algo terrível, é necessário que sejamos expostos a suas causas de modo indireto:

Quando o perigo ou a dor estão muito próximos de nós, eles são incapazes de oferecer qualquer deleite e são simplesmente terríveis; mas, conforme vivenciamos todos os dias, a certas distâncias e com certas modificações, eles podem ser, e eles são, deleitosos. (BURKE, 2016, p. 52).

A experiência de um evento aterrador na segurança do distanciamento, sem nos expormos diretamente às suas causas, seria a empatia, "pela qual nos colocamos no lugar de um outro homem e pela qual somos, em muitos aspectos, afetados da mesma forma que ele é afetado." (BURKE, 2016, p. 56). A obtenção dessa experiência de deleite é uma das fundações da literatura do gênero de terror, e como tal, a empatia um sentimento fundamental para a produção do sublime como efeito pretendido. As conjecturas de Burke reforçariam outra concepção ainda mais antiga, e da qual recorreremos, "o trágico" preconizado por Aristóteles, que também especulou sobre a tragédia ser o resultante de uma catarse na audiência e, dessa maneira, uma justificativa para o sofrimento como deleite.

Já o grotesco, elemento fundamental nas narrativas de terror, surgiu no século XVI, na premissa de mesclar o indivíduo ao animalesco e ao monstruoso. Porém, tomaria definição no século XVII ao ser associado ao disforme e onírico, tal como: o fantástico, o bizarro, de mau gosto, ridículo e burlesco. Apenas no século XVIII é que os teóricos passariam a observá-lo como categoria estética, sendo Justus Möser o precursor, com a publicação de *Arlequim ou a defesa do grotesco cômico*, de 1761. Möser foi influenciado pela *Commedia dell' arte*, assim como outros autores que o seguiram: Friedrich Hegel e Victor Hugo. Este último com enorme relevância ao discorrer uma teoria do grotesco que iluminaria os estudos subsequentes, o passo de tornar-se um baluarte sobre o tema. Se a hipótese de que o Romantismo instaurou a modernidade nas artes é válida, Victor Hugo sinalizou a presença inquestionável do grotesco na modernidade:

É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (HUGO, 2014, p. 31).

O autor buscou romper com a tradição clássica ao chocar pelo mal-estar como objeto estético, e defenderia que a genialidade criativa poderia existir na relação entre o grotesco e o sublime. À vista disso, Victor Hugo foi essencial para que a crítica acolhesse o grotesco como forma de estética culta, já que, inicialmente, essa categoria teria se difundido nas manifestações de cultura popular da Idade

Média e do Renascimento, como o carnaval, amplamente refletido por Bakhtin, signo que teria concebido certo ceticismo da cultura elitista dominante à época, e que seria “um dentre tantos” dos marcadores de preconceito ao gênero terror, e que corroborariam para sua marginalização.

## **1.2 Rastros e máculas da poética do mal-estar**

Há de se destacar, também, a melancolia como elemento estético e emocional no gênero gótico, e que, ao longo da História, ora seria sacralizada, ora refutada. Na Antiguidade eram os gregos que ditavam a estética do mundo ocidental, e a melancolia tida por Aristóteles como uma doença sagrada. Já na Idade Média cristã, era vista como uma manifestação demoníaca de pecado. Por outro lado, na Renascença, seria novamente resgatada, agora como fonte motriz de uma criatividade um tanto quanto alegórica. Por fim, no período Iluminista e racional, a melancolia seria novamente negada como uma “doença do espírito”, e refutada como um obstáculo ao pensamento lógico, filosófico e científico. Foi somente nas primeiras décadas do século XIX que o Romantismo, e junto dele o reconhecimento do “mal do século”, que a melancolia seria validada enquanto “motivo artístico”, como instrumento de retorno contemplativo à beleza da natureza, das ruínas silhuetadas sob o crepúsculo e do subjetivismo artístico. A arte, e precisamente a escrita, enfim, materializaria a liberdade do criador artista e de sua autossuficiência transcendente de visão do mundo. A beleza se definiria como “aquilo que está para além do campo pragmático”, sem finalidade externa prática e, dessa maneira, justificada pela profundidade dos objetivos interiores: à arte pela arte na busca da plenitude do indivíduo. Essa transformação estaria ligada à profunda mutação pela qual passou a sociedade europeia da época, e inseridos nela, artistas, autores e escritores que, enfim, estavam livres para destinar suas criações ao público comum, além das amarras do mecenato. O Romantismo, dentro desse contexto, se aproximaria do objetivo da verdadeira arte, não como imitação da natureza, mas sim, a de criação e representação da beleza:

é o público quem passa a ter as chaves de seu sucesso. O que estava reservado a poucos torna-se acessível a todos; o que estava

submetido a uma hierarquia rígida, a da Igreja e a do poder civil, põe em pé de igualdade todos os seus consumidores. O espírito das Luzes é o da autonomia do indivíduo; a arte que conquista sua autonomia participa do mesmo movimento. Se o artista se torna a encarnação do indivíduo livre, sua obra também vai se emancipar (TODOROV, 2020, p.53).

Pontua-se, também, que a produção em massa e a popularização do consumo artístico vislumbrados nos séculos XVIII e XIX, no campo da literatura, produziram enorme ceticismo sobre o que se principiava ser e reconhecer como produtos de cultura de massa. Por hipótese, tornar-se-ia mais um dos vetores da marginalização imposta ao gênero gótico e sua inerência ao romantismo, herdado como um eco na escrita do medo e do terror no contemporâneo. De um lado a literatura de massa dos folhetins em diálogo direto com a vida cotidiana de seus leitores, em contraposição à literatura concebida para as elites, crítica e acadêmicos, que só cristalizou ainda mais essas formas e olhares de pré-julgamento.

De um lado, o sucesso comercial; do outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica. Parece findar-se assim a época em que a literatura sabia encarnar um equilíbrio sutil entre a representação do mundo comum e a perfeição da construção romanesca (TODOROV, 2020, p. 67).

De toda maneira, nesse período de ruptura, a sacralização da individualidade livraria a escrita dos paradigmas do espírito iluminista, dos quais se valorizavam o senso de valor cartesiano e a uniformidade da razão. Uma concepção cheia de amarras sobre o universo que assolava o indivíduo, e que esvanecia sua singularidade.

Isto posto, o desenvolvimento das narrativas ficcionais que concentraram o gótico e a escrita do medo no estabelecimento de seu *status quo*, tem em Horace Walpole seu provável e primeiro grande representante. Na segunda edição de *O Castelo de Otranto* (1764), Walpole assumiu a autoria da obra nomeando-a com o subtítulo *A Gothic Story*. O intuito era o de contrapor a imaginação criativa do romance ao realismo, mesclando o antigo e o novo entre as formas narrativas:

Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum (WALPOLE, 1994, p. 17).

O próprio autor justificaria seu experimentalismo literário como ponto de equilíbrio entre o não natural inexplicável aos olhos dos homens e o mundano. Em sua origem literária, o gótico se caracterizaria por recuperar uma tradição que estava se tornando anacrônica – o romance de cavalaria –, porém ainda em diálogo com alguns marcadores de representação realista. Se os eventos narrados eram extraordinários, livres na fantasia, e ilimitados pela abundância imaginativa e criativa do homem, as personagens agiriam de acordo com as leis da probabilidade, propunha Walpole (1994, p. 18). Entretanto, observa-se que a resignificação do passado promovido pelo gótico setecentista se postulava alienado ao romance histórico oitocentista. Walpole não pretendia retratar com fidelidade a vida na Idade Média, em detrimento daquilo que David Punter (1996, p. 46), crítico especializado em cultura gótica, dizia ser o *general sense of pastness*. Essa apropriação mais afetiva do passado, mas que refuta o caráter histórico, pode ser observada não apenas em Walpole, como também na tendência setecentista de revalorização da arte e da cultura medieval.

O mesmo cabe ao emprego etimológico do termo “Gótico” – estilo arquitetônico medieval –, de origem francesa, e que predominou na Europa entre os séculos XII e início do XVI. Os excessos estéticos, as grandes catedrais, os arcos imponentes, os passadiços ornamentados tetricamente, assim como as gárgulas em eterna sentinela na extravagância das formas, corroboraram para que, durante o Renascimento, o termo fosse utilizado de modo pejorativo, algo bárbaro, grosseiro e pouco sofisticado. Vistos pelos olhares do modelo Clássico, eram considerados sem refinamento, monstruosamente carregados e densos demais. Enquanto que no Renascimento o “clássico e belo” eram a busca por simetria, equilíbrio e simplicidade, a Idade Média teria sido a Idade das Trevas, como dito por Giorgio Vasari, em *Lives of the Artists*, de 1568, para quem a arquitetura gótica era “monstruosa e bárbara, ignorante de toda e qualquer ideia vigente de razão e ordem” (apud GROOM, 2012, p. 13). Já para David Punter, a visão renascentista

sobre a arte gótica é descrita da seguinte forma: “o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; enquanto aquele era simples e puro, este era ornamentado e intrincado; [...] o Gótico representava o excesso e o exagero, o produto da barbárie e do incivilizado” (PUNTER, 1996, p. 5, “tradução nossa”).<sup>1</sup>

O que restou de muitas igrejas, monastérios e templos daquele período remontaram um cenário com ares de destruição, e que posteriormente foram assimilados pelo imaginário popular nos mitos e lendas. O período medieval adquiriu um caráter melancólico, de degradante desolação, e suas ruínas tornaram-se, por fim, um símbolo da perenidade do passado como resistência ao progresso. O gênero novela gótica, então, pareceu contestar o racionalismo, fazendo surgir, em meio ao cotidiano, o inexplicável, o surreal e sobrenatural; era preferível sonhar com castelos fantasmagóricos desolados e grandes aventuras a vivenciar os dilemas das casas de comércio local e a mediocridade rotineira.

O Gótico é, sobretudo, um fenômeno moderno, que carrega as marcas contra o que o Iluminismo fixou no pensamento ocidental, ao subverter a razão nos ideais teológicos de mundo; dos terrores que a fé não conseguiu eliminar; dos novos temores da Ciência. Enquanto o pensamento iluminista evocava o discurso científico hegemônico, a ficção gótica, em contraposição, procurou ocupar o outro lado do espectro, já que o racionalismo desabrigava as crenças religiosas como forma de explicar o universo. Ao passo que a literatura se tornava cada vez mais realista e obcecada nos pormenores da vida burguesa, o gótico setecentista funcionou como uma tentativa de lidar com as incertezas desse período de transformação, preenchendo as lacunas deixadas pelo Iluminismo com mistérios e elementos sobrenaturais. O Gótico, nessa perspectiva, representou um contraponto à "ordem natural das coisas conforme definida pelo realismo" (BOTTING, 2014, p. 22), ao consentir o escapismo imaginativo de um mundo repleto de maravilhas e terrores fantásticos. Posteriormente, o gênero passou a olhar para dentro do indivíduo e explorar seu psicológico e sua introspecção, bem como a angústia de seus conflitos existenciais. A construção dessa tensão narrativa arquitetada no gótico pelo “dilema do indivíduo” seria evocada por meio de recursos simbólicos, alegorias e metáforas,

---

<sup>1</sup> Classic was well ordered, Gothic was chaotic; while this one was simple and pure, this one was ornate and intricate; [...] Gothic represented excess and exaggeration, the product of barbarism and the uncivilized

o que levou o gênero a ser erroneamente interpretado como uma forma artística de representação do irreal e de menor valor. Investir contra as praxes do realismo não significaria, porém, ser avesso ao real, mas propor outras formas na construção de significado. Haja vista que, os principais modelos estruturais das narrativas ficcionais sempre foram influenciados por teorias miméticas, e que se apoderavam de uma abordagem realista com base nos parâmetros cognitivos de conhecimento do mundo real. A potestade gótica estaria pautada justamente na quebra lógica desses parâmetros, ao apresentar personagens e eventos que desafiariam o nosso entendimento de mundo. Para mais, as convenções e o aparente artificialismo da literatura gótica não produziram necessariamente fugas da realidade, longe disso, fundamentariam uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os tabus sociais por meio dos prazeres negativos. A literatura gótica criar-se-ia como uma concepção desencantada do mundo pelos olhares artísticos carregados de excessos e estética emocional. De certo, os estudos da tradição gótica e sua trajetória estigmatizada desde o surgimento do termo gótico tornam-se a chave para compreendermos como essa tradição histórica herdada marginalizou a literatura de terror no Brasil.

Originariamente, o Gótico foi uma literatura que instigou o medo, o assombro e o arrebatamento, investiu em sentimentos, na sinestesia e sensorialidade, e na morte frequentemente como seu tema central. “Perguntei-me: De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?” A Morte - foi a resposta evidente”. (POE, 1846, n.p.). A morte é, portanto, o grande dilema do homem em qualquer tempo e cultura. Nossa transitoriedade no estado da matéria, um estado de morte *continuum* consciente, lento, e preso aos grilhões de Chronos. Condição máxima e inerente aos organismos vivos e sua autopreservação – mais ainda dos *sapiens* com seus polegares opositores –, o que evidencia o medo como efeito estético pretendido. A morte é o desconhecido, e o desconhecido é o incompreensível, o indecifrável desconforto, a zona sem retornos e respostas para onde todos vão.

Ao longo de toda a produção literária, o tema do “conhecimento” sempre teve uma longa história de objetificação. Entre os gregos, o mito de Prometeu tematizava o conhecimento e, na tradição judaico-cristã, a perdição de Adão e Eva, inerente à

proibida árvore do conhecimento. Todavia, sua figuração definitiva do terror gótico, com base na confrontação do cientificismo do homem que brinca de Deus, e da inexorável busca do conhecimento, se dá no romance de Mary Shelley, *Frankenstein*, de 1818. O Gótico finalmente havia encontrado seu diálogo com o conhecimento, ao se consolidar como um gênero narrativo moderno e de terror por excelência, ao conceber produtos do horror criados por uma pseudociência – ficção científica – da praxe lógica. A tensão na relação ambígua do homem moderno e sua busca do conhecimento encontra voz, no Gótico, por uma linguagem artística, e de estilística e estética apurada, permeada de convenções de forma e conteúdo que não tem como objeto produzir representações realistas do mundo. Muito pelo contrário, a verossimilhança não é engendrada por meio das leis das ciências duras, mas numa tentativa mimética de representação da realidade por meio de técnicas narrativas complexas e nos mecanismos que visam um efeito desejado. Em suma, a história do gótico se perde confluindo-se no processo de transmutação histórica da própria narrativa ficcional moderna. Perpassando desde o romance setecentista, os contos, pelo modernismo norte-americano, e nas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até os dias atuais nas narrativas intertextuais e intermediárias do mundo contemporâneo.

### **1.3 Da tradição ao estigma herdado**

Ao que parece, em nossa historiografia literária tradicional não haveria, na literatura brasileira, nada que fizesse jus ao rompante “narrativa de terror” antes ou após *Noite na taverna*. Tal entendimento, entretanto, sobreleva a fundamental questão: por que não existiria uma tradição narrativa de terror em nosso país? Embora demonstrado por uma variedade de autores, de épocas e estilos literários distintos, a hipótese é que, dado o âmbito da literatura brasileira, uma produção que poderia ser chamada de literatura de terror, de maneira geral, ainda está parcialmente à margem da crítica e da historiografia acadêmica. O olhar sob o viés do gênero teria sido neutralizado de forma sistematizada pela ausência de uma recepção formal que houvesse buscado observá-lo como fenômeno literário de

terror. Tendo em vista esse panorama, aponta-se que o apagamento da literatura de terror no Brasil poderia instaurar-se por um processo determinado por múltiplos vetores significativos. Desta forma, se rastrearmos esses vetores sob uma perspectiva diacrônica, podemos conjecturar que esse estigma sobre a literatura de terror acompanha nossa tradição literária desde a origem do Brasil Colônia, e muito provavelmente, pela influência da Igreja Católica e da Santa Inquisição. Como discutido anteriormente, desde a fundação do gótico no “Velho Continente”, o terror como gênero teria sido censurado pela acusação de que seus textos seriam subversivos e heréticos. O que para nós, Colônia, constituir-se-ia como uma espécie de estigma herdado, oriundo de uma tradição portuguesa.

No ensaio intitulado “Sobre o Fantástico na Literatura Portuguesa”, publicado no terceiro número da revista *Bang* em janeiro de 2008, uma publicação de Fantasia, Ficção Científica e Horror em Portugal, e apresentada primeiramente no Fórum Fantástico 2005, o escritor português, David Soares, sugere a hipótese sobre a influência da Inquisição e da sua censura como os principais culpados de não existir uma tradição literária fantástica portuguesa:

O Fantástico, enquanto literatura de subversão, enquanto *modelo herético de representação do mundo*, afigurou-se perigoso para a ordem eclesiástica à guarida da Inquisição: se o mundo plasmado nos romances de literatura fantástica era caótico, selvagem, sem redenção ulterior, então Deus não assegurava a ordem natural das coisas – talvez até nem sequer existisse! [...] Com efeito é inegável que a literatura fantástica se lavrou em território herético: nos países de expressão anglo-saxónica, e na Escandinávia, regidos por outras instituições que não a igreja católica apostólica romana [...] acredito que a solução do enigma tem, necessariamente, de passar por aqui: pela repressão religiosa operada pela Inquisição durante quase trezentos anos sobre o tecido cultural do país, extinguindo quaisquer hipótese do género fantástico crescer e difundir-se pelos nossos antepassados leitores. Sintetizando: o Fantástico é, por excelência, uma literatura de subversão porque *faz imaginar*, logo foi alvo preferencial da ordem teológica inaugurada pela Inquisição. Tal como em Portugal, também em outros países onde a cultura conheceu, e ainda conhece, uma forte influência religiosa não existe uma tradição literária devotada ao género fantástico (SOARES, 2005, p.19).

Por conseguinte, os escritores portugueses do passado precisaram encontrar outras formas de lidar com o fantástico e o terror inserido nele, disfarçando-o em contos infantis e assim fugindo do olhar inquisidor. Só depois da extinção do

Conselho Geral do Santo Ofício, em 1821, no século XIX, a literatura fantástica conseguiu entrar em Portugal, mesmo que timidamente. No livro *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal: Séculos XVIII e XIX*, Maria Leonor Machado de Sousa concebeu um estudo detalhado do panorama do gênero terror no continente europeu e, pontualmente, seu desenvolvimento em língua lusófona, suas peculiaridades, bem como os marcadores específicos do gênero em Portugal:

Quanto a autores, não os encontramos na nossa literatura de terror com individualidade e decididamente negros. Podemos, no entanto, destacar alguns, em cuja obra, avaliada em conjunto, é possível encontrar uma linha de influência constante dos objectivos, géneros e processos da escola. Além de Herculano, Rebelo da Silva, Camilo e Arnaldo Gama, há que mencionar Pereira da Cunha, Correia de Lacerda, Serpa Pimentel, Costa e Silva e Antónia Pusich. Daqueles que se restringiram praticamente a um género, temos, antes de todos, Mendes Leal Júnior, no teatro, e ainda Alfredo Hogan e Aires Pinto de Sousa, na novelística. As várias tendências literárias modernas, que se podem classificar de negras, não encontraram cultores em Portugal (SOUSA, 1978, p.286).

Seguindo esta linha de inquirição, outra hipótese acerca da pouca tradição da nossa literatura de terror, seja a fundação da Academia Brasileira de Letras em 1897, a qual buscava construir uma identidade nacional por meio da ruptura com as tradições europeias. A crítica e a historiografia literária brasileira demonstravam uma indisfarçável preferência por temas realistas e por aqueles explicitamente relacionados à identidade nacional e, desta forma, propiciavam seu desenvolvimento. “Nossa literatura, desde o Romantismo, passando pelo Modernismo, foi encapada por um projeto de construção da identidade nacional, sufocando poéticas que não versassem nessa cartilha” (FRANÇA, 2017, p.20). Ademais, não percebemos certa tradição do terror gótico nacional porque as obras que se adequariam nesse prisma categórico “podem não ter sido produzidas dentro dessa chave” (CAUSO, 2003, p.34). É provável que a forma como percebemos o fenômeno da tradição de ficção brasileira de terror em nossa literatura seja partir do princípio de que ela nunca se articulou como gênero. Outro fator poderia estar relacionado à diminuta relevância junto à crítica pelas obras de gosto popular, e que já argumentamos anteriormente, associado ao questionamento da falta de qualidade estética como argumento recorrente. À luz do olhar metacrítico, poderíamos rejeitar

que os sempre instáveis juízos de gosto não deveriam jamais balizar e delimitar o campo da observação de determinada área de pesquisa. E a valoração de uma obra deveria ser o movimento final de uma constituição que envolve a descrição e a interpretação, e não de um pressuposto apriorístico e taxativo do que deve ou não ser pesquisado.

#### **1.4 Romantismo e Ultrarromantismo: ceticismo convergente**

Ao considerarmos o século XVIII e parte do XIX, podemos observar que o seu significado adquire real importância para a literatura quando não compreendido como um período à luz dos estudos que o caracterizaram, mas sim em função de um movimento que naturalmente tomou o mundo. Tanta grandiosidade não encontrou uma definição capaz de fechá-lo, e que se convencionou chamarmos de Romantismo. A revolução literária romântica não nasceu de um grito evocado, e tampouco se reduziu a um manifesto ou improvisado, foi um estado de espírito de que autores como Wordsworth e Victor Hugo souberam se apropriar, expressando-o em suas obras. Foram muitas as tentativas de uma definição do Romantismo, porém, os possíveis fechamentos falharam porque ele não se apresentou como um programa propriamente dito. Embora o termo “escola romântica” tenha se difundido, sobretudo à época, foi fundamentalmente uma atitude de reação contra o convencionalismo que imperava em todas as esferas sociais. Não obstante, antes de timidamente escavarmos um pouco mais a seara romântica, vale, neste ínterim, a defesa de que esta pesquisa não objetiva esmiuçar o arcabouço do Romantismo, tampouco seu caleidoscópio de nuances. Entretanto, cabe-nos o dever de apontar alguns marcadores de possível cumplicidade entre o Romantismo e o Gótico, como efeito de validação do terror, este que viria a tomar forma definida na literatura moderna. Posto isto, o século XVIII ilustrava um mundo de caráter eurocêntrico na produção artístico-cultural, ao mesmo tempo em que contribuía para uma nova sacralização da arte, o que favoreceu o fenômeno do Romantismo. Um período literário contraditório que se encerrou nas duas últimas décadas do século XIX – já com abrangência global. O ideal romântico passou a designar uma visão de mundo centrado na singularidade do indivíduo, emoldurado no drama humano, amores trágicos, desejos

utópicos e escapismo. Sentimentos objetificados pelo olhar estético e poético, e totalmente desprendidos de um sentido pragmático. O caráter literário se desvencilha de todo o apriorismo da realidade, tornando-se consciente de que: “o eu, destacado da transcendência, reconhece em si a fonte de todo o dever-ser e – como consequência necessária – reconhece-se como o único material digno de sua realização”. (LUKÁCS, 2015, p.123).

Salienta-se, também, que não poderíamos falar sobre a origem do terror no gótico e sua convergência com o Romantismo e desconsiderarmos a ponte que possibilitou esse diálogo, o Ultrarromantismo, gênero que trouxe luz sobre as angústias do homem moderno e do seu desejo de redescobrir uma natureza original, distante da artificialidade mecanicista do meio social, e que posteriormente ecoou na produção literária do modernismo de Baudelaire e no existencialismo literário de Jean-Paul Sartre e Albert Camus. As obras que a crítica qualificaria como ultrarromânticas intensificariam esses postulados ao exaltar os principais constructos românticos, a saber: o subjetivismo e a alienação do artista, um novo estado de espírito melancólico, de desesperança e fatalismo, “pois a aspiração utópica da alma só é legítima, só é digna de tornar-se o centro de uma configuração do mundo, se for absolutamente incapaz de satisfazer-se na presente situação do espírito”. (LUKÁCS, 2015, p.121), marcadores que muitas vezes flertavam com o niilismo, presente não apenas enquanto fundação, mas como motivo central na construção literária.

Considerando que o Romantismo articulou uma nova tendência literária por meio da sacralização do Eu e da singularidade do indivíduo, o Ultrarromantismo buscou avançar ainda mais nessas experimentações, ao passo do autor e obra entrarem em profusão indissociável, que, em rogo, só encontraria na morte a única possibilidade de transcendência. Segundo Lukács, o “romantismo da desilusão” seria caracterizado por uma inadequação da alma à realidade: “a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. (LUKÁCS, 2015, p.117). O herói ultrarromântico, dessa forma, tornar-se-ia uma entidade problemática do típico romance moderno, como na obra *Oberman*, clássico do mal do século francês, escrito por Sénancour em 1804, em que um jovem homem de vinte anos é marcado por um profundo “mal de existir”, desencantado e consumido

por um pessimismo incurável, e que deixa a “cidade luz”, Paris, para ir viver na desolação das montanhas.

o Romantismo torna-se cético, decepcionado e cruel em relação a si mesmo e ao mundo; o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida. A interioridade, a que se nega todo o caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutar e, com estas, a derrotas inevitáveis, previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói (LUKÁCS, 2015, p.124)

É nesse cenário ultrarromântico propício que, em 1811, George Gordon Byron, que viria a ser um dos maiores poetas britânicos, publica os dois primeiros cantos de *A Peregrinação de Childe Harold*. Poema folhetinesco sobre as desventuras e amores de um herói desencantado, contextualizado em um cenário em meio à natureza da Península Ibérica, Grécia e Albânia, obra esta que, com *Don Juan*, tornaram-se dois de seus maiores feitos literários. Entretanto, dentro do recorte que essa pesquisa pretende observar, foi em 1816 que Lorde Byron flertaria com o gótico ao conceber o poema dramático *Manfredo*. Enigmático e satânico, o poema é permeado por elementos sobrenaturais, e considerado por parte da crítica como uma obra de caráter confessional. A personalidade romântica e contraditória de Lorde Byron elevou-se no início do século XIX como um dos principais poetas ultrarromânticos, influenciando o cenário europeu e seus contemporâneos. Com uma vida conturbada, com ares de elegância mundana, boemia, vícios e acusações de abuso sexual em meio à família, Lorde Byron tornou-se o paradigma do homem romântico ao personificar a liberdade da escrita passional em vida. O cinismo e o pessimismo de sua obra haveriam de inspirar e transcender para uma legião de jovens poetas ao redor do mundo, o que se convencionou chamar de "Byronismo", quase um sinônimo para “Mal do Século”, permeado de narcisismo, egocentrismo, pessimismo e de uma angústia sem fim. “A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada. Essa dualidade só pode ser configurada liricamente”. (LUKÁCS, 2015, p.124)

Foi também em 1816 que Lorde Byron reuniu em uma residência de verão na Suíça<sup>2</sup> um grupo de amigos e intelectuais para uma temporada de imersão cultural e artística. Em especial nas noites de mau tempo, o grupo se reunia para ler ou apenas conversar até tarde, e Byron, então com vinte e oito anos, adorava aterrorizar os colegas com histórias macabras. Naquele sombrio 16 de junho, escolheu entreter os convidados com um volume de histórias de terror alemãs intitulado *Fantasmagoriana*<sup>3</sup>, termo que faz alusão à arte de fazer surgir fantasmas por meio de ilusão óptica em espetáculos públicos, e muito populares no início do século. Os contos foram interpretados em voz sonora e envolvente, aproveitando a sinestesia do mau tempo para aumentar a emoção nos ouvintes. Posteriormente, Byron propôs que cada um escrevesse uma história de fantasmas, satisfeito com o efeito provocado em sua pequena audiência, e o desejo dos mesmos de emular a experiência nos próprios contos. “Cada um de nós escreverá uma história de fantasmas, disse Lorde Byron, e sua proposta foi aceita. Éramos quatro. O nobre autor começou um conto, cujo fragmento foi publicado ao final do poema *Mazeppa*” (SHELLEY, 2017, p.26). Entre os convidados do grupo, dois também eram poetas, o médico e companheiro de viagem de Byron, John Polidori, que guardava uma admiração paterna por Byron, e o vizinho do chalé que ficava na outra margem do lago, Percy Bysshe Shelley, que diferentemente de Polidori, ganhara o respeito intelectual de Byron, com uma amizade que perduraria por toda a vida. Para mais, também faziam parte do grupo, Mary Wollstonecraft Godwin – amante de Shelley e que fugira com ele dois anos antes –, e Claire Clairmont, que posteriormente manteve um caso com Byron, e com ele escondeu de todos uma consequente gravidez. Naquela noite, Lorde Byron provocou Mary, convidando-a para publicarem juntos, caso seu texto evocasse medos desconhecidos e despertasse o horror. Se Mary não conseguisse fazê-lo, a história de terror não seria digna deste nome. Curiosamente, o encontro rotineiro dos amigos deu origem a dois dos maiores mitos do gênero do terror. Além do monstro de *Frankenstein*, de Mary Shelley, o vampiro Lorde Ruthven, personagem de *The Vampyre*, de 1819, de Polidori, também é criado na mesma noite. Romance inacabado do primeiro vampiro da literatura, influenciou

---

<sup>2</sup> Refúgio para onde Lorde Byron foi, no intuito de escapar à acusação de incesto com sua meia-irmã, e que também fizera com que fosse abandonado pela mulher.

<sup>3</sup> Publicadas em inglês como *Tales of the Dead* somente em 1820.

todos os autores subsequentes, como o Bram Stoker e seu imortalizado *Drácula*. Byron também começaria uma história de vampiros no poema *Mazeppa*, baseado na vida do ucraniano Ivan Mazeppa, e publicado em 1819. Ao final do poema, no texto chamado *Fragment of a Novel*, estariam as primeiras histórias de vampiros em inglês, porém, e, infelizmente, nunca terminado. Lorde Byron é provavelmente uma das figuras históricas mais significativas na historiografia do terror, tendo em vista seu papel fundamental naquelas noites de verão distante junto ao célebre grupo de amigos. Sua obra ultrarromântica extrapolou os limites do Romantismo, e, amalgamado no gótico, se resignificou em um gênero próprio que hoje, na contemporaneidade, é disseminado e reconhecido simplesmente como terror.

Em língua portuguesa, o Ultrarromantismo foi promovido por escritores jovens tidos como uma "geração perdida", que exponenciavam o Romantismo no pessimismo do idealismo amoroso, da natureza e do mundo medieval, porém, envolvidos em correntes literárias de qualidade questionável. Em Portugal, o gênero teve seu apogeu em Camilo Castelo Branco e Soares de Passos; já a chamada geração ultrarromântica brasileira mudaria os rumos do Romantismo no Brasil. O Nacionalismo e a valorização do imaginário heroico indígena – tema presente na primeira geração ultrarromântica brasileira –, cairiam em desuso por uma forte influência do romantismo alemão e das obras de Lorde Byron. Entre os autores de nosso país, Manuel Antônio Álvares de Azevedo é provavelmente o autor brasileiro mais referenciado ao tratarmos do gótico. *Noite na taverna* – considerado o mais byroniano dos textos de nossa literatura –, que Azevedo deixou assinado com o pseudônimo Job Stern, só veio à luz três anos após sua precoce morte. Por fim, constata-se que noventa anos após a publicação de *O Castelo de Otranto*, pelo inglês Horace Walpole, o gênero que passaria a ser conhecido como literatura gótica começava a encontrar seu correlato em terras brasileiras com *Noite na taverna*. Álvares de Azevedo, que exploraremos um pouco mais adiante, foi, certamente, o primeiro entre os autores brasileiros que buscou, por meio da narrativa, provocar o efeito do medo em seus leitores num ambiente de terror.

## 1.5 Um olhar noite adentro: a marginal taverna brasileira

Não se pretende revogar a historiografia literária brasileira, porém, dentro do gênero de terror, almejamos buscar indícios nas obras e autores brasileiros pautados por essa perspectiva, e que ficaram à margem dos estudos literários canônicos por integrarem uma tradição que foi considerada alheia ao que se supunha ser a literatura brasileira e, dessa maneira, demonstrar que ela é muito mais subordinada ao gótico do que nos fizeram acreditar os estudos literários brasileiros nos séculos anteriores. Retomando o ano de 1897, com a fundação da Academia Brasileira de Letras, e que já evidenciamos anteriormente ter reunido a elite intelectual e erudita de nosso país, com a missão de preservar o idioma e a memória cultural brasileira, provavelmente nenhum espaço concedeu ao gênero de terror gótico, tido como menor.

Após a proclamação da República, em 1889, a intelectualidade brasileira desejava cortar todos os laços que nos prendiam ao passado colonial e às influências europeias, então consideradas nocivas, e pavimentar um futuro baseado em uma literatura acima de tudo realista, que tratasse dos nossos cenários e do nosso povo. Desta forma, foi feita uma revisão no que já se havia publicado no país para destacar obras que correspondessem à nova diretriz estética e ideológica, mesmo que o preço a pagar fosse o esquecimento de textos de qualidade de autores canônicos que privilegiassem outras formas de entretenimento intelectual. (MARTINS, 2019, p.12).

À sombra dos muitos aspectos que corroboram no apagamento da literatura de terror no Brasil, destaca-se a perspectiva assumida pela crítica de que a literatura gótica dialogaria com temas e ambientações estranhos à nossa cultura. Por conseguinte, para a crítica, seria necessário o diálogo entre a literatura e as peculiaridades de seu povo, assim como o ambiente geográfico como agente transformador. À justificativa literária nacional de proteção dos aspectos típicos e regionais refletidos nas obras somava-se, então, uma concepção de curta amplitude do que se caracterizaria o gênero gótico: questionava-se até mesmo a possibilidade de uma produção literária proveniente das nações meridionais e, menos ainda, de um gótico oriundo dos países abaixo dos trópicos.

Os poetas do meio-dia (das regiões meridionais) combinam sem parar a imagem do frescor, dos bosques frondosos, dos límpidos riachos com todos os sentimentos da vida. [...] Os povos do norte se ocupam menos com os prazeres do que com a dor, e sua imaginação por isso é mais fecunda. O espetáculo da natureza age fortemente sobre eles; ela age como se mostra naqueles climas, sempre sombria e nebulosa. (STAËL, 2011, p. 82).

Da afirmação que os aspectos geográficos determinariam as características literárias de uma nação, derivaria o preconceito de que a ficção gótica brasileira teria descrédito, prendendo-a à concepção limitada das suas formas setecentistas. A ausência de uma significativa recepção e crítica formal sobre o gênero, eventualmente, tornou-se a razão para a supressão do gótico em nossa tradição literária, de que a crítica brasileira sempre privilegiou o caráter documental em detrimento da narrativa imaginativa. Sendo assim, ocorreu o favorecimento do realismo com o pressuposto de se buscar uma identidade nacional, à vista que, “para uma concepção de literatura fortemente marcada pela busca da ‘cor local’ por meio da observação e da documentalidade, a literatura do século seguinte ver-se-ia marcada por outra forma, igualmente naturalizadora, de associação com o ‘real’” (GABRIELLI, 2004, p. 8), pois, o processo de marginalização do Gótico em nossa literatura ocorreu como uma obstrução hegemônica em favorecimento da busca por uma “escrita da certeza” no âmago do sistema literário brasileiro.

Para salvaguardar essa hipótese, retornemos à época da recepção crítica de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, obra máxima de representação do gênero. O texto se inicia num ambiente caótico, de contexto indeterminado, cercado pela boemia em uma madrugada qualquer, em que o leitor é inserido em uma turbulência de sentidos ambientado numa conversa de botequim. Em termos formais, podemos dizer que o texto assume a extensão de uma novela, porém é formado por uma combinação de contos, nos quais alguns dos temas tratados são pouco palatáveis até nos dias de hoje: incesto, assassinato, infanticídio, canibalismo e necrofilia. Um inigualável compêndio de tabus deixado como herança literária pelo autor. O primeiro capítulo emoldura o cenário da taverna como sendo o fio condutor entre os contos que viriam a seguir, aparentemente independentes, e que a certo ponto se entrecruzam ao propor um desfecho inusitado. O desenrolar temático de cada nova história torna-se mais insólito e macabro, pautado no olhar dos personagens que

propõem seus próprios relatos, a seguir: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. O “Último beijo de amor”, sétimo e decisivo capítulo, converge em um entrechoque narrativo ao amarrar toda a trama da obra, num quase flerte que prenunciaria características de metanarrativa. Embora a estrutura já houvesse aparecido no século XIV, em *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, o feito alcançado por um autor tão jovem, e morto precocemente em decorrência de uma tuberculose antes mesmo de completar vinte e um anos, foi surpreendente. Para Antonio Hohlfeldt, professor e pesquisador, a reflexão acerca do diálogo entre *Noite na taverna* e *Decameron*, sinalizaria que a obra de Álvares de Azevedo deveria ser classificada entre os “contos enquadrados”, típico do período de formação do gênero romântico, no qual um fio condutor uniria todas as tramas. Hohlfeldt considera que o primeiro capítulo introdutório serviria para contextualizar o narrador e os personagens, e, posteriormente, a transformação de cada um deles em narradores que também seriam simultaneamente agentes e vítimas das ações narradas. Hohlfeldt conjectura que:

estruturalmente, pelo macabro das situações finais, [...] *Noite na taverna* constitui-se de um episódio central, envolvendo Johann e Arnold, além da jovem Giórgia, para cujo suspense ser plenamente atingido apóia-se nas narrativas que antecedem estes acontecimentos, ou seja, os do sexto capítulo, narrado por Johann, e depois o desfecho rápido e fatal com que toda a trama se encerra (HOHLFELDT, 1981, p.24).

Ainda que amplamente estudado na chave da literatura gótica em tempos atuais, e tido como genuíno precursor do terror em nossa literatura, *Noite na taverna* até pouco tempo ainda era observado apenas pelo olhar do Ultrarromantismo. De toda maneira, ainda assim, a obra sofreu enorme marginalização, e grande parte de sua fortuna crítica ainda hoje se debruça sobre o texto com estigmas herdados. Tanto o Ultrarromantismo quanto o gótico como gênero literário partilham parte dos mesmos códigos de concepção do texto e a busca estética pelo efeito desejado no receptor, tornando o gênero de terror naturalmente marginalizado.

Foi somente entre os anos 1980 e 1990 que se iniciou um significativo levante do valor literário da obra de Álvares de Azevedo, no qual podemos destacar um dos primeiros estudos minuciosos da escritora e professora emérita da Faculdade de

Letras da UFMG, Letícia Malard, no qual são evidenciados inúmeros aspectos até então pouco discutidos sobre a obra. Ao trazer luz à popularidade que *Noite na taverna* obteve, Malard racionalizou o fato de que o êxito do texto não se justificaria apenas por ter sido concebido por um jovem envolto em experiências de devassidão, mas que, por outro lado, as narrativas macabras da obra foram validadas como fenômeno à vista de:

ao gosto da época pelo *roman noir*, pelas composições em que a exaltação amorosa anormal conduz ao crime e à negação dos valores existenciais. No Brasil esta preferência chegou atrasada como todo o movimento romântico [...]. Azevedo foi buscar suas fontes em cultivadores europeus do gênero, justificando-lhes a temática dentro de um contexto histórico-social. Do ponto de vista de literatura como documento, *Noite na taverna* foi uma tentativa de recriação, em nosso país, do fantástico de Hoffmann e Tieck, do sensacionalismo de Musset, do macabro de Poe. (MALARD, 1981, p.87)

Sem o risco de nos estendermos sobre a obra de Álvares de Azevedo, cuja presente pesquisa não assume como foco, mas que não podemos, e não devemos ignorar sua historicidade para o gótico e terror brasileiro, retornemos ao sublime da tradição burkeana, tão fundamental para o gênero, num vislumbre sutil e deveras fragmentado do texto, a fim de evidenciarmos seu caráter gótico. A passagem em questão nos conduz pelo olhar de Bertram ao apresentar seu narrador homônimo em uma trama de adultério e morte, na qual o navio onde o protagonista passa a viver encalha num banco de areia, forçando a tripulação a lançar-se ao mar. “A grandeza da dimensão é uma causa poderosa do sublime. Isto é tão evidente e a observação tão comum que não há necessidade de qualquer ilustração” (BURKE, 2016, p.78), pois o oceano ganha contornos aterrorizantes, ou melhor, a falta deles na vastidão vislumbrada por meio dos olhos de Bertram:

Depois foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar. [...] sabeis quanto se coa de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade! (AZEVEDO, 2019, p.128).

O mar que circundava os sobreviventes tornou-se terrivelmente ameaçador, antagonizado pela vastidão do oceano como um cenário sem fim aos olhos do protagonista, evidenciando o infinito dentro do sublime como uma “potência” na produção do medo enquanto efeito estético. “O infinito tem uma tendência de encher a mente com um tipo de horror deleitoso, que é o efeito mais genuíno e teste mais verdadeiro do sublime” (BURKE, 2016, p.79). Burke reflete que os olhos, não sendo capazes de perceber os limites de muitas coisas, tornam muito de sua percepção como infinitas e, dessa maneira, produzem efeitos de deleite como se não houvesse limites. Lovecraft, em seu ensaio, também corrobora sobre o insondável desconhecido na tessitura do texto genuinamente de terror ao refletir:

homens de espírito sensível a impulsos hereditários sempre tremerão ante a ideia dos mundos ocultos e insondáveis de existência singular que podem pulsar nos abismos além das estrelas, ou infernizam nosso próprio globo em dimensões profanas que somente o morto e o lunático conseguem vislumbrar. (LOVECRAFT, 2008, p.16)

Os “impulsos hereditários” responderiam pelo medo do homem primitivo, “mundos ocultos” pela visão altamente limitada sobre os fenômenos naturais, que eram apropriados por explicações sobrenaturais, divinas, ou simplesmente tomado pelo assombro do desconhecido nos “abismos além das estrelas”. O espaço escuro e infinito; os oceanos profundos; as densas selvas; a escuridão total; todos contextos permeados na dificuldade cognitiva de compreensão do que escapa à visão. Pensamento convergente às ideias de Burke sobre a finitude da visão que abriria espaço para imaginação, e que se assumiria o desconhecido como um dos elementos-chave no constructo do terror. Burke ainda completaria sobre o deleite sublime da “vastidão”, na qual somos enganados da mesma forma, quando “as partes de um objeto grande são tão contínuas em um grau tão indefinido, que a imaginação não consegue descobrir qualquer tipo de exame que o impeça de se estender à vontade” (BURKE, 2016, p.80).

Agora, ao retornarmos ao papel fundamental da historicidade literária de *Noite na taverna*, evidenciamos também que, em setembro de 1981, durante as comemorações do sesquicentenário de nascimento do poeta, Antonio Candido palestrou na Academia Paulista de Letras a respeito da obra. A publicação resultante

dessa reflexão ocorreria no ano seguinte com o título "*Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo*", como introdução a *Macário*, pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, estudo que, muito provavelmente, é o mais influente "feito crítico" sobre a prosa alvaresiana, ao propor que *Noite na taverna* pode ser lida como uma continuação de *Macário*, e que corroboraria com o programa estético romântico de fusão dos gêneros. Esse olhar de Antonio Candido serviu de baluarte para as pesquisas vindouras ao apontar tanto as inconsistências da obra, na hipótese da falta de polimento juvenil do autor, quanto de uma decisão consciente de parecer espontâneo e fragmentário. O crítico fez a comparação entre *Noite na taverna* e outros textos de Álvares de Azevedo – *O Livro de Fra Gondicário*, *Conde Lopo*, *Lábio de Sangue* –, todos com estruturas similares, episódicas, mas sem o brilho e sensação de ineditismo de *Noite na Taverna*. É provável que o exagero da liberdade romântica tenha gerado ruídos e um aspecto caótico e obscuro nas obras secundárias de Azevedo. Em 1986, Antonio Candido – reconhecido, também, por revisar os próprios textos –, propõe uma reformulação do seu olhar crítico quanto à tese sobre a ligação proposta entre *Macário* e *Noite na taverna*. Candido adicionaria todo um parágrafo a respeito dessa problemática em seu ensaio, a referida "educação pela noite".

Se estruturalmente o *Macário* e *A Noite na taverna* estão ligados, no que toca aos significados profundos haveria nesta ligação uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo. E estou me referindo não apenas às horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma. [...] A "educação pela noite", que estou imaginando, partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente. (CANDIDO, 1989, p.18)

Porém, de modo geral, a soturna e tétrica prosa ficcional do Álvares de Azevedo foi tachada como uma anomalia acidental sem continuidade em nossa literatura, emulação imatura com ares europeus, do então jovem e, ainda em formação, Azevedo. Para Wilson Martins, um importante historiador e crítico literário,

e que dedica um capítulo ao Ultrarromantismo paulista, no seu *História da Inteligência Brasileira* comenta que a Sociedade Epicureia<sup>4</sup> já teria encerrado suas atividades quando Álvares de Azevedo chegou a São Paulo. Para Martins: “A prosa de Álvares de Azevedo, cumpre dizê-lo, é-lhe muito inferior à poesia, faltando-lhe nervo, concisão e elegância. Seu teatro e as narrativas apresentam todos os defeitos de literatura de folhetim e do dramalhão tenebroso, o que já àquela altura começava a ser arcaico” (MARTINS, 1977, p.292). Contudo, outros olhares críticos sobrelevaram o caráter disruptivo da obra, como o poeta e ensaísta Mario da Silva Brito, ao refletir que *Noite na taverna* teria conseguido alcançar certo valor estético até então inexistente em nossa historiografia literária ao dizer:

*Noite na taverna* tem uma situação singular no quadro da literatura brasileira. Trata-se do mais estranho livro que as nossas letras já produziram, dentro e fora do Romantismo nacional. Produto da imaginação exaltada, noturno e lúgubre, perverso e fantasioso, nem por isso parece falso. Correspondeu, acima de tudo, a uma realidade de sua geração e, assim, foi imediatamente imitado [...] [por autores] que tomaram-no como modelo e tentaram inventar narrativas semelhantes. Todas elas, nem seria preciso dizer, muito inferiores ao original. Talvez a chave do seu êxito, o segredo de sua permanência, esteja no fato de representar o tortuoso universo mental das adolescências, em que a realidade do mundo exige, para ser enfrentada em seu mistério e desconhecimento, uma espécie de premonição, cuja finalidade é neutralizar os impactos da própria verdade da vida. [...] [Álvares de Azevedo] fez um livro de incubos, de desvarios, quase um filme expressionista alemão, como que para se afeiçoar aos seus fantasmas, às suas ideias fixas de amor e morte. Povoou-o de virgens e prostitutas [...], de rapazes viciados e jogadores, [que] não estão na sua noite [...] como seres de carne e osso, mas como vagas figuras de pesadelo. (BRITO, 1974, p.62-63-64)

Para mais, não somente a temática subversiva há de ser destacada, mas também a narrativa de encaixe, os saltos temporais, e todo o arrojo convergente do texto para a época. De todo modo, o autor foi estigmatizado pelo olhar nacionalista

---

<sup>4</sup> Sociedade estudantil criada em 1845 por grupo de alunos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, inspirados no poeta britânico Lord Byron.

da crítica – "modismo, importação de ideias, ornamento vazio, artificialismo que não reflete o próprio do lugar" (HANSEN, 1998, p. 10). Se lida e analisada sem o intermédio das praxes literárias góticas com as quais a obra dialoga, e em oposição ao plano artístico do nacionalismo literário romântico estabelecido, acabou tornando-se uma anomalia dentro da historiografia literária brasileira. A enorme popularidade para o seu tempo, com tiragens de qualidade questionável, vendida até mesmo como "literatura pornográfica", e outras vezes equiparada a folhetins de cordel, também corroboraram para essa concepção. A expectativa exigida pela crítica de uma literatura de explícita representação, e reflexão sobre as questões da realidade imediata brasileira, pesaram sobre Álvares de Azevedo, e o juízo quanto à forma e a validação de sua obra ainda são perpetuados no contemporâneo, como descrito por Roberto de Souza Causo:

Álvares de Azevedo [...] (escolheu) personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro de sua época. Mais que isso, sua narrativa foi enfraquecida pelos índices imitativos nela presentes, que remetem não só a outra realidade, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o apenas um imitador das convenções góticas. [...] a Carência da cor local [...] é um fato a apontar para uma postura detectável de negação da realidade brasileira e de qualquer intenção de agir sobre ela (CAUSO, 2003, p. 108-9).

*Macário* e a antologia poética *Lira dos Vinte Anos* foram as únicas heranças literárias deixadas pelo autor junto de *Noite na taverna*. Mesmo que não extenuada em sua totalidade pela crítica, a obra, hoje, é aceita com genuíno reconhecimento na chave do gótico, com elementos fantásticos e de genuíno terror. Tal fenômeno de expiação crítica tornou-se plausível pelo seu arcabouço amplamente defendido em centenas de pesquisas, resultando em sua incontestável representatividade como legítimo bastião do terror gótico brasileiro ao evocarmos sua historicidade. Todavia, ainda que nenhum outro feito literário pautado no terror gótico tenha sido cristalizado de maneira tão expressiva no Brasil, mesmo cento e sessenta e seis anos após sua primeira publicação, cabe-nos buscar a defesa de que outras obras teriam sido produzidas nessa chave, mas simplesmente ignoradas à marginalização.

Retomando Antonio Candido, *Noite na taverna* engendrava uma relação antagônica das personagens, e a forma reflexiva ao encarnar os ideais

nacionalizantes próprias do cenário intelectual da época. Ao final da obra *Macário*, Satã ver-se-ia à vontade para “iniciar demoniacamente” Macário, convidando-o a espiar uma orgia de cinco homens pela janela de uma taverna. A participação da personagem Macário como espectador passivo das cenas macabras de *Noite na taverna* levaria Antonio Candido a conjecturar que Satã estaria a desvelar para o seu aprendiz os horrores do incesto, assassinato, fratricídio, necrofilia, traição e canibalismo:

Para este, morto Penseroso, isto é, perdida a possibilidade de pureza e ideal, resta essa via feroz em que o homem procura conhecer o segredo da sua humanidade por meio da desmedida, na escala de um comportamento que nega todas as normas. Aqui, não se trata mais de análise (como em *Macário*), mas de fatos, acontecimentos e sentimentos levados ao máximo de tensão moral, até a fronteira da crueldade, da perversão e do crime, que testam as nossas possibilidades diabólicas (CANDIDO, 1989, p. 16).

O caminho sugerido por Candido – do diálogo entre as obras e sua complementariedade narrativa planejada pelo autor –, nos leva a aceitar a hipótese que Álvares de Azevedo, já flertava com o que hoje, no contemporâneo, e na indústria cultural de ficção popular é conhecido como “universo expandido” entre as obras. Álvares de Azevedo inseriu-se num período decisivo da historicidade literária e brasileira. No âmbito histórico, testemunhou a transição no modo de vida da Colônia rumo à formação do Estado nacional, e no plano literário, participou ativamente na fundação do Romantismo no Brasil, contribuindo com o início da destituição das praxes literárias, assumindo um estilo subversivo e fragmentário da estética ultrarromântica e do gótico, os quais foram delatados na sua obra quase obsessivamente, ao questionar novos preceitos artísticos.

A supressão que o gótico sofreu no Brasil pode ser compreendida, portanto, como consequência da dissonância histórica entre a perspectiva crítica nacional e as obras ficcionais que se embrenharam na chave do gênero em nosso país. Por conseguinte, cabe-nos o esforço de alçar o pressuposto de que a crítica brasileira tendeu e tende a valorizar obras calcadas no realismo, as quais privilegiam os aspectos políticos, biográficos, geográficos e ideológicos, estigmatizando, por outro lado, as narrativas góticas e de terror como algo estrangeiro, alheio à nossa

realidade. Idiosincrasias na produção de seus autores desconexos de seu contexto de tempo e espaço. Os estudos literários brasileiros se fundamentaram, acima de tudo, no desenvolvimento de narrativas pautadas nos aspectos sociológicos e psicológicos, e deram pouca importância a tantas outras perspectivas críticas sobre o objeto literário. Mesmo que presente, o viés de olhar deliberado impossibilitou o reconhecimento do papel da tradição gótica em nossa literatura. De toda maneira, uma análise pragmática de que a tessitura da escrita do medo tem o seu lugar em nossa cultura, traria luz ao entendimento de que a inclusão das narrativas que se caracterizam na busca de produzir o terror como prazer estético, não deveriam estar à margem, nem relegados às sombras do esquecimento. A falta de uma abordagem objetiva, infelizmente, não propiciou vislumbrar que tais obras, mesmo que não alinhadas ao plano artístico nacionalista, não eram alienadas, ainda que se alimentassem a partir de outras convenções literárias. O juízo de gosto, apriorismos, assim como paradigmas determinados por programas de arte, acabaram por restringir o campo da observação dos estudos e da crítica, deixando-se de fora todo um conjunto de obras que não atendem à determinada expectativa, mas que poderiam ser um fenômeno em transmutação de obras genuinamente nacionais.

É sabido que a literatura de terror tornou-se um fenômeno global, independentemente de sua origem e do desenvolvimento histórico-cultural de um povo, pois o medo é inerente ao homem e perpassa sua história de origem como indivíduo. O cenário que o emoldura e, mesmo que de certa maneira o caracterize, não o define. Ademais, se todo indivíduo reconhece o medo, assim também o faz o autor que se aventura no arcabouço do terror ao assumir seus próprios temores, e o pacto de que “Todo o escritor do eu está convencido que quanto mais se centrar sobre si próprio, melhor é o contato que estabelece com o Outro. É aprofundando o seu universo pessoal que pode atingir o universal”. (GASPARINI, 2008, p.37). A experiência da escrita individual, por fim, torna-se universal, e o espaço interior se dilui dialogando com o exterior. O homem contemporâneo é hoje fragmentado, transmutado e globalizado, como também é a escrita do gênero do terror.

São muitos os aspectos convencionados dos quais poderíamos nos apropriar para observarmos como a estruturada narrativa gótica expressa o entendimento de mundo, porém cabe-nos evidenciar aqui um recorte possível e caminho a seguir: “os

três pilares do gótico”. Para Júlio França, crítico especializado na literatura do medo e coordenador do grupo de pesquisa “Estudos do Gótico” da UERJ, são os três pilares os principais marcadores que sustentam o gênero. O primeiro estaria alicerçado no “*locus horribilis*”, que: “da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, [...] e estranhamento que as personagens e, por extensão, o ser humano moderno – experimentam”. (FRANÇA, 2017, p.24). França discorre que a literatura gótica se caracterizaria por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetariam, quando não determinariam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. “Estaria o ambiente, desta forma, imbuído de um protagonismo alçado aos parâmetros de personagem.” (IBIDEM, p.24). O segundo pilar seria a “presença fantasmagórica do passado no presente”, gerado pelas apreensões das mudanças significativas ocorridas nas formas de percepção do tempo a partir do século XVIII. “Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente”. (FRANÇA, 2017, p.25). O último, porém não menos importante pilar, representaria a personificação da “personagem monstruosa” e suas variáveis causais determinadas pelas interdependências sociais de “não encaixe ao meio”, rupturas culturais e psicopatologias. Para Júlio França, consistiria numa das principais funções da narrativa gótica: encarnar ficcionalmente a alteridade. Os três pilares – *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado no presente e a personagem monstruosa – não são exclusivos da literatura gótica. Todavia, quando agregados sob a forma narrativa que se utiliza de mecanismos específicos com o objetivo de produzir o efeito estético do medo, rompante, exaltação, entre tantos outros, acabam por convencionar a potestade da narrativa gótica.

Dito isso, é por meio da literatura, da linguagem e da palavra que o homem percorre o caminho privilegiado para pensar o mundo. Nesse sentido, a escrita do terror e do medo também pode ser combativa na imposição de um único e autoritário significado do texto, e pode nos ensinar não só a respeito da condição ontológica da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita, e mesmo na compreensão do ser. O terror e o mal que o concebem no processo representativo e

criativo do discurso ficcional é uma constelação de sentidos e, ao que parece, só pode ser abarcado em sua totalidade pela literatura. A narrativa gótica parece ser influenciada, impregnada pelo mal, uma cúmplice na tessitura da palavra e concepção do terror que proporciona. “A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal”. (BATAILLE, 2015, p.10). Lidar com o mal, imaginá-lo e realizar o mal poeticamente na escrita narrativa é o que Bataille acredita ser a “liberdade essencial da literatura”. Sem liberdade a literatura não existe, sem vontade de romper os limites com seu caráter transgressor ela não vive, não consegue escapar da morosidade, do automatismo e das convenções da moral social.

Na busca de dimensionar o fenômeno ficcional literário do terror e sua qualidade no âmbito brasileiro e, agora, mais objetivamente, no intuito de oferecer um novo olhar sobre um autor brasileiro, vamos evidenciar um texto de Aluísio Azevedo, já amplamente explorado e consagrado em outra chave, o Naturalismo. Pois, se na esfera dos estudos literários, os fatos só existem quando observados, cabe-nos descrever, escrever, reescrever e, sobrescrever sobre tal domínio, pois sobrescrever é sobreviver, é resistir, “o existir da literatura marginal de terror brasileira” a ponto de torná-la visível e, por que não? Torná-los visíveis também, os demônios de “Demônios”.

## Capítulo 2 - O demoníaco arcabouço aluisiano de naturalismo gótico

### 2.1 O fragmento literário de pesadelo naturalista: um Rio em trevas

Eis que finalmente nos defrontamos com o nome de Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo, ou simplesmente, Aluísio Azevedo. Autor exaltado pela crítica e pelo público, um dos 40 imortais dos primórdios da Academia Brasileira de Letras, e extenuado nas aulas de literatura por todo o país. Intrinsecamente ligado ao gênero chamado Naturalismo, este que busca refletir com ainda mais rigor os acontecimentos do cotidiano do que o próprio Realismo, pois seu objeto principal, o indivíduo, é fruto do meio em que vive. Pautado no olhar científico, o gênero explora a degradação moral e física do homem como alegoria do entrelaçamento entre as classes sociais. O Naturalismo foi o movimento literário idealizado pelo francês Émile Zola, com o seu manifesto *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, de 1880, considerado um eloquente fragmento do credo naturalista, bem como das suas concepções estéticas, e que, posteriormente influenciariam a obra de Aluísio Azevedo.

Nascido em São Luís do Maranhão no dia 14 de abril de 1857, Aluísio era filho do vice-cônsul português David Gonçalves de Azevedo, e de Emília Amália Pinto de Magalhães, também portuguesa. Após concluir seus estudos, Aluísio mudou-se para a capital do Rio de Janeiro, em 1876, para ingressar na Academia Imperial de Belas Artes. Durante um curto período buscou seu provento como caricaturista em jornais como *O Fígaro*, *Mequetrefe*, e revistas como *Zig-Zag*, e *A Ilustrada*. Porém, após a morte do pai, em 1878, Aluísio retornou a São Luís do Maranhão para assumir a família e, nesse período, longe das ilustrações, deu seus primeiros passos no campo da produção literária com a publicação de sua primeira obra: *Uma lágrima de mulher*, de 1879, considerada um típico dramalhão romântico. Para mais, colaborou com a criação do jornal anticlerical *O Pensador*, onde já se posicionava a favor da abolição da escravatura – provável influência que sedimentaria seu caminho – para nos anos seguintes, mais precisamente em 1881, fazer surgir em nossas terras a obra *O Mulato* – um romance de caráter

aboliconista, que causou escândalo entre a sociedade maranhense pela denúncia social e temática do preconceito racial, carregado de relatos polêmicos e despido do sentimentalismo e da estética romântica. O romance teve grande sucesso e foi recebido pela crítica como uma autêntica obra naturalista. Em 7 de setembro de 1881, decidido a ganhar a vida como escritor, Aluísio retornaria ao Rio de Janeiro, enfim, para de uma vez por todas iniciar seu prolífico legado de romances, crônicas, contos e peças de teatro. É nesse cenário que o autor produz *Casa de Pensão*, de 1884, e *O Cortiço*, de 1890, que ao lado de *O Mulato*, seriam eternizadas como a “trilogia naturalista”, sendo *O Cortiço*, considerada por muitos estudiosos e admiradores como sua obra máxima, e que lhe rendeu o título de “o autor das massas”, pois seus textos dialogavam com a problemática das classes menos favorecidas da sociedade. O olhar de Aluísio Azevedo denunciava questões como os agrupamentos humanos vivendo em condições precárias nas casas de pensão e sua exploração pelo imigrante, bem como a reflexão sobre o “indivíduo animalizado” que, inserido em um meio de circunstâncias e estímulos degradantes, passaria por um processo de desumanização refletido em comportamentos primitivos, como o descontrole, a agressividade e a sexualização.

Isto posto, não buscamos revogar a historicidade literária brasileira de Aluísio Azevedo, muito menos seu registro exponencialmente marcante em nossa cultura. Contudo, ao retomarmos as premissas anteriores observadas nesta pesquisa – um projeto de construção de “identidade nacional” balizado no Realismo e Naturalismo, e de uma tradição “antepassada” estigmatizada pela crítica por um viés do olhar seletivo –, buscaremos trazer luz a um pequeno recorte de sua obra, marginalizada às sombras de seu tempo. Em “Demônios”, como veremos nos próximos subitens que destacarão os três pilares do gótico, Aluísio Azevedo surpreende em um texto predominantemente em oposição à estética realista ao propor uma convergência, hibridismo de gêneros, fundamentando-o no ultrarromântico, no terror gótico, no fantástico, mas ainda assim com elementos de um naturalismo e cientificismo, o que promoveria um caráter insólito e de indubitável singularidade à obra. O cientificismo inerente ao Naturalismo, inserido no fantástico de construção insólita, ainda promoveria flertes com elementos em convergência com o gênero ficção científica. Apropriando-se das premissas da origem da escrita gótica de Horace Walpole, e

alardeada no primeiro capítulo desta pesquisa, Aluísio Azevedo busca na construção ficcional do conto contrapor a adesão estrita demais à vida comum ante a imaginação fantástica e as improbabilidades, mesclando assim o antigo e o novo entre as formas narrativas.

“Demônios” é uma história de ambientação escapista permeada por uma sucessão de acontecimentos insólitos, um mundo de trevas e de silêncio que, de forma inexplicável, toma conta do Rio de Janeiro. Como veremos mais adiante, o conto joga com a metalinguagem, narrado por um escritor anônimo, o qual chamaremos de narrador-escritor, e que, numa noite de insônia, da janela do seu quarto, de um grande casarão que funcionava como pensão na rua Riachuelo, vê seu trabalho de escrita ser interrompido por uma torrente de catástrofes.

A princípio, o narrador-escritor inicia sua jornada solitária pelo mundo, onde todos estão mortos, e as ruas da cidade tomadas pela degradação, lodo, musgo e lama. Seu único desejo, e o que ainda o move, é buscar Laura, sua amada noiva. Já sem muitas esperanças, ao encontrá-la, acredita que também esteja morta, porém, em dado momento surpreende-se, pois ainda vive. Então, ambos iniciam uma penosa caminhada por aquelas ruas desoladas, ao passo que são acometidos por uma estranha e gradativa simbiose mental. Em meio ao fim do mundo como o conhecemos, os protagonistas vão perdendo as últimas esperanças, e resolvem morrer junto do mar. Atravessam uma região ainda mais extraordinária, tomada por gigantescos e insólitos fungos e cogumelos, e que estranhamente apresentam bocas para a fala e a faculdade do pensamento: os representantes transformados do que restou da extinta humanidade, mais ainda conscientes. Após um debate acalorado, pautado de acusações, conseguem se desvencilhar e finalmente chegar à praia. Lá os protagonistas passam por um inusitado processo de metamorfose permeado de fantasticidade, tornam-se um, e se unem ao ambiente num desfecho avassalador, insólito e que não se encerra. “Demônios” é uma obra altamente sinestésica, que explora conscientemente esse “recurso estético” para gerar desconforto e angústia na busca de criar uma sensação de terror, estranhamento e alienação. Um Rio de Janeiro transformado em um não lugar, deslocado do tempo, distanciado, e que se torna atemporal quando lido no tempo presente. O cientificismo é elevado no discurso de maneira fecunda, e impacta o leitor curiosamente na articulação de um

texto de terror singular, que Aluísio Azevedo engendrou em “Demônios”, ao fundá-lo com sua abordagem naturalista. A construção narrativa do conto é metafórica, cheia de simbolismo, da valorização da atmosfera e do enfrentamento do desconhecido. Potencializado pelo aspecto fantástico, a ponto de, em alguns momentos, “beirar o indecifrável” na estética da obra.

O conto foi originalmente escrito no formato de folhetins, e publicados nos primeiros 11 dias de janeiro de 1891, pelo jornal *Gazeta de Notícias*. Posteriormente, foi reeditado em livros duas vezes, a primeira numa coletânea de mesmo nome, de 1893; e por fim, em 1898, no livro *Pegadas*. Ao longo desse processo de reedição, Aluísio Azevedo foi ordenando alguns cortes em sua narrativa original. Um dos trechos totalmente suprimidos foi o encontro do narrador-escritor e sua noiva Laura com as almas sofredoras, e tornadas inimagináveis fungos subjugados à lama. Na versão final, o autor eliminou insinuações sexuais e, principalmente, contextos que aludissem à necrofilia. A provável hipótese dessa mudança temática da história teria sido justificada no intento de torná-la mais palatável e menos polêmica à audiência. Aluísio estaria preocupado com possíveis repercussões negativas sobre a produção artística mais obscura e de teor espetaculoso de sua carreira, haja vista que ele tinha o anseio de ingressar na carreira diplomática, o que foi consumado em 1895. Após tornar-se diplomata, o acadêmico exerceu a função de cônsul, passando por Vigo, na Espanha, seguido do Japão, Argentina, Inglaterra e Itália, um divisor de águas em sua carreira ao deixar de lado a vida de escritor. A possível repercussão sobre esse pequeno fragmento obscuro de terror insólito em sua escrita, e que também estaria descolado e em dissonância da totalidade de sua obra, provavelmente estaria no estigma imposto historicamente ao gênero de terror até então, e os passos que seguimos até aqui. Aluísio Azevedo, enfim, teria escondido seus próprios demônios de “Demônios”.

Há pelo menos dois grandes estigmas que precisamos abandonar antes de nos embrenharmos nas trevas junto aos “Demônios”. O primeiro é de observá-lo “a parte” da obra aluisiana, e do seu lugar consolidado na historiografia literária brasileira pelo viés naturalista; e, a segunda, não menos importante, é a de entrarmos no jogo da “ressignificação” ao fugirmos dos marcadores de marginalização discutidos anteriormente. Para tal, precisaremos rastrear os aspectos

metafóricos e simbólicos no conto, a fim de defendermos a temática da obra sem o acuso de emulação estrangeira e descolamento do contexto nacional. E, dessa maneira, justificar na arquitetura do texto seu pertencimento ao terror gótico e sua potência de “provocar e desautomatizar” o olhar do indivíduo de seu tempo, bem como evidenciar sua atemporalidade e relevância no diálogo contemporâneo.

## **2.2 O primeiro pilar: o lugar terrível obsidente**

Dito isso, retornemos ao nosso objeto de estudo central, o demoníaco conto aluisiano. Nele deparamo-nos com uma obra arrojada, e que mesmo com certa predominância naturalista, a que não buscamos revogar, flerta com múltiplos gêneros ao sintetizar uma miríade de sentidos. Ao percorrer o texto e sua riqueza de “entrelinhas”, somos levados a elucubrar alguns caminhos ao tatear sua arquitetura de trevas, mesmo com o seu tamanho diminuto. Logo nas primeiras linhas do texto nos deparamos com um Aluísio Azevedo naturalista, discorrendo sobre o valor do mundano, da rotina do seu personagem narrador-escritor buscando estabelecer um espaço real, reconhecível e seguro de interação, antes da total subversão que virá a seguir:

O meu quarto de rapaz solteiro era bem no alto; um mirante isolado, da rua do Riachuelo, com uma larga varanda de duas portas, aberta por cima do terceiro andar de uma grande e sombria casa de contra o nascente [...] daquele meu isolamento e daquela minha triste vida de escritor, descortinava-se amplamente, nas encantadoras nuanças da perspectiva, uma grande parte da cidade, que se estendia por ali afora, com a sua pitoresca acumulação de árvores e telhados, palmeiras e chaminés, torres de igreja e perfis de montanhas tortuosas, donde o sol, através da atmosfera, tirava, nos seus sonhos dourados, os mais belos efeitos de luz [...] Meu prazer era trabalhar aí, de manhã bem cedo, depois do café, olhando tudo aquilo pelas janelas abertas defronte da minha velha e singela mesa de carvalho, bebendo pelos olhos a alma dessa natureza inocente e namoradora, que me sorria, sem fatigar-me jamais o espírito (AZEVEDO, 2019, p. 226-227).

Aluísio traz a força do cotidiano logo na abertura do conto, no valor do que é palpável, real, e que precisa ser percebido como uma dádiva na simplicidade das coisas que nos circundam, do que escapa aos olhos por ser comum, mas que é

capaz de iluminar o homem. Estabelece um contexto para subvertê-lo mais adiante, ao contextualizar as características regionalizadas na descrição da cidade e seus arredores, da rua Riachuelo como referencial de legitimidade, assim como seu espaço mundano de trabalho. O autor marca o conto com seu valor nacional, e evidencia como o gótico também pode ser observado como brasileiro sem o acuso da importação de ambientes estranhos à nossa realidade. Aluísio joga com o que parece ser uma oposição entre o Naturalismo e o Romantismo, ao flertar com a renúncia de tudo o que seja uma construção artístico-cultural de estética romântica por meio do discurso da personagem narrador-escritor: “E ninguém me viesse falar em quadros e estatuetas; não! Queria as paredes nuas, totalmente nuas, e os móveis sem adornos, porque a arte me parecia mesquinha e banal.” (AZEVEDO, 2019, p.227). Logo em seguida, uma vez mais, o autor reforça essa ideia ao evocar a organicidade e tangibilidade do mundo real idealizado pelo discurso naturalista, já que este serviria como prenúncio e oposição às trevas que estavam por vir, um confronto “com aquela fascinadora realidade, tão simples, tão despretensiosa, mas tão rica e tão completa.” (IBIDEM, p. 227).

O início do conto parece promover uma dança dicotômica entre o gótico e o naturalismo por meio de uma construção simbólica, com o jogo do “claro e escuro” associado às correntes literárias, visto que a luz apoia o discurso naturalista: “Os morros, mais perto, mais longe, erguiam-se alegres e verdejantes, ponteados de casinhas brancas, e lá se iam desdobrando, a fazer-se cada vez mais azuis e vaporosos.” (AZEVEDO, 2019, p. 227). Uma construção imagética de mundo exuberante, vívido e iluminado, porém que precocemente começa a apontar noutra direção ao subverter-se para uma inspiração idílica, quase romântica, pois “aquele era um Rio de Janeiro onde se perdiam de todo, muito além, nos segredos do horizonte, confundidos com as nuvens, numa só coloração de tintas ideais e castas” (IBIDEM, p.227). Nas páginas seguintes, essa dança de contrapontos se confirmará, então, quase que de maneira irônica para a escuridão total e perpétua das trevas do gótico, permeado de terror, e agora, com ares ultrarromânticos. “Demônios” é provocador, como todo bom terror o deveria ser, ao buscar a subversão da própria criação divina: “E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo [...] E disse Deus: Haja luz; e houve luz.” (GÊNESIS, 2020, p. 3). Uma

hipotética contraposição do jogo “escuro e claro”, porém, no conto agora inverso, subvertido das luzes para as sombras, estas que abruptamente consumiram a cidade do Rio de Janeiro onde vivia o narrador-escritor. “E fez-se então a mais completa e a mais cerrada escuridão que é possível conceber” (AZEVEDO, 2019, p. 236).

Ao nos debruçarmos sobre o “espaço narrativo” dos “Demônios” aluisianos, resgatemos o primeiro dos três pilares da escrita do medo, dos quais introduzimos anteriormente, o *locus horribilis*, e que foram evidenciados por Júlio França na arquitetura gótica de visão do mundo. Logo na apresentação do conto, após a contextualização de luz e naturalismo, as trevas tomam a cidade do Rio de Janeiro por um dia não nascido. O cenário é descrito num perfeito *locus horribilis*, este que, na literatura gótica, “caracteriza-se por ser ambientado em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem” (FRANÇA, 2017, p.24). Um local fantástico capaz de evocar o desconforto e o estranhamento defronte de tamanha transformação do meio social, o qual anteriormente era habitado pela corriqueira vida mundana, e que agora estava tomado pelas trevas e desolação. “Lá fora, na rua, o meu primeiro impulso foi olhar para o espaço. Estava tão negro e tão mudo como a terra [...] e no céu já não havia o mais tênue vestígio de uma estrela. Treva! Treva! Treva e só treva!” (AZEVEDO, 2019, p.236-237). A cidade é contextualizada num autêntico *locus horribilis*, aflitivo, aterrorizante, úmido e abalrecido com a morte. Um ambiente que afeta diretamente a subjetividade psicológica e as ações do narrador-escritor, recurso este que é compartilhado tanto pelo Naturalismo quanto pelo Gótico.

Uma densa umidade saía da terra, tornando aquela maldita noite ainda dolorosa [...] Já me não abalavam os cadáveres com que eu topava pelas calçadas [...] apenas sentia claramente que, pelas paredes, o bolor principiava a formar altas camadas de uma vegetação aquosa, e que meus pés se encharcavam cada vez mais no lodo que o solo ressumbrava (AZEVEDO, 2019, p.237).

A construção imagética se eleva em um cenário de morte e opressão, e a desolação já é alardeada no bolor que se principiava em meio àquelas veredas cariocas. Em “Demônios”, o narrador-escritor ainda busca se agarrar à lógica, ao real e ao palpável; e como um último bastião naturalista evoca o signo do relógio,

manufatura do homem e de sua ilusão de controle do tempo, de assegurar-lhe a sanidade. “E um violento calafrio percorreu-me o corpo. Principiei a ter medo de tudo [...] O meu cérebro, todavia, continuava a trabalhar com a precisão do meu relógio, que ia desfiando os segundos inalteravelmente, enchendo minutos e formando horas” (AZEVEDO, 2019, p. 232). O estado de morte geral também seria prenunciado pelo relógio: “Levei-o ao ouvido, com avidez de quem consulta o coração de um moribundo; já não pulsava” (AZEVEDO, 2019, p.229). Contudo, movido pelo seu ideal romântico, e pelo impulso de sobrevivência de seguir adiante, a personagem mergulha na loucura daquele genuíno *locus horribilis* de terror, onde a escuridão sobrenatural desafiava as convenções do real: “– Ilusão minha, com certeza! Que louca és tu, minha pobre fantasia!” (IBIDEM, p.229). O espaço é totalmente subvertido das pretendidas luzes da Cidade Maravilhosa, para a morbidez que tomam o ar do casarão outrora movimentado, vívido, porém, agora constatado como desolado a cada passo dado pela personagem, que avança para investigar além das janelas da varanda do seu quarto.

A casa tinha muitos cômodos e poucos desocupados. Eu conhecia quase todos os hóspedes. No segundo andar morava um médico; resolvi bater de preferência à porta dele [...] Fui e bati; mas ninguém me respondeu. Bati mais forte. Ainda nada. Bati então desesperadamente, com as mãos e com os pés. A porta tremia, abalava, mas nem o eco respondia [...] O médico estava estendido na sua cama, embrulhado no lençol. Tinha contraída a boca e os olhos meio abertos. Chamei-o; segurei-lhe o braço com violência e recuei aterrado, porque lhe senti o corpo rígido e frio [...] Aproximei, trêmulo, a minha vela contra o seu rosto imóvel [...] E na palidez das faces notei-lhe as manchas esverdeadas da carne que vai entrar em decomposição (AZEVEDO, 2019, p. 232-233).

O espaço do casarão onde vive o narrador-escritor, agora de total abandono, está para as clássicas ruínas crepusculares contempladas na escrita gótica. Decerto que na obra de Aluísio Azevedo o tom naturalista emerge do texto novamente, agora para somar-se à composição do espaço por meio do horror. O narrador-escritor descreve a repulsa ao encontrar o primeiro corpo humano, o do médico, já em principiado estado de decomposição. Interessante constatar que a autoridade médica é figura constante nas obras naturalistas pelo caráter de validação, e no conto, trata-se da primeira morte constatada, como um enunciado do autor para

dizer que a lógica e o pragmatismo científico não tinham mais voz naquele mundo, e que o Naturalismo estaria a morrer. Após essa mórbida abertura para além do seu quarto, o que se segue é um desvelar de morte geral, e a desesperança é consolidada aos olhos do protagonista, que percorre aquele espaço agora com uma clara carga de urgência – ação dinâmica que acelera o texto – impulsionada pela tensão ao tatear os corpos enregelados e hirtos por entre as camas da pensão através de um *locus horribilis* absoluto de opressão:

Era a morte geral! a morte completa! uma tragédia silenciosa e terrível com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão, decompostas na impudência da morte; estudantes cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compêndio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta (AZEVEDO, 2019, p. 233).

É inegável que para a arquitetura do *locus horribilis* ser amplamente constituído na literatura do medo e do terror, inevitavelmente, entrecruzaremos com outro gênero, o Fantástico. Entretanto, como dito no capítulo anterior, esta pesquisa não obstina a multiplicidade de espectros do Fantástico. Contudo, vale destacar uma das mais notórias publicações sobre o gênero: *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov, que, em 1939, iniciou as discussões de estruturação e compilação sobre o fantástico, tornando-se material essencial para o estudo do gênero. De acordo com Todorov, o fantástico centra-se na hesitação, dúvida, que o leitor e a personagem sentem frente à natureza de um acontecimento inexplicável. Não se pode decidir, durante a narrativa, se este acontecimento tem origem sobrenatural ou se trata-se de uma ilusão ou alucinação da personagem. O fantástico só o será se não tiver alguma explicação racional e ocorrência lógica, pois o gênero transita entre o real e o irreal.

Somos transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de uma produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante

da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecida para nós [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2017, p. 30-31).

“Demônios”, de Aluísio Azevedo, versa seu ato inicial exatamente sob a cartilha fantástica de Todorov, elevando o embate dicotômico ante a visão naturalista do protagonista, para depois cristalizar o espaço gótico que, além de desolado, é terrivelmente fúnebre e tétrico, como também, fantástico por essência. No conto de Aluísio Azevedo, a tão defendida hesitação do indivíduo diante do insólito constatada por Todorov, ocorre quando o narrador-escritor presencia a subversão da normalidade daquele Rio de Janeiro perdido em trevas, o que corrobora para o processo de desautomatização que ainda iremos explorar mais profundamente adiante. O evento impacta diretamente o protagonista do conto, que presencia aquele que é um acontecimento extraordinário:

Oh! muitas horas deviam ter decorrido durante essa minha nova ausência, na qual o sono agora não fora cúmplice [...] Corri à janela. Meu Deus! o nascente continuava fechado e negro; a cidade deserta e muda. As estrelas tinham empalidecido ainda mais, e as luzes dos lampiões transpareciam apenas, através da espessura da noite, como sinistros olhos que me piscavam da treva. Meu Deus! meu Deus, que teria acontecido?!... [...] Concheei a mão contra o ouvido e fiquei longo tempo a esperar inutilmente que do profundo e gelado silêncio lá de fora me viesse um sinal de vida. Nada! Nada! [...] Atônito e ansioso volvi os olhos para o espaço. As estrelas, já sem contornos, derramavam-se na tinta negra do céu, como indecisas nódoas luminosas que fugiam lentamente. Meu Deus! meu Deus, que iria acontecer ainda? [...] E o céu era cada vez mais negro, e as estrelas cada vez mais apagadas, como derradeiros e tristes lampejos de uma pobre natureza que morre! Meu Deus! meu Deus! o que seria?... (AZEVEDO, 2019, p.231-232).

O fragmento do conto que percorremos aqui transborda o aspecto sinestésico do texto que se pretende como sendo de terror gótico. Visão e audição são exaltadas como referencial na busca pela sanidade, assim como o tato e o calor, no pequeno trecho que, vez ou outra, teima e retoma um Aluísio Azevedo naturalista, e no melhor do seu experimental terror: “Fui à varanda; apalpei as minhas queridas plantas; estavam fanadas, e as suas tristes folhas pendiam molemente para fora dos vasos, como embevecidos membros de um cadáver ainda

quente.” (AZEVEDO, 2019, p.231). Um jogo discursivo discreto, porém exímio ao aludir o natural como a vida, e o gótico como a morte: “Debrucei-me sobre as minhas estremecidas violetas e procurei respirar-lhes a alma embalsamada. Já não tinham perfume!” (IBIDEM, p. 231).

A ausência da luz e de conseqüente inteligibilidade do espaço é também fundamental para o sufocamento espacial da personagem no desconforto da escuridão que, como efeito estético no leitor, evoca a insegurança na privação dos sentidos. O elemento *locus horribilis*, nesse contexto, é substancial, pois potencializa um Rio de Janeiro soturno, tétrico, este que se revela como um terceiro personagem além do narrador-escritor e de sua amada Laura. Seu papel afeta a diegese ao subverter o universo circundante da personagem e, posteriormente, no desencanto pela ausência de um lugar outrora cheio de luz. A falta do mais fundamental dos sentidos humanos, a visão, deixaria o protagonista à mercê do seu medo mais primitivo: o desconhecido. No ensaio *O horror sobrenatural em literatura*, Lovecraft aponta que os primeiros instintos e emoções do homem primitivo foram sua resposta ao ambiente ainda ininteligível em que se encontravam.

O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte (LOVECRAFT, 2008, p.14-15).

O medo do desconhecido do homem primitivo, herdado pelo indivíduo moderno, reside na incerteza e na falta de logicidade dos possíveis enfrentamentos impostos de maneira abrupta, e que desautomatizam sua realidade, nesse caso, pela provocação e privação dos sentidos: “E o meu terror cresceu. E apoderou-se de mim o medo do incompreensível; o medo do que se não explica; o medo do que se não acredita. E saí do quarto querendo pedir socorro, sem conseguir ter voz para gritar.” (AZEVEDO, 2019, p.233). Sem o sentido da visão, o homem, senhor do mundo é, portanto, frágil, desprevenido, sem o controle do que o circunda: “E fez-se então a mais completa e a mais cerrada escuridão que é possível conceber. Era a treva absoluta; treva de morte; treva de caos; treva que só compreende quem tiver os olhos arrancados e as órbitas completamente vazias.” (AZEVEDO, 2019, p.236).

O paradigma burkeano do deleite pela obscuridade no sublime é aqui observado na apresentação do espaço opressor arquitetado por Aluísio Azevedo, e no qual, posteriormente, o narrador-escritor irá se aventurar em busca de sua amada Laura.

Para que qualquer coisa se torne terrível, a obscuridade parece em geral ser necessária. Quando conhecemos a extensão total de algum perigo ou quando conseguimos acostumar nossos olhos a isso, uma grande parte de nossa ansiedade desaparece. Todas as pessoas entenderão isso se avaliarem quanto a noite aumenta nosso temor em todos os casos de perigo e quanto as noções de fantasmas e duendes, sobre os quais ninguém possui ideias claras (BURKE, 2016, p.66).

Dessa maneira, o narrador-escritor é envolto em incertezas pelo medo do escuro desconhecido, porém nutrido pela idealização de um amor ultrarromântico, ele prossegue sua jornada ao tatear as trevas da cidade adentro: “E lá ia, lá ia, arrastando-me de porta em porta, de casa em casa, de rua em rua, com a silenciosa resignação dos cegos desamparados.” (AZEVEDO, 2019, p. 237). Aluísio já preconizava o experimentalismo que inundaria seus “Demônios” de um Rio de Janeiro gótico imerso em trevas, pois em meio ao olhar do dia a dia, a motivação romântica emergiria simbolicamente logo nas primeiras páginas, em um simples retrato para opor o discurso naturalista. “O único desenho que eu conservava à vista, pendurado à cabeceira da cama, era um retrato de Laura, minha noiva prometida” (AZEVEDO, 2019, p. 227). Um amor idealizado, casto, de inspiração e arquitetura romântica, o qual servirá de gatilho narrativo e motivação para as andanças e desventuras do personagem por toda a trama. No conto, e na escrita gótica, a construção do espaço também serviria como forma narrativa em que seria possível figurar os temores do excesso do conhecimento, assim como os medos da ausência do conhecimento, da ignorância e da incapacidade do ser humano frente ao não natural.

Então, uma ideia fuzilou rápida no meu espírito, pondo-me no coração um sobressalto horrível. Lembrei-me de Laura. Naquele momento estaria ela, como os outros, também inanimada e gélida; ou, triste retardatária! Ficaria à minha espera, impaciente por desferir o misterioso voo... Em todo o caso era para lá, para junto dessa adorada e virginal criatura, que eu devia ir sem perda de tempo; junto dela, viva ou morta, é que eu devia esperar a minha vez de

mergulhar também no tenebroso pélagos! Morta?! Mas por que morta?... se eu vivia era bem possível que ela também vivesse ainda!... E que me importava o resto, que me importavam os outros todos, contanto que eu a tivesse viva e palpitante nos meus braços?!... Meu Deus! E se nós ficássemos os dois sozinhos na terra, sem mais ninguém, ninguém?... (AZEVEDO, 2019, p.234).

Logo mais o texto transmutaria das trevas do gótico ultrarromântico, terrificante e horripilante, visto que, apesar de sentimental e carregado de fatalismo, Aluísio Azevedo não perderia de vista sua zona de conforto discursiva ao traçar um paralelo entre o amor idealizado do narrador-escritor e sua representação de retórica naturalista. Haja vista que, “assistindo ao som dos nossos beijos de amor, formar-se de novo o mundo, brotar de novo a vida, acordando toda a natureza, estrela por estrela, asa por asa, pétala por pétala? ... Sim! Sim! Era preciso correr para junto dela!” (IBIDEM, p.234).

Originariamente, o gótico foi uma literatura que instigou o medo, o assombro e o arrebatamento, e partilha com o Ultrarromantismo os supostos eventos sobrenaturais e ímpetos passionais. “Demônios” intensificaria o postulado ultrarromântico ao exaltar seus principais constructos, a saber: o subjetivismo e a alienação do artista, pautados por um novo estado de espírito melancólico, nostálgico, de desesperança e fatalismo, “pois a aspiração utópica da alma só é legítima, só é digna de tornar-se o centro de uma configuração do mundo, se for absolutamente incapaz de satisfazer-se na presente situação do espírito.” (LUKÁCS, 2015, p.121). Marcadores que na construção criativa do conto muitas vezes flertaram com o niilismo, presentes não apenas enquanto fundação, mas como motivos centrais na construção literária.

Entretanto, não me parecia revoltada contra tamanhos infortúnios. E a sua tranquila resignação fez-me corar do meu desespero tão cerrado até ali. Mais calmo, contei-lhe por minha vez o que presenciara. Disse-lhe que todos, todos, à exceção de nós dois somente, tinham morrido. E interrogamos um ao outro, ao mesmo tempo, o que seria então de nós, perdidos e abandonados no meio daquele tenebroso de mortos? Como poderíamos sobreviver a todos os nossos semelhantes?... Como poderíamos existir sem luz, sem voz e sem ter o que comer?... Emudecemos por longo espaço, de mãos dadas e com as frentes unidas. Resolvemos morrer juntos (AZEVEDO, 2019, p.244).

A convergência entre o gótico e o Ultrarromantismo, alinhavados por elementos naturalistas, surge como possíveis flertes experimentais na arquitetura do texto, e que constituem uma obra singular na historicidade produtiva do autor. As premissas ultrarromânticas são mantidas por toda a trama ao explorarmos as angústias do homem moderno – narrador-escritor –, e do seu desejo de redescobrir uma natureza original, esta que é evocada pelos domínios naturalistas de Aluísio Azevedo, em um Rio de Janeiro fora do espaço tempo, num entre-lugar tomado pelos musgos, lama e levante do meio ambiente. Esses aspectos distanciam o conto da artificialidade mecanicista do meio social, pautado em um discurso narrativo de existencialismo literário, e que foi tão objetificado por Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

Até mesmo a hipótese de um processo metaficcional embrionário balizado no início da trama pode ser observado, e que se revela consumado ao final do conto. No início do que podemos caracterizar como ato I, Aluísio Azevedo encaixa, astutamente, os eventos que se seguirão entre os períodos do sono do narrador-escritor, deixando aos leitores desavisados uma dúvida no ar, de se tudo aquilo teria acontecido: “Uma ocasião acordei assim, mas sem consciência de nada, como se viesse de um desses longos sonos [...] desses profundos e silenciosos, em que não há sonhos [...] ou se saí apenas um instante para mergulhar logo nesse outro sono” (AZEVEDO, 2019, p.227). Um jogo de realidade e sonho proposto na diegese ficcional, e talvez, um pouco mais adiante, o indício preconizado de narrativa extra diegética para justificar o experimentalismo do autor. A temática da possível perda de sanidade do narrador-escritor naquele insólito Rio de Janeiro trevosos, este que poderia ser um sonho ou alucinação, funcionaria como espelhamento do quase devaneio quanto à forma do conto que o autor propõe ao descolar-se parcialmente do seu gênero. O flerte com o metaficcional é evidenciado quando o Naturalismo corriqueiro no dia a dia do narrador-escritor emerge em seu processo de escrita, e deixa em aberto se os “Demônios” seriam um simples sonho, as páginas escritas naquela noite de insônia, ou o próprio conto de Aluísio que transpõe o universo ficcional para o mundo real, e que estamos agora a ler. Para além da diegese, serviria, à época, até mesmo como uma justificativa de um Aluísio “mixando” outras chaves de gênero, trecho que vale notabilizar-se na íntegra.

Daí a um instante, vergado defronte do tinteiro, com o cigarro fumegando entre os dedos, não pensava absolutamente em mais nada, senão no que o bico da minha pena ia desfiando caprichoso do meu cérebro para lançar, linha a linha, sobre o papel. Estava de veia, com efeito! As primeiras folhas encheram-se logo. Minha mão, a princípio lenta, começou, pouco a pouco, a fazer-se nervosa, a não querer parar, e afinal abriu a correr, a correr, cada vez mais depressa; disparando por fim às cegas, como um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope. Depois, tal febre de concepção se apoderou de mim, que perdi a consciência de tudo e deixei-me arrebatado por ela, arquejante e sem fôlego, num voo febril, num arranco violento, que me levava de rastros pelo ideal, aos tropeções com as minhas doudas fantasias de poeta. E páginas e páginas se sucederam. E as ideias, que nem um bando de demônios, vinham-me em borbotão, devorando-as umas às outras, num delírio de chegar primeiro; e as frases e as imagens acudiam-me como relâmpagos, fuzilando, já prontas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a pena, nem tempo de desviar os olhos do campo de combate, ia arremessando para trás de mim, uma após outra, as tiras escritas, suando, arfando, sucumbido nas garras daquele feroz inimigo que se aniquilava. E lutei! e lutei! e lutei! De repente, acordo desta vertigem, como se voltasse de um pesadelo estonteado, com o sobressalto de quem, por uma briga de momento, se esquece do grande perigo que o espera. Dei um salto da cadeira; varri inquieto o olhar em derredor. Ao lado da minha mesa havia um monte de folhas de papel cobertas de tinta; as velas bruxuleavam a extinguir-se; o meu cinzeiro estava pejado de pontas de cigarros. Oh! muitas horas deviam ter decorrido durante essa minha nova ausência, na qual o sono agora não fora cúmplice. Parecia-me impossível haver trabalhado tanto, sem dar o menor acordo do que se passava em torno de mim (AZEVEDO, 2019, p.230-231).

Aluísio claramente descreve de forma exímia o seu processo criativo no trecho acima e, curiosamente, a progressão desse fluxo de ideias, pensamentos e mecânica de escrita – da qual o narrador-escritor eleva ao êxtase –, muito se assemelha ao movimento temático e de discurso que se apresentará no conto posteriormente. Ao que parece, Aluísio acaba por antecipar dentro do próprio texto uma “síntese do ato de escrever” do que foi conceber o conto “Demônios”, uma quase epifania, compartilhada por ele e o personagem narrador-escritor ao trazer à luz a demoníaca obra. Somos, ali, no início do conto, simples observadores distantes, para logo depois mergulharmos nas páginas do que foi aquele lampejo de processo criativo do narrador-escritor.

É interessante compararmos num recorte menor o processo criativo da personagem protagonista, e que antecede o apocalipse de trevas que tomaria o espaço narrativo e psicológico: “minha mão, a princípio lenta, começou, pouco a pouco, a fazer-se nervosa, a não querer parar, e afinal abriu a correr, a correr, cada vez mais depressa; disparando por fim às cegas, como um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope.” (AZEVEDO, 2019, p.230). Quando evidenciamos esse deleite no processo de escrita, e saltamos próximos ao final temático do conto, observamos que muito se assemelham por meio da intenção estética, nesse jogo de diálogo de antecipação ou mesmo na busca de um ciclo contínuo, que não se encerra. O autor parece dizer que a escrita “aquecida a galopar” nos leva para outro plano de existência, onde o fluxo é intuitivo, animal; uma ode ao naturalismo no final da obra: “Vendo-se perseguida, atirou-se ao chão, a galopar, quadrupedando que nem um animal. Eu fiz o mesmo, e coisa singular! notei que me sentia muito mais à vontade nessa posição de quadrúpede do que na minha natural posição de homem.” (AZEVEDO, 2019, p.258). O desvelamento do processo de escrita do conto também fica claro, quando Aluísio preconiza o título da obra dentro do próprio conto: “E páginas e páginas se sucederam. E as ideias, que nem um bando de demônios, vinham-me em borbotão, devorando-as umas às outras, num delírio de chegar primeiro” (AZEVEDO, 2019, p. 230). Ao final, essa ideia ganha ainda mais força no texto em formato de epílogo, no qual o narrador-escritor salta no espaço-tempo e retoma o quarto de rapaz solteiro, daquela pensão na rua Riachuelo, e de ímpeto direciona seu discurso diretamente ao leitor do mundo real.

Ora aí fica, leitor, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza, o Sol, se dignasse de abrir a sua audiência matutina com os pássaros e com as flores (AZEVEDO, 2019, p.263).

Talvez, e só talvez, esse narrador-escritor fosse o próprio Aluísio Azevedo, que outrora residiu na Cidade Maravilhosa, e numa noite de insônia pelejou com seus próprios “Demônios”. Talvez não fosse nem peleja, apenas seu processo de

escrita, um jogo, uma dança, galopando a mão para não perder o fluxo (borbotão) daquelas demoníacas ideias.

#### **2.4 O segundo pilar: fantasmagoria de um pretérito presente**

O segundo pilar, para o qual Júlio França nos atenta, é a “presença fantasmagórica do passado no presente” (2017, p.25). Segundo ele, o fenômeno moderno surgiu a partir da mudança da percepção sobre o tempo, pautado na ideia de rompimento da continuidade dos tempos históricos a partir do século XVIII. O senso de urgência e as constantes transformações sociais não seriam mais compreendidos pelos eventos pretéritos. Pelo contrário, a capacidade do indivíduo de razeo o futuro seria aterrorizada pelas vítimas e atos culposos desse passado, porém personificadas em ameaças fantasmagóricas. À vista disso, a literatura gótica trabalharia esses temores e inquietações oriundos do passado que assolariam os personagens protagonistas em seu mais alto nível psicológico e vínculos emocionais.

Ao nos voltarmos para o conto “Demônios”, Aluísio Azevedo evoca os possíveis fantasmas do passado no presente de diferenciadas formas, e não necessariamente na clássica fórmula, e já extenuada, de intangíveis espectros fantasmagóricos. Esse aspecto na arquitetura do texto torna a obra singular, e mais interessante e instigante para o campo dos estudos literários. No conto, desde o início da jornada, o narrador-escritor parece resgatar os “ecos de um tempo pretérito” no fluxo de pensamento discursivo, estes que, em escalada progressiva junto à curva dramática, irão atormentá-lo a cada novo passo rumo à treva absoluta. “Nenhum operário passava para o trabalho; não se ouvia o cantarolar de um ébrio, o rodar de um carro, nem o ladrar de um cão.” (AZEVEDO, 2019, p. 228). É válido evidenciarmos que o autor buscou, ao longo de sua narrativa, evocar certo ar de brasilidade na obra. A hipótese funda-se como prova de que, mesmo um gênero com pilares alheios à nossa terra ensolarada, encontrou seu lugar e voz originais justamente pelos elementos regionalizados em sua composição.

Olhei em torno de mim, admirado do longo espaço que me separava da vida e, logo que me senti mais senhor das minhas faculdades, estranhei não perceber o dia através das cortinas do quarto, e não ouvir, como de costume, pipilarem as cambaxirras defronte das janelas por cima dos telhados (AZEVEDO, 2019, p. 228).

A contextualização, no caso, ocorre na descrição direta da fauna característica, assim como em outros aspectos presentes ao longo do texto. Rastros, marcadores, ou mesmo ancoradouros de brasilidade, flagram em Aluísio Azevedo a preocupação de manter a sensação de pertencimento de seu público leitor. E seu domínio naturalista corroboraria para a validação discursiva do conto, na qualidade do que poderíamos chamar de um “insólito terror naturalista”. Soma-se a isso o fato de que o pessimismo, nas paixões góticas exploradas em “Demônios”, não se restringe apenas ao flerte romântico idealizado na busca por Laura, ou na caminhada ao seu lado, mas também nas paixões sociais de um mundo outrora iluminado, barulhento e vívido. No conto, essas paixões são evidenciadas nos ecos fantasmáticos do passado, que são fortemente presentes na ausência social, e na mais profunda solidão à qual o protagonista é submetido: “Não havia mais ninguém! não havia mais ninguém! Tinham todos desertado em massa! E por quê? E para onde tinham fugido aquelas almas, num só voo, arribadas como um bando de aves forasteiras?” (AZEVEDO, 2019, p. 234). A total ausência de um semelhante assolaria o personagem em sua caminhada, e o sentimento de privação de um passado que não mais existiria começaria a aterrorizá-lo como um fantasma: “Mas por que não me chamaram, a mim também, antes de partir?... Por que me abandonaram sozinho entre aquele pavoroso despojo nauseabundo?...” (AZEVEDO, 2019, p. 234).

Para Edmund Burke (2016), ao recorrermos ao sublime terrível para observar a solidão, tão característica na literatura gótica, as paixões sociais contribuiriam muito para a reflexão sobre a sociedade em geral, e, por vezes, mesmo que integrados ao meio, as relações “não nos oferece prazeres positivos em seu desfrute; mas a solidão absoluta e total, ou seja, a exclusão total e perpétua de toda a sociedade, é uma dor positiva tão grande quanto possa ser imaginada.” (BURKE, 2016, p. 55). Em “Demônios”, Aluísio Azevedo é exímio ao arquitetar esse discurso de ausência, o qual permeia quase todo o conto. O autor impõe aos seus

leitores a dor da contemplação de uma rotina de vida perdida no passado, agora pela solidão do presente, ao qual o narrador-escritor é posto à prova, como um eco fantasmagórico que toma ininterruptamente o fluxo do seu pensamento.

Que teria sido, meu Deus? que teria sido tudo aquilo?... Por que toda aquela gente fugia em segredo, silenciosamente, sem a extrema despedida dos moribundos, sem os gritos de agonia?... E eu, execrável exceção! por que continuava a existir, acotovelando os mortos e fechado com eles dentro da mesma catacumba?... (AZEVEDO, 2019, p.234).

Para Burke (2016), o conceito da privação seria uma potência aterradora dos sentidos. Todas as privações gerais são grandiosas, porque elas são todas terríveis: vazio, escuridão, solidão e silêncio. É interessante evidenciarmos que todas as privações elencadas pelo filósofo são versadas na cartilha demoníaca do Rio de Janeiro reimaginado por Aluísio Azevedo, assim como, mesmo que não em conjunto, são dogmas de toda a literatura de terror. Burke prossegue sua ilação sobre o tema ao referenciar Virgílio e sua Eneida, e do deleite sugerido nas privações alheias, como das almas perdidas destinadas ao sofrimento eterno no inferno: “com tamanho fogo imaginativo, [...] reuniu todas essas circunstâncias no local em que ele sabia que todas as imagens de uma tremenda dignidade deveriam estar juntas, a saber, na boca do inferno!” (BURKE, 2016, p.78). Vale o íterim que, assim como na civilização grega, os poemas de Homero, a saber a *Ilíada* e a *Odisseia*, foram de crucial importância para a formação dos cidadãos das pólis – cidades-estados – gregas, o poema épico *Eneida*, de Virgílio, tornou-se uma das obras mais estudadas no seio do Império Romano. Um clássico da língua latina que exerceu enorme influência também sobre os grandes poetas da civilização ocidental até os dias de hoje. Isto posto, evocaremos em nossa pesquisa um trecho de *Eneida*, destacado por Burke, no qual os sentimentos de privação, a solidão e a treva absoluta ali representados fazem total ressonância e são amplamente compartilhados pelos demônios aluisianos. O autor brasileiro parece apontar que a “Cidade Maravilhosa em trevas” de sua obra, seria como uma pintura tétrica da entrada para o seu inferno idealmente representado, bem como, a boca do inferno, a entrada para o Hades segundo Virgílio:

Ó deuses deste vasto império! Ó espíritos dos mortos e sombras silentes! Ó Caos, Rio de Fogo e enormes locais silenciosos da Noite, deixem-me revelar o que ouvi! Permitam-me revelar tudo que está submerso nas profundidades tenebrosas da terra. Seguiram em frente escondidos na noite, caminhando pelas sombras, pelos palácios vazios e reino desabitado do deus infernal<sup>5</sup>(VIRGÍLIO apud BURKE, 2016, p.78).

Além disso, ao voltarmos nosso olhar para a presença fantasmagórica do passado no presente, sigamos com a ideia do desfrute dos prazeres positivos nos hábitos sociais alardeados por Edmund Burke, entre eles: a boa comida, as amizades, as conversas e carinhos que enchem a mente com grande prazer, todos privados ao nosso narrador-escritor da obra alusiana. Entretanto, no espaço gótico de pessimismo arquitetado, num legítimo *locus horribilis*, estes sentimentos aprazíveis dão lugar à solidão absoluta como fantasma, e a um sentimento de desolação total que, para Burke (2016), entre o prazer da sociedade em geral e a dor da solidão absoluta, a dor é a ideia predominante. A ideia de uma vida de absoluta e dolorosa solidão negaria o sentido gregário dos indivíduos, visto que nem mesmo a morte como inexpugnável ponto final de chegada provocaria tamanho medo e assombro. De toda maneira, quando o indivíduo encontra sentido nas relações de âmbito social, o prazer do pertencimento supera o deleite da introspecção solitária: “o prazer advindo de qualquer apreciação social específica supera bastante o mal-estar causado pela falta daquele desfrute particular” (BURKE, 2016, p.55). A solidão pode, temporariamente, ser agradável em si mesma, pela natureza contemplativa do homem como observador do espaço que o circunda em busca de si mesmo. Todavia, a ideia da solidão perpétua seria como um fantasma que nos aterroriza por nossa natureza gregária na busca das inter-relações pessoais. Sozinho, todo homem que evoque as mais belas lembranças daquilo que amou ou de como foi amado, fruirá do deleite. Contudo, no instante seguinte, esse indivíduo poderá ser assombrado pelo medo do fantasma de uma pretensa solidão no “agora”, ou mesmo que a culpa de um erro ou mal-entendido do passado projete a perspectiva de um presente sem ninguém. “Isso talvez prove que somos criaturas

---

<sup>5</sup> Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes, et Chaos, et Phlegethon, loca nocte tacentia late, sit mihi fas audita loqui; sit numine vestro, pandere res alta terra et caligine mersas! Ibant obscuri sola sub nocte oer umbram, Perque domos Ditis vacuas et inania regna.

feitas para a contemplação, bem como para a ação, pois tanto a solidão quanto a sociedade possuem os seus prazeres” (BURKE, 2016, p.55). Os fantasmas, como impressões que são, permanecem como sombras engendradas pelos nossos sentidos, ausências e que se mantêm presentes.

No caso da obra aluisiana, essa presença fantasmagórica do passado no presente é representada na solidão de um tempo social perdido, e que aos olhos do narrador-escritor não mais voltará, do qual ele não é o culpado, e nada mais poderá fazer. A ideia da privação dos prazeres sociais proposta por Burke (2016) também é evidenciada por Aluísio como um fantasma no terror naturalista, no qual a fome é imposta ao personagem. O tema fome é recorrente no primeiro ato do conto, também como ancoradouro da ideia de uma subsistência frágil e humana do protagonista, ou mesmo dos prazeres da alimentação: “Mas a fome torturava-me cada vez com mais fúria. Era impossível levar mais tempo sem comer. Antes e socorrer o coração era preciso socorrer o estômago.” (AZEVEDO, 2019, p.235). Aluísio aproveita para convergir dois constructos – amor e fome –, Romantismo e Naturalismo, complementares e matéria-prima para ambos os gêneros. O narrador-escritor do conto é privado de seu amor e por ele tem fome, a fome de amar o move adiante mesmo que defrontando um total contexto de adversidades. Nesse trecho, o conto transborda certo erotismo e sexualidade como mais um dos possíveis fantasmas da privação, pois o narrador-escritor também seria assombrado pela ausência dos prazeres da carne. Aos olhos da personagem, se ao lado de sua amada ele estivesse, toda aquela desolação poderia ter um fim, e um novo mundo se recriaria a partir da fome oriunda daquele amor: “Se nos víssemos a sós, ela e eu, estreitados um contra o outro, num eterno egoísmo paradisíaco, assistido recomeçar a criação [...] ao som dos nossos beijos de amor, formar-se de novo o mundo (AZEVEDO, 2019, p. 234). Para mais, a fome física do protagonista, literal, é também alardeada, quase como um soco de dor na boca do estômago, ali, ancorando-o no plano físico, lembrando-o – como um fantasma a ecoar o passado que não se vive mais –, e que saciar aquela fome seria um ato de buscar um elo com o passado, uma recusa do vazio presente.

Arrombei o armário, apoderei-me da comida que lá havia e devorei-a, como um animal, em procurar um talher. Depois bebi, sem copo,

uma garrafa de vinho. E, logo que senti o estômago reconfortado e, logo que o vinho me alegrou o corpo, foi-se-me enfraquecendo a ideia de morrer com os outros e foi-me nascendo a esperança de encontrar vivos lá fora, na rua (AZEVEDO, 2019, p. 236).

O narrador-escritor suplica por alimento, suplica a falta de sua amada, pois tem fome de ambos. A ausência da fartura dos prazeres sociais é vivida e sentida como um fantasma de um passado, tornado uma ausência presente e real. O personagem de Aluísio Azevedo não parece atravessar as trevas em um campo dos sonhos, mas, sim, no mundo físico de quem está acordado, pois a consciência dessa “fome dupla” o assombra e castiga numa fusão de necessidade e de sentido.

A fome! O amor! Mas, como todos os outros morriam em volta de mim e eu pensava em amor e eu tinha fome!... A fome, que é a voz mais poderosa do instinto da conservação pessoal, como o amor e a voz do instinto da conservação da espécie! A fome e o amor, que são a garantia da vida; os dois inalteráveis polos do eixo em que, há milhões de séculos, gira misteriosamente o mundo orgânico! (AZEVEDO, 2019, p. 235).

O trecho ainda conclui, com exímio terror naturalista, a ideia de que a continuidade existencial se balizaria por esses dois signos, fome e fome de amor, alimento e sexo, energia e continuidade, uma intrínseca relação cíclica da sobrevivência dos organismos biológicos. O que poderíamos entender como um assombroso fantasma da não perpetuação dos genes de um indivíduo e, ainda mais, na representação do fim da espécie humana.

Para mais, o autor também parece propor um jogo de deslocamento – um Rio de Janeiro paulatinamente imerso em trevas e irreconhecível, e que, por nossa hipótese, estaria transformado em um “não lugar”. A construção do espaço gótico eficiente de *locus horribilis* também corrobora com o aspecto de ares “fora do tempo” presente na narrativa. O narrador-escritor é assombrado pelo medo de uma perspectiva pautada na falta de sentidos, na falta de percepção do tempo, e da consequente perda de controle, já que em seu passado – mundo anterior às trevas – o tempo era marcado categoricamente por sua rotina de vida descrita no seu hábito de trabalho. Porém, após os insólitos eventos que tomaram a cidade numa noite de treva eterna, a razão do protagonista foi constantemente colocada em xeque por ele mesmo, desesperado em busca de qualquer signo que o mantivesse ligado ao

mundo real e, por consequência, com a sua sanidade: “Acendi a vela e corri ao meu relógio de algibeira. Marcava meia-noite. Levei-o ao ouvido, com avidez de quem consulta o coração de um moribundo; já não pulsava: tinha esgotado toda a corda.” (AZEVEDO, 2019, p. 228-229). A passagem de tempo entre a noite e o dia não mais seria determinada pelos seus sentidos primitivos – relógio biológico – ou de sua visão. Ademais, nem mesmo a precisão de uma máquina estaria ali para auxiliá-lo. A rotina do escritor marcada no início do conto não mais estaria presente, lhe arrancando o controle, tema de relevância ainda atual, e talvez o maior fantasma do homem contemporâneo, constituindo uma genuína narrativa de terror psicológico pelo medo. Quem somos nós, além de um apanhado de escolhas e consequências? A somatória das decisões de um indivíduo em vida tecidas no fio do tempo a nos organizar cronologicamente. “Às vezes se nos afigurava que muitos e muitos anos nos separavam do último sol; outras vezes parecia-nos a ambos que aquelas trevas tinham-se fechado em torno de nós apenas alguns momentos antes.” (AZEVEDO, 2019, p.255). Naquele novo mundo subvertido em treva, sem contornos ou fases delimitadas, e com a completa ausência do tempo para nele se organizar, não se poderia moldar expectativas, objetivos. À vista disso, a perda do sentido de um indivíduo em construção, e que não poderia percorrer um determinado tempo histórico de trajetória pessoal, num torpor de incertezas, seria uma visão aterradora. Se nada se definiria dali em diante, ele próprio tornar-se-ia treva em meio à treva.

Ó meu Deus! Se continuasse para sempre aquela incompreensível noite, como poderia eu saber os dias que se passavam?... Como poderia marcar as semanas e os meses?... o Tempo é o sol; se o sol nunca mais voltasse o tempo deixaria de existir; só haveria eternidade! E eu me senti perdido num grande nada indefinido, vago, sem fundo e sem contornos (AZEVEDO, 2019, p. 235).

Ao regressarmos às considerações de Edmund Burke sobre as paixões e prazeres sociais, e seu contraponto na melancolia contemplativa da solidão, notabiliza-se outro trecho no conto de Aluísio Azevedo. Claramente a angústia do personagem passa pelas lembranças revividas, como ecos fantasmagóricos de um passado tornado tão distante por forças extraordinárias e incompreensíveis. O narrador-escritor finalmente chegara à casa de sua noiva, e sua recusa daquele mundo desencantado ganharia certo alento, preso à expectativa de encontrá-la

ainda com vida. Afinal, “uma alegria agitou-me o coração; minhas mãos acabavam de reconhecer as grades do jardim de Laura. Reanimou-se-me a alma.” (AZEVEDO, 2019, p. 238). Contudo, não tardaria para que ele percebesse que nada escapou do vazio absoluto que lhe fora imposto, e que para todo lado a desesperança e o pessimismo precisariam ser assumidos, naquele novo mundo de visão gótica: “E, todavia, ai de mim! as minhas esperanças feneciam ao frio sopro de morte que vinha lá de dentro. Nem um rumor! Nem o mais leve murmúrio! [...] As lágrimas começaram a correr-me pelo rosto, também silenciosas.” (AZEVEDO, 2019, p. 238).

Sobre os pretensos fantasmas concebidos na imaginação, de acordo com Giorgio Agamben, filósofo italiano, em sua obra *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007), ao retomarmos a natureza do fantasma no pensamento da tradição clássica – Grécia de Platão –, “o artista que desenha na alma as imagens das coisas é [...] a fantasia, e tais ‘ícones’ são definidos depois como ‘fantasmas’” (AGAMBEN, 2007, p.133). Dito isso, a fantasia, neste caso, representaria a pintura criativa na alma, concebida pela memória das paixões, sensações e, dessa maneira, Agamben evidencia a reflexão sobre como “o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo” (IBIDEM, p. 133). Nesse contexto, estaria o narrador-escritor articulado por esses constructos da imaginação e por outras tantas operações cognitivas e estímulos sensoriais como o desejo pelo fantasma idealizado de sua amada.

A presença fantasmagórica do passado surge preeminente nas recordações que assolariam a mente do protagonista, enquanto adentrava no casarão e avançava escada acima em direção ao quarto de Laura: “Ah! Quantas recordações aquela escada me trazia!... Era aí, nos seus últimos degraus, junto às grades de madeira polida, que eu, todos os dias, ao despedir-me de Laura, trocava com esta o silencioso juramento de nosso olhar.” (AZEVEDO, 2019, p.238). Retomando os fantasmas de Agamben: “O movimento, ou paixão, produzido pela sensação é posteriormente transmitido para a fantasia, que pode produzir o fantasma inclusive na ausência da coisa percebida” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2007, p. 135). É nesse discurso de encaixe temporal, da coisa percebida porém impregnada de ausência, como os degraus onde se entreolhavam e juravam amor, que o conto, mesmo num Rio de Janeiro quase alienígena, como visto anteriormente, vez ou

outra marca que esta não é uma obra que se apropria da febre do estrangeirismo. Ela é estranha, sim! Anomalia proposital, uma visão singular e de desconforto, dignamente gótica do mais tropical cartão-postal de nosso país: “Foi aí que eu pela primeira vez lhe beijei a sua formosa e pequenina mão de brasileira.” (AZEVEDO, 2019, p.238). Acerca das boas lembranças do passado do protagonista, ao caminhar dentro do casarão, estas tornar-se-iam dolorosos fantasmas na constatação do ambiente, pois “não é fácil determinar o que é essa parte da alma onde os fantasmas têm seu domicílio, e o próprio Aristóteles confessa que se trata de um “problema sem saída” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2007, p. 135). A memória de tudo que lhe era mais caro, mas que agora estava perdida na mais profunda e dolorosa das trevas humanas, a ausência.

Reconheci lá os primeiros objetos em que tropecei; reconheci o velho piano de armário, onde ela costumava tocar as suas peças favoritas; reconheci as estantes, peçadas de partituras, onde nossas mãos muitas vezes se encontraram, procurando a mesma música; e depois, avançando alguns passos de sonâmbulo, dei com a poltrona, a mesma poltrona em que ela, reclinada, de olhos baixos e chorosos, ouviu corando o meu protesto de amor, quando, também pela primeira vez, me animei a confessar-lho. Oh! como tudo isso agora me acabrunhava de saudade!... [...] Ah! mas, para que reviver semelhantes recordações?... Acaso tinha eu o direito de pensar em amor?... Pensar em amor, quando em torno de mim o mundo inteiro se transformava em lodo?... (AZEVEDO, 2019, p. 239).

Nesse excerto, vale destacarmos outra metáfora de Platão refletida pelo filósofo italiano, na qual a convergência de sentidos sobre o fenômeno do fantasma se faz preeminente no conto aluisiano pela imaginação que se difere da sensação, uma vez que a primeira é presente independente da ausência da segunda e se manifesta pela impressão na “cera” da alma, por meio da memória e do sonho.

Suponha que há na nossa alma uma cera impressionável, em alguns mais abundante, em outros menos, mais pura em alguns, mais impura noutros; [...] É um dom, digamos, da mãe das musas, Mnemósine<sup>6</sup>: tudo o que desejamos conservar na memória daquilo que vimos ou ouvimos ou concebemos imprime-se nessa cera que

---

<sup>6</sup> Mnemósine: é uma titânide (divindade primordial grega) que personificava a memória na mitologia grega. A palavra "mnemônico" é derivada e relacionada à memória, lembrança.

apresentamos às sensações ou às concepções. E do que se imprime em nós, conservamos memória e ciência enquanto durar sua imagem. O que fica cancelado ou não conseguimos imprimir o esquecemos, e disso não teremos conhecimento (PLATÃO apud AGAMBEN, 2007, p.134).

O fantasma inscrever-se-ia, portanto, no sentido ínsito da palavra e sua função é, portanto, determinada em todas as operações cognitivas – memória, sonho, fantasia e a própria linguagem. Em “Demônios”, os fantasmas do passado no presente, elencados em nossas ponderações até aqui, têm origem, e como não poderia deixar de ser, na *psique* do narrador-escritor, e a potência discursiva na angústia que emerge do texto é favorecida pelo autêntico *locus horribilis* gótico ao qual o personagem é submetido. As memórias da ausência que o assombram são inteiramente arquitetadas por esse espaço opressor, tétrico e de desilusão. Isso corrobora para a ideia de que os pilares, apesar de não exclusivos do gênero, quando associados, favorecem o melhor, em termos de literariedade, que o terror gótico tem a oferecer.

Entretanto, apesar dos fantasmas internos evocados nas memórias dos objetos e ambientes, no segundo ato do conto, o protagonista não está mais só, visto que, após adentrar no casarão, ele resgata Laura de um sono profundo de quase morte. Alúísio retomaria a dicotomia do Romantismo versus Naturalismo no discurso do protagonista com sua amada envolta nos braços, e recém-trazida do quase sono pós-vida: “Nesse momento todo eu pertencia a um delicioso estado místico, alheio completamente à vida animal. Era como se me transportasse para outro mundo, reduzido a uma essência ideal e indissolúvel, feita de amor e bem-aventurança.” (AZEVEDO, 2019, p.242). Ao nos apropriarmos mais uma vez nas ilações de Agamben, ao teorizar sobre processo de autoconhecimento pelas imagens fantasmáticas refletidas, e que perpassa a tradição da poesia medieval, notamos que o amor idealizado pelo poeta projetava imagens na própria imaginação. O surgimento da idolatria pela imagética romântica da alma “se lê também que o lugar e a raiz do senso comum estão no coração, consequência disso é o lugar da virtude imaginativa estar necessariamente no coração” (AVERROIS apud AGAMBEN, 2007, p. 154). Conceito fantasmático este em ressonância com a

dinâmica criada por Aluísio Azevedo na relação narrador-escritor e sua idealização por Laura.

A dinâmica entre o narrador-escritor e Laura preconizaria uma simbiose vindoura que o autor anteciparia como prenúncio do desfecho da obra, pois a comunicação entre ambos é mental, alçando diálogos que parecem voos metafísicos para além do mundo real: “Depois de beber, Laura perguntou-me se a luz e o som nunca mais voltariam. Respondi vagamente [...] Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não falávamos, apenas movíamos com os lábios.” (AZEVEDO, 2019, p. 243). Também seria uma forma de evidenciar uma transmutação regressiva planejada das personagens, para evocar a potestade de sentidos no clímax da narrativa. Aluísio extrapolaria os limites do seu discurso naturalista ao convergir em outro gênero literário, a ficção científica, e o uso tão excelso desses recursos estéticos, mixados ao final do conto, terão um papel de desautomatização do leitor, e que veremos mais adiante ao explorarmos os efeitos do estranhamento. Todavia, a ausência sonora quase que totalmente evidenciada anteriormente como parte do *locus horribilis* e do fantasma pretérito, arquitetada de forma inventiva pelo autor, teria uma função justificada na dinâmica narrativa do relacionamento. “Havia um mistério de sugestão no comércio das nossas ideias; tanto que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças fronte com fronte. E semelhantes processos de dialogar em silêncio fatigava-nos” (AZEVEDO, 2019, p. 243). Ambos, narrador-escritor e Laura resolvem caminhar em direção ao mar, como se buscassem por algo que ainda fosse familiar aos dois, intocado pelo estado putrefato e de lodo daquelas ruas, a busca de um referencial do passado conjugado e feliz – fantasma –, a “pintura da alma” de Agamben, haja vista que, “a cada um dos homens, para que cada um deles possa concretamente exercer de maneira ativa a inteligência, através dos fantasmas que se encontram no sentido interno.” (AVERROIS apud AGAMBEN, 2007, p. 165). E onde poderiam descansar o trágico e pessimista sono eterno de terror gótico: “Resolvemos morrer juntos [...] Ela, por fim, lembrou o mar. Sairíamos juntos à procura dele, e abraçados pereceríamos no fundo das águas.” (AZEVEDO, 2019, p. 244). E é nessa caminhada que finalmente defrontam os fantasmas exteriores e simbolicamente representados do conto, um dos raros espaços onde o silêncio é verdadeiramente quebrado pela vocalização dos

diálogos do texto: exprimidos pelas almas perdidas que emergem na trama para um confronto retórico.

Vale um interlúdio para refletirmos que, nesse trecho, os demônios aluisianos fazem clara alusão ao inferno Dantesco de Alighieri, num processo que convencionamos chamar de intertextualidade, e onde o segundo pilar do gótico no qual nos apoiamos – a presença fantasmagórica do passado no presente – emerge solidamente do texto. *A Divina Comédia*, originalmente *Comédia* e, posteriormente, denominada *Divina Comédia* por Giovanni Boccaccio, é talvez o maior poema épico do mundo ocidental. Foi escrita por Dante Alighieri, originalmente em italiano vulgar e baseado no dialeto toscano – similar ao italiano atual –, no século XIV, e não de origem no latim como fazia-se comum à época. A epopeia descreve uma viagem ao Inferno, ao Purgatório e ao Paraíso, com propósitos filosóficos de observação e expiação da condição humana. O poder da obra está na riqueza das alegorias e simbolismos, tornando seu relato atemporal. *A Divina Comédia* também é a fonte original mais acessível para os estudos e análise da cosmovisão do período medieval, e norteia centenas de pesquisas nos mais diversos âmbitos acadêmicos. Dante Alighieri a concluiu em 1321, ano também de sua morte, após 14 anos de trabalho sobre a obra, que abarca uma complexidade de sentidos. Desde o amor idealizado por Beatriz: o que encontramos paralelo no demoníaco conto aluisiano, pois leva Dante a mover-se por toda a jornada, assim como o narrador-escritor de Aluísio em busca de Laura. O amor idealizado em Beatriz, que morre ainda jovem, fazendo de *A Divina Comédia* um relato épico da viagem de Dante em busca de seu grande amor. O estado, o clero e a sociedade, estes que estão entre os principais objetos de análise na obra de Alighieri, subcamadas que transpassam do sentido literal até o moral e alegórico, e que também encontramos paralelo em “Demônios”. Além das personalidades bíblicas e históricas que são rotineiramente encontradas nos abismos infernais de *A Divina Comédia*, temos o próprio autor, Dante Alighieri, que realiza a jornada pelos domínios do pós-vida guiado por seu mentor, Virgílio, o próprio autor de Eneida que já citamos anteriormente, e do qual Dante teve enorme influência.

És tu aquele Virgílio, aquela fonte que expande do dizer tão vasto flume?”, respondi eu com vergonhosa fronte, Ó de todo poeta honor

e lume, valha-me o longo estudo e o grande amor que me fez procurar o teu volume. Tu és meu mestre, tu és meu autor, foi só de ti que eu procurei colher o belo estilo que me deu louvor (ALIGHIERI, 2020, p. 28).

“Demônios”, com seu processo de escrita desvelado no epílogo, e seu protagonista narrador-escritor em primeira pessoa, também sugere a hipótese de que o próprio Aluísio Azevedo transpareceria certo flerte de personificação na sua personagem. Ademais, o autor teria vivido um período solitário na juventude, quando residiu e estudou no Rio de Janeiro, o qual fomentaria suas inspirações temáticas como pano de fundo. Retornando à Eneida, e para encerrarmos esse diálogo intertextual, sua estrutura rítmica fazia com que fosse lida e estudada em voz alta de modo claramente sonoro e articulado. Todas as qualidades dessa epopeia, nas quais não nos aprofundaremos, fariam com que muitos poetas latinos posteriores tomassem Virgílio como modelo absoluto de imitação. Não à toa que, na Idade Média, Dante Alighieri transformou Virgílio em seu guia, símbolo da razão humana, e figura ficcional que o conduziu pelo Inferno e Purgatório: “que, me conduzas lá aonde tu disseste. A porta de São Pedro então verei e aqueles que tão mestos descreveste” (ALIGHIERI, 2020, p.29). O inferno de Dante seria, assim, um grande tratado de subversão demonológica, do medo do Demônio e de suas possíveis manifestações que aguçavam o imaginário da Baixa Idade Média. O renascer das cidades sem as amarras do clero, e o surgimento de uma nova ordem, a burguesia, com o comércio citadino e das grandes aglomerações populares que provocariam esses postulados. A obra retrata o desconforto dessa sociedade em crise, seus temores sobrenaturais e religiosos, assim como o medo de um demônio perverso e destruidor da alteridade cristã. Embora Dante tenha trazido luz para o imaginário medieval, ele não se absteve da reflexão crítica sobre a realidade em que estava inserido, tornando a obra um tratado político florentino do início do século XIV. Salvo as devidas proporções, as representações literárias do inferno decorrem da forma como os autores perceberam o seu mundo, e com ele interagiram em seus respectivos tempos. As trevas, tão dominantes no texto aluisiano, também evocam a força na obscuridade da escrita de Alighieri:

e, com o olhar repousado, a volver em torno atento, buscava os sinais do lugar que eu queria reconhecer. É que estava nas bordas abissais desse profundo fosso doloroso que acolhe o eco de infinito ais. Tão escuro era aquilo e nebuloso que, por mais que eu fincasse o olhar a fundo, o que eu visse restava duvidoso. “Vamos desce agora ao cego mundo” (ALIGHIERI, 2020, p. 43).

O “inferno de Dante” estaria, portanto, para o “Hades grego” de Virgílio, tal como as “Trevas da Cidade Maravilhosa” estariam para Aluísio Azevedo, sua versão particular e abasileirada do nosso inferno de expiação moral e social. A ressonância com a magnitude de *A Divina Comédia*, e do clássico inferno simbólico de almas sofredoras pela eternidade, encontram na escrita aluisiana seu modesto paralelo.

Meu Deus! Era nesse nojento viveiro, borbulhante de lodo e da treva que refugiara a grande alma do mal, depois de repelida por todos os infernos. Era aí que se aninhavam todos os vícios e todas as ruins paixões, que o coração dos homens havia concebido e cultivado para tormento de seus irmãos, ou talvez, se a tanto chegou o orgulho desses míseros répteis, para opor alguma coisa, alguma obra, ao que de bom a generosa natureza lhes franqueara na terra. E continuamos a caminhar por entre aqueles monturos vivos, oprimidos pelo aflitivo resfolegar de almas cansadas (AZEVEDO, 2019, p. 247).

Mais adiante, noutra passagem, claramente a obra dantesca emerge novamente no texto de Aluísio para ser saudada:

Continuamos, entretanto, continuamos a derivar penosamente por aquele tenebroso labirinto de lodo soluçante. Aqui, era alguém que chorava as mortes por ele próprio cometidas; ali, já outro, carpia lágrimas alheias que os seus feitos perversos provocaram; mais adiante destacavam-se os soluços raivosos do orgulho, os gemidos da avareza e da usura, confundidos com os tredos suspiros da mentira e da hipocrisia com os uivos bestiais da luxúria e do vício. E afinal tudo era já um clamor aflitivo de agonizantes, envenenados pelo próprio coração; um convulso e revoltado estertor de almas desesperadas, que se estrangulavam, curtindo as próprias fezes [...]. Mas agora, já não era dos lados que nos chamavam, mas de dentro do chão de dentro da lama palpitante, donde um gemido saía de cada lugar em que púnhamos o pé. E as falas e os soluços subterrâneos não se calavam; e as palavras borbulhavam à flor do lodo, fervilhando como se viessem expelidas por um vulcão de cóleras humanas (AZEVEDO, 2019, p. 251-252).

O narrador-escritor em “Demônios” não tinha um guia à altura de Virgílio, porém seguia adiante motivado por sua amada Laura, assim como Dante por

Beatriz, e, depois de encontrá-la, atravessaria aquele umbral infernal que exaltava ares dantescos.

Morta!, há de arrastar-me contigo ao insondável pélagos do nada!  
Sim! Desceremos ao abismo, os dois, abraçados, eternamente  
unidos, e lá ficaremos para sempre, como duas raízes mortas,  
entretecidas e petrificadas no fundo da terra! (AZEVEDO, 2019, p.  
241).

O inferno de Aluísio é quase que, em sua totalidade, individualizado e de solidão. Entretanto, o segundo ato do conto, que dialoga de maneira clara com o inferno de Dante e de suas almas tortuosas, não seria descrito por homens e mulheres nus, pecadores amontoando-se a queimar no tártaro. “É que estava nas bordas abissais desse profundo fosso doloroso que acolhe o eco de infinitos ais. Tão escuro era aquilo e nebuloso que, por mais que eu fincasse o olhar a fundo, o que eu visse restava duvidoso.” (ALIGHIERI, 2020, p. 43). Os “Demônios” aluisiano continuaria a conclamar sua versão naturalista e infernal. “Meu Deus! Era nesse nojento viveiro, borbulhante de lodo e da treva que refugiara a grande alma do mal, depois de repelida por todos os infernos. Era aí que se aninhavam todos os vícios e todas as ruins paixões” (AZEVEDO, 2019, p.247). A ressonância com o clássico dantesco emerge veemente, como no diminuto excerto que tematicamente cumpre a mesma função narrativa. Tanto o personagem Dante que é parte Alighieri quanto o narrador-escritor que é parte Aluísio são inseridos, jogados em seus infernos pessoais após retornarem de uma noite de sono, sonho e confusão: “Rompeu o profundo sono em minha mente um trovão que me fez estremecer como quem é acordado bruscamente:” (ALIGHIERI, 2020, p. 43). Em “Demônios” esse retorno do sono ainda articula de forma habilidosa a dúvida dos fatos que se seguirão serem reais, como também insinuam (evocam) que apenas a morte responderia como plausibilidade para aquele cenário e eventos insólitos que se iniciariam.

Uma ocasião acordei assim, mas sem consciência de nada, como se viesse de um desses longos sonhos de doente a decidir; desses profundos e silenciosos, em que não há sonhos, e dos quais, ou se desperta vitorioso para entrar em ampla convalescença, ou se sai apenas um instante para mergulhar logo nesse outro sono, ainda mais profundo, donde nunca mais se volta. (AZEVEDO, 2019, p.227)

De outra forma, terrivelmente única, nota-se uma estranha metamorfose e simbiose com o ambiente, elevando-os da treva e do lodo lamentoso, um total estado de degradação que se encontravam, almas condenadas a viver pelo resto da eternidade fincadas na lama como fungos.

Mas o lodo crescia, crescia, e o bolor condensava-se de um lado e de outro lado, mal nos deixando uma estreita vereda, por onde no entanto prosseguíamos sempre, arrastando-nos abraçados. Já não tateávamos o caminho, nem era preciso, porque não havia que reçar o menor choque. Por entre a densa vegetação do mofo, nasciam agora da direita e da esquerda, almofadando a nossa passagem, enormes cogumelos e fungões, penugentos e veludados, contra os quais escorregávamos como por sobre arminhos podres. Aquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar (AZEVEDO, 2019, p. 246).

É nesse ambiente de descrição repulsiva que Aluísio, com seu repertório naturalista, exprime um contexto insólito e quase alienígena. “Certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; [...] daquela mais terrível concepção do cérebro humano uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas” (LOVECRAFT, 2008, p.17). Sua versão dantesca das almas sofredoras, que confrontariam o narrador-escritor agora com sua companheira de jornada, Laura: “Ela me respondeu que dentre o respirar daqueles monstros, distinguira um gemido de dor.” (AZEVEDO, 2019, p. 247).

Os personagens confrontam os ecos dos flagelos do que um dia foram humanos, agora em forma de tubérculos, e, por fim, tornados a principal representação dos fantasmas do passado no presente da obra aluisiana. A alegoria das raízes dos pecados originais, dos erros e vícios, também transborda na sequência narrativa do conto, e ali os enormes fungos são afirmados como fantasmáticos. E a “soberba”, seguida da “avareza”, os primeiros dos pecados capitais alçados:

Quem és tu? Interoguei por fim, sem proferir meu pensamento. Quem és tu, meu desgraçado semelhante, que assim, tão lamentosamente, suspiras na treva e no lodo?... - Não! Respondeu-me a sombra de uma voz, que parecia vir dos limbos da eternidade. Não! não sou teu semelhante, porque nunca poderás ser meu igual...

- Não és homem?... - Sou mais, muito mais que um homem! - Um deus?... - Um pouco menos que um deus... – Quem és então?... - Sou, ou fui, o maior entre os maiores da terra! - Orgulhoso! - Sim, e com direito. - Por quê? - Porque tive todos os poderes sobre os outros filhos da minha infeliz pátria; porque desfrutei todos os privilégios e todas as prerrogativas, conferidas por eles mesmos, os imbecis! Porque, sem empregar o menor esforço intelectual e sem cometer o ato mais insignificante de coragem, deram-me o primeiro posto e o primeiro lugar em todas as classes sociais, fazendo de mim até o primeiro sábio! Ah, sim! sim! Eu já fui um grande sábio! [...] maldito! mil vezes maldito! seja aquele ambicioso temerário que me perdeu! Insensato! querendo arrancar-me a coroa para colocá-la na própria cabeça, nada mais fez, com as mãos de barro, do que tirar-me para dar a outro! (AZEVEDO, 2019, p. 247-248).

Apesar da culpa dos atos pretéritos não terem sido cometidos pelo narrador-escritor, ele como último representante do homem deve purgar os pecados que surgem daquela retórica já desumanizada. Não tarda para que uma profusão de vozes principie a cada passo das personagens, numa quase cacofonia emergida daquele lodo nauseabundo, esta que quebraria o silêncio para assombrá-los num terror psicológico de construção gótica e insólita.

Aluísio Azevedo continua a explorar essa sinfonia macabra de pecados capitais, alguns deles, como a “ira”, permeados em todas as falas sofridas daqueles restos de humanidade que ali estavam: “Maldito seja o mundo inteiro, maldita seja minha pátria! malditos sejam meus pais! malditos os que me odeiam! malditos os que algum dia me amaram. Todos! Todos sejam malditos!” (AZEVEDO, 2019, p. 252). Alguns outros declarados, como a “inveja”, que surge noutra daqueles obscuros vegetais a praguejar contra o protagonista, como um fantasma do passado, preso naquela hedionda condição desumanizada: “aos de talento, grande ou pequeno, persegui por todos os meios e com todas as armas. Intriguei, caluniei, inutilizei-os quanto pude. [...] – És invejoso! Sou. A inveja é uma das mais belas manifestações do egoísmo.” (AZEVEDO, 2019, p. 253). Outro dos pecados declarados entre as almas presas à lama, e que vale evidenciarmos, é a luxúria, e como ela poderia assombrar a mente dos indivíduos pelos seus atos pretéritos.

–Quem és tu, pústula? –Sou a prostituição! Foge da minha dor, que é imunda! [...] não podes conceber quão mefítica e danosa foi a influência exercida por mim sobre a pobre capital que me abrigara. Deitei-me ao comprido sobre ela e suguei-a com a minha nudez

desavergonhada. [...] corrompi uma geração inteira! sufoquei com beijos assassinos muitas e muitas almas que ainda mal se abriam na aurora da adolescência! Fui o negro terror de todas as famílias desta cidade extinta e agonizante! Profanei as coisas mais puras e sagradas! Pisei sobre as tradições e os costumes mais honestos; escarrei na moral; chicoteei a justiça! Ai, ai! sou muito desgraçada! Maldita seja eu! (AZEVEDO, 2019, p. 254).

Após essa última passagem de expiação e relato declarado culpado, a presença fantasmagórica do passado parece saciar-se e, “calou-se tudo, tudo! Apagaram-se todas as vozes e todos os soluços, e o grande silêncio voltou, mais negro, mais compacto e mais cerrado.” (IBIDEM, p. 254). Passada a tórrida caminhada, a qual o narrador-escritor e sua companheira Laura penosamente transpuseram nesse vale de fungos culposos, o autor habilmente encerra o ato retomando o sentimento de ausência. Porém agora subvertendo a incômoda e recém-experiência vivida pelas personagens entre as vingativas almas fungadas, como se fosse melhor uma vida acompanhada delas, do que na presença da solidão. “E nos sentimos ainda mais sós e mais acabrunhados do que dantes. Ah! o inferno seria muito mais pavoroso se fosse um lugar ermo! O paraíso devia ser bem triste antes do pecado original!” (AZEVEDO, 2019, p.254).

Curioso notarmos que a passagem em “Demônios” que evoca a potência do segundo pilar do gótico poderia não ocorrer, caso as personagens simplesmente demonstrassem aversão e se deslocassem para fora daquele espaço. Ocorre que, para o fantasma do passado no presente ter o funcionamento adequado na arquitetura do conto, o espaço de ambientação gótica, *locus horribilis*, precisou ser efetivo no sentido de oprimi-los num caminho sem retornos ou opções. Para mais, as ações do narrador-escritor não seriam questionáveis – passíveis da quebra da suspensão de descrença –, pois os efeitos da simpatia sobre as angústias dos outros, sobre a qual Burke refletiu em sua investigação do sublime, se fariam valer:

Para examinarmos de forma adequada o ponto sobre o efeito da tragédia, devemos primeiro considerar o modo pelo qual somos afetados pelos sentimentos de nossos semelhantes em circunstâncias de perigo real. Estou convencido de que temos um grau de prazer, e não um pequeno, nos infortúnios e dores reais dos outros; pois, seja qual for o afeto em sua aparência, se ele não faz que evitemos tais objetos e, se pelo contrário, induz a nos aproximarmos deles, se nos faz debruçar sobre eles, neste caso

imagino que temos uma espécie de deleite ou prazer quando contemplamos esses tipos de objetos. [...] Em casos deste tipo, nosso deleite se torna bastante exuberante se aquele que sofre for uma grande personalidade que se afunda por um destino indigno. [...] pois o terror, sempre que não está muito próximo, é uma paixão que sempre produz deleite; já a pena é uma paixão acompanhada de prazer, porque ela se origina do amor e da afeição social. [...] e, conforme planejado por nosso Criador, estamos unidos pelo vínculo da simpatia, ele reforçou esse vínculo por meio de um deleite proporcional e o colocou onde nossa simpatia é mais necessária, isto é, nas angústias dos outros (BURKE, 2016, p. 57).

A hipótese evidenciada pelo filósofo não só validaria as atitudes do protagonista em “Demônios”, mas, no caso, de toda a literatura do gênero terror como fenômeno, assim como no comportamento humano geral. O narrador-escritor, em vez de correr para longe daquele cenário aterrador, de culpa e martírio, concede voz e ouvidos a cada um dos tenebrosos fungos ex-humanos, numa estranha investigação, juízo e contemplação. Um total deleite pelos fantasmas que, apesar de assombrá-los, eram de passados alheios.

## **2.5 O terceiro pilar: o monstro do Eu na repulsa do Outro**

A fim de encerrarmos nossa reflexão sobre os três pilares que fundamentam a literatura de terror gótica em “Demônios”, exploraremos, agora, o conceito da “personagem monstruosa”, este que, apesar de concatenado ao final da nossa exposição, divide com os demais pilares a mesma importância na fundação do gênero.

Nos textos ficcionais de terror, o desenvolvimento da “diferença” por meio da monstruosidade como objeto narrativo, é idealizado por um modelo de antagonismo ou, em alguns casos, nos arquétipos comumente concebidos para a jornada do anti-herói desajustado e desencaixado do contexto em que habita. É interessante evidenciar que, nesse gênero literário, a curva dramática do discurso normalmente está associada ao crescimento da monstruosidade, esta que, física ou não – representada por atos hediondos –, é progressivamente amplificada pelo aumento ou desvelar da deformidade física, psicológica, emocional e moral, num processo de desumanização como objeto a ser explorado narrativamente. No caso dos anti-

heróis, mais especificamente, a perda da pretensa humanidade, reiteradamente encontra-se como um dilema pessoal no epicentro do conflito dessas tramas ficcionais. Já a origem da monstruosidade é diversa, e relativizada ao seu tempo histórico-social, a saber: traumas, deslocamento social e cultural, psicopatias, vícios, preconceitos, extrapolação dos limites científicos – pseudociência – bem como pelo desequilíbrio ambiental, forças naturais e sobrenaturais, divinas e profanas, essas três últimas com elementos escapistas, fantásticos, insólitos e, por vezes, usados como ferramenta de subversão e crítica aos dogmas religiosos.

Em “Demônios”, como visto há pouco, perpassamos um espaço quase alienígena de opressão, em que as únicas pessoas ainda vivas, além das personagens principais, haviam se transformado em fungos tenebrosos de ódio e rancor, e no qual sugerimos possíveis ilações da presença fantasmagórica do passado no presente. Ocorre que esse ato também nos presenteia com alguns aspectos do terceiro pilar, a personagem monstruosa. Nele, Aluísio Azevedo constrói um imagético cenário onde os únicos seres vivos a contracenar com o narrador-escritor e Laura são personificações disformes: fungos que enclausuram em suas formas primitivas, o que restou da humanidade. “Por entre a densa vegetação do mofo, nasciam agora da direita e da esquerda, almofadando a nossa passagem, enormes cogumelos e fungões, penugentos e veludados, contra os quais escorregávamos como por sobre arminhos podres” (AZEVEDO, 2019, p.246). Monstruosidades materializadas fisicamente pela culpa e mágoa, em um caleidoscópio de sentimentos negativos e vis lembranças. Homens e mulheres transmutados em enormes e estranhos tortulhos, cogumelos enterrados na sujeira de sua vergonha entre o lodo e a lama, cercados por raízes de obscuridade sem fim. Um exímio desfile descritivo de naturalismo terrível, apropriado de certo cientificismo sobre o homem como objeto de estudo, imerso no insólito, e que só Aluísio Azevedo consegue promover: eles “formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar.” (AZEVEDO, 2019, p. 246). Ainda que Aluísio jamais tirasse os olhos de seu tom gótico experimental: “E continuamos a caminhar por entre aqueles monturos vivos, oprimidos pelo aflitivo resfolegar de almas cansadas” (AZEVEDO, 2019, p. 247).

Para o leitor que acompanha o trecho da narrativa, a repulsa evocada pelo grotesco emerge do texto com toda a sua potência, e o estranhamento, conceito que iremos escavar mais adiante, se eleva sobre o espaço de pessimismo gótico que, até então, apenas o *locus horribilis* promovia.

Contudo, antes de avançarmos na exploração do grotesco, quando buscamos a origem da “personagem monstruosa”, possivelmente, o mais longo estudo que explorou o monstro como conceito seja o texto de Aristóteles, *Da Geração dos Animais*, um tratado biológico de investigação sobre os seres vivos, no qual o filósofo discute as semelhanças físicas observadas pela hereditariedade. Segundo Aristóteles (1991), as anomalias que estivessem fora de um “grau padrão” previsto, definir-se-iam como monstruosidades quando suas características físicas compreendessem uma amálgama de seres humanos e animais, atípicas e contrárias à própria natureza. “Pois a monstruosidade pertence à classe das coisas contrárias à natureza, não todo e qualquer tipo de natureza, mas a natureza tida como o que vale para a maior parte; nada pode acontecer contrário à natureza considerada eterna e necessária” (ARISTÓTELES, 1991, p.100, tradução nossa)<sup>7</sup>.

De toda maneira, Aristóteles manteve distância de qualquer associação de valores e juízo moral, e sua investigação se restringiu apenas na busca por bases científicas a respeito do fenômeno.

Dito isso, ao retornarmos para sua função no discurso, a personificação da personagem monstruosa é atribuída narrativamente como uma potência e, de maneira convencional, uma ferramenta indispensável de exploração na relação com o Outro. O vínculo estabelecido por essas relações comparadas desvela padrões, valores morais, concepções e atitudes subversivas, estas que resultam na percepção da anormalidade, a característica essencial aos monstros.

Mentes! Não sabes quem eu sou! – Engana-tes. Reconheço-te, demônio! Reconheço-te bem! Foste o pirata do talento de teus iludidos companheiros! Não podes estranhar a lama a que te condenaram, porque tu também és lama; e a seiva, que te alimenta o

---

<sup>7</sup> For the monstrosity belongs to the class of things contrary to nature, not any and every kind of nature, but nature taken as what holds for the most part; nothing can happen contrary to nature considered as eternal and necessary

cérebro e a que chamas gênio, nada mais é do que o húmus feito com os detritos de tua própria alma apodrecida! Sê maldito, embusteiro! E, enjoado, afastei-me, arrastando Laura comigo. Aquele infeliz tinha-nos enchido o coração de trevas. Mais uma boca se abriu no lodo, falando com uma voz dura e roufenha contra o suposto roubo de que fora vítima na abolição dos cativos; e, como reconheci que era um escravocrata que apostrofava, abaixei-me e cortei-lhe a palavra com um punhado de lama que apanhei do chão (ALUÍSIO, 2019, p.253).

Quando o narrador-escritor de Aluísio atravessa aquele espaço das almas tortuosas presas aos fungos, a cada passo um novo relato de ato ou crime hediondo é desnudado. Como visto no trecho destacado acima, o protagonista rebate com acuso, como um rito, quase uma dança a cada nova confissão. O espaço opressor de lodo e lama (*locus horribilis*), o odioso relato de culpa (*fantasma do passado*) e os tortulhos sombrios e deformados (*personagem monstruosa*) representariam a síntese dos três pilares do gótico, ali encapsulados num miniarco narrativo. Outro aspecto interessante que se eleva no excerto é a pauta de crime racial, tema de interesse claro de Aluísio Azevedo, e que magistralmente constitui o texto de *O Mulato*. Aqui, emergiu, mesmo que de vislumbre, da boca do narrador-escritor, esse que já sinalizamos anteriormente transitar irregularmente pelo autor. “Demônios” muda o seu tom do discurso que, até então, era contemplativo e de deleite pela solidão, e passa a se relacionar com o Outro.

E afinal tudo era já um clamor aflitivo de agonizantes, envenenados pelo próprio coração; um convulso e revoltado estertor de almas desesperadas, que se estrangulavam, curtindo as próprias fezes. Sem mais querermos escutá-las, fugimos estarecidos, precipitando-nos, de mão dada, pela treva. [...] E as falas e os soluços subterrâneos não se calavam; e as palavras borbulhavam à flor do lodo, fervilhando como se viessem expelidas por um vulcão de cóleras humanas (AZEVEDO, 2019, p.252).

À vista disso, o Outro, “ser bestial ou de intenção bestial”, identificado como o monstro do conto, se estabelece como objeto central nas interações sociais. Sua presença fundamenta a dinâmica de coexistência, quando delimitamos quais são os padrões de normalidade e moral, e que moldam nossas identidades, já que só existimos por completo a partir do Outro, no reconhecimento das nossas similitudes e diferenças, e na influência dessas relações interpessoais. Para compreendermos o

monstro, precisaremos, portanto, exercitar a alteridade, e compreender o porquê do Outro tornar-se a ameaça e a fonte dos nossos medos. Quais são as origens dessa ameaça, se são fundadas ou não, e se não se encaixam em nossos padrões de normalidade, pois o monstro real reside justamente nessa relação de “diferença”.

Eles encaram a alteridade: em seus corpos e em seus comportamentos monstruosos são retoricamente inscritos atributos tomados como distantes e distintos, mas que se originam no seio da cultura que os cria. Os monstros são a corporificação metafórica dos desejos, das ansiedades, das fantasias e, sobretudo, dos medos de uma sociedade e, assim sendo, funcionam como agentes da norma, situando-se como uma advertência contra a exploração de fronteiras e limites (FRANÇA, 2017, p.37).

No decorrer da historicidade literária, a monstruosidade tornar-se-ia uma das mais interessantes ferramentas narrativas, justamente pela exploração do valor moral do “Eu” pelo “Outro” em sua máxima potência. “Ai! desgraçados de nós, minha querida Laura! De tudo que vivia à luz do sol só eles persistiam; só ele e nós dous. Tristes privilegiados naquela fria e tenebrosa desorganização do mundo!” (AZEVEDO, 2019, p. 247). É interessante destacarmos que o narrador-escritor de Aluísio observa o Outro preso àquela forma primitiva, porém só enxerga a si mesmo, como se excluído, preterido daquele novo mundo. Um sentimento de falta de pertencimento que pareceria valer o custo da barganha exigida: a desumanização física, tornando-os deformidades monstruosas. Ocorre que toda monstruosidade simboliza a materialização dos medos humanos, dos anseios de pretensas revoluções socioculturais ou de um contexto local e de época. Uma demonstração de nossas imperfeições pelos olhos de outrem, da possível insignificância de nosso papel no universo, e da incapacidade de lidar com as diferenças sem uma ação de negação ou repulsa, esta que muitas vezes apela para o uso da força ou da violência. “Uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano” (FRANÇA, 2017, p.25). Comumente, a personagem monstruosa reflete a nossa própria imagem, o que temos de pior, aquilo que deixamos oculto e, por muitas vezes, leva-nos à reflexão de que nossas atitudes podem ser terrivelmente piores que a própria ameaça monstruosa, alçando a derradeira pergunta: Quem é o monstro real afinal?

Sobre a etimologia do substantivo “monstro”, é interessante destacarmos que sua origem já parece conceituar a síntese da função narrativa da personagem monstruosa na escrita do medo. A palavra deriva do verbo latim “monstrare”, mostrar, posteriormente tornada “monstrum”, monstro. Uma aberração, aquilo que foge da ordem natural das coisas e denota revelação, demonstração de um estado, circunstância, e que prenunciaria seu caráter sobrenatural, um presságio anunciando a vontade dos deuses. Como o Dragão bíblico do Antigo Testamento surgido por vontade divina, no Apocalipse de João com seu derradeiro expurgo.

E viu-se outro sinal no céu; e eis que era um grande dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças sete diademas. [...] E EU pus-me sobre a areia do mar, e vi subir do mar uma besta que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre os seus chifres dez diademas, e sobre as suas cabeças um nome de blasfêmia. E a besta que vi era semelhante ao leopardo, e os seus pés como os de urso, e a sua boca como a boca de leão; e o dragão deu-lhe o seu poder [...] E vi subir da terra outra besta, e tinha dois chifres semelhantes aos de um cordeiro; e falava como o dragão (BÍBLIA, 2020, p.1563 - 1564 - 1565).

A presença das monstruosidades bíblicas representaria o terror pela destruição e morte, sendo associado às forças profanas e demoníacas. Dessa maneira, o signo do “monstro” ficou eternizado como um presságio do mal e do risco iminente da vida como a conhecemos. “Na medida em que a violência estende sua sombra sobre ele, em que o ser vê a morte “bem de frente”, a vida é pura graça. Nada pode destruí-la. A morte é a condição de sua renovação” (BATAILLE, 2015, p.26). O risco da morte brutal e não natural, a qual a simples probabilidade traria cores para a monotonia de uma vida não valorizada que, na visão de Georges Bataille, fariam do imaginário construído em torno do monstro um catalizador de transformação social. Não ao acaso, a cada período sociocultural civilizatório, uma nova concepção de monstruosidade encarnou os medos de seu tempo. “Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas algo há em sua imagem que se harmoniza com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes latitudes e épocas” (BORGES, 2000, p. 13). Os tortulhos e fungos confrontados pelo narrador-escritor alusiano de certa maneira foram ignorados em seu sentido, pois o presságio daqueles “corpos fungi” desumanizados e deformados

não clarificaram para as personagens que uma nova ordem de mundo primitivo estava sendo elevado à condição de natural, e que a transformação deles também seria inevitável. Aos olhares do protagonista sobre os tortulhos deformados só ficou o julgamento e a aversão da superfície, casca, aparência. Em sociedade criamos pré-julgamentos na diferença e, ali, o narrador-escritor, depois, ainda tomaria para si o direito do arbítrio sobre as psicopatias emocionais alheias, e que clamavam por atenção. Aquelas monstruosidades harmonizavam com ele, pois eram “entes” feitas da mesma matriz: carne, fibras e ossos, e partilhavam as memórias de possíveis culpas sociais, estas que o narrador-escritor apenas não percebia ou repudiava no autorreconhecimento inconsciente. Para Jorge Luis Borges, um dos mais aclamados autores latino-americanos, e lembrado, principalmente, pelo realismo mágico, no prólogo de sua obra, *O livro dos seres imaginários*, elenca um grande número de criaturas fantásticas oriundas tanto da literatura quanto das religiões, lendas e mitos contados através dos tempos. Os “Seres Imaginários” seriam “estranhos entes que engendrou, ao longo do tempo e do espaço, a fantasia dos homens” (BORGES, 2000, p.13). Esses “seres imaginários”, alardeados por Borges, e representados no inferno imaginativo e particularizado de Aluísio Azevedo, das almas pecadoras enclausuradas nos fungos com suas consciências ainda humanizadas, os fantasmas da fantasia imaginativa do autor, personificados para assombrar o narrador-escritor como arautos da transformação vindoura. São, também, como “entes”, indivíduos próximos nos quais refletimo-nos, quase par(entes), e no caso específico, um parentesco do que sobrou de uma quase extinta humanidade social, concebidos na mente do narrador-escritor, ecos fantasmáticos de si mesmo, pois era ele, o narrador-escritor, a humanidade. Borges discorreria, também, que esses “seres” contemplariam um infinito de possibilidades, “pois estariam em cada um de nós e da divindade. Em suma, quase do universo.” (BORGES, 2000, p.13), mas que seriam sempre compreendidos como pertencentes a um mundo imaginativo. Que terror monstruoso seria maior para o escritor naturalista Aluísio ao se aventurar na tessitura da literatura do medo, que um mundo micro e heterotrófico tornado macro, gigantesco, e prestes a devorar o espaço na mais completa treva da solidão? Segundo Borges, somos apresentados a fantásticas criaturas que, em sua maioria, explicariam acontecimentos e fenômenos que, à época de suas plausibilidades,

eram inexplicáveis para o homem, e no caso dos monstros no conto “Demônios”, em sua provocativa impossibilidade lógica, mantêm seu caráter atemporal no impacto da audiência até os dias de hoje.

Sobre a presunção do monstro como arauto do mal e “condição de renovação” nos “Demônios” aluisiano, conjecturamos que os fungos para além do flagelo e podridão social dos fantasmas do passado preconizariam a transformação dos próprios protagonistas do conto mais adiante. “Sentíamos perfeitamente o misterioso trabalho de revisceração que se travava dentro de nós; sentíamos o sangue enriquecer de fluidos vitais [...] Nosso organismo transformava-se num laboratório, revolucionado por uma chusma de demônios” (AZEVEDO, 2019, p. 256). As coléricas almas sofredoras tornadas tortulhos no conto aluisiano, e que salvo a devida proporção de ressonância fariam o papel dos espíritos pecadores do Inferno de Dante, representariam para o narrador-escritor e Laura, o destino transmutado que lhes era reservado, pois os fungos assim como os espíritos dantescos preconizariam o futuro: “A pedido de Dante, Farinata lhe explica que os espíritos no Inferno têm o dom de prever o futuro do mundo dos vivos, mas nada sabem do presente.” (ALIGUIERI, 2020, p. 79). Um futuro em que o narrador-escritor e Laura também iriam se desumanizar, transmutar, transitar para um novo estado de existência e, para isso, suas individualidades precisariam morrer. “E nossos músculos robusteceram-se por encanto, e os nossos membros avultaram num contínuo desenvolvimento. E sentimos crescer os ossos, e sentimos a medula polular engrossando e aumentando dentro deles” (AZEVEDO, 2019, p. 256). Aluísio executaria, então, a transmutação de ambos, desnudando-os, “mostrando-os”, os monstros reais, “revelando-os como o novo estado daquele mundo”, num processo monstruoso, porém, e que veremos adiante, não torná-los-ia em monstros. “E sentimos as nossas mãos e os nossos pés tornarem-se fortes, como os de um gigante; e as nossas pernas encorpam, mais consistentes e mais ágeis; e os nossos braços se estenderem, maciços e poderosos” (IBIDEM, p.256). O narrador-escritor e Laura perderiam sua humanidade, mas agora adaptados ao novo mundo estabelecido. “E todo o nosso sistema muscular se desenvolveu de súbito, em prejuízo do sistema nervoso que se amesquinhou progressivamente” (IBIDEM, p. 256). O que pareceria ser o Mal, aqui evidenciado, não seria maniqueísta, mas a

quebra da práxis subvertida pelo signo do monstro como renovação, e agora nos próprios personagens centrais.

Fizemo-nos hercúleos, de uma pujança de animais ferozes, sentindo-nos capazes cada qual de afrontar impávidos todos os elementos do globo e todas as lutas pela vida física. [...] E assim refeitos pusemo-nos a andar familiarmente naquele lodo, como se fôramos criados nele. Também já não podíamos ficar um instante no mesmo lugar, inativos; uma irresistível necessidade de exercício arrastava-nos, a despeito da nossa vontade, agora fraca e mal segura. E, quanto mais se nos embrutecia o cérebro, tanto mais os nossos membros reclamavam atividade e ação; sentíamos gosto em correr, correr muito, cabriolando por ali afora, e sentíamos ímpetos de lutar, de vencer, de dominar alguém com a nossa força (AZEVEDO, 2019, p.256).

O evento inicialmente traria angústia e terror ao leitor, já que este acompanhou toda a jornada ao lado do narrador-escritor pelo olhar humanizado, na travessia daquele cenário de ares pós-apocalípticos tomado pela treva. Posteriormente, torceu pelo resgate de sua companheira Laura e da resiliência inquebrantável daquela união contra as abominações de ódio e fungo, contribuindo para aumentar o vínculo e a empatia da audiência pelas personagens. Entretanto, em todas as passagens, e após todos os desafios suplantados, o mal de treva que assolava a Terra era apenas o prenúncio da mudança. “Era-nos já de todo impossível reconhecer o lugar por onde andávamos” (AZEVEDO, 2019, p. 255), um mundo que se infiltraria nas personagens a cada passo dado daquela penosa caminhada, e que agora integraria e acolheria nosso narrador-escritor e sua companheira, visto que, “nossos pés cada vez mais se entranhavam no lodo, e que toda aquela umidade grossa, da lama e do ar espesso, já não nos repugnava como a princípio e dava-nos agora, ao contrário, certa satisfação voluptuosa embeber-nos nela.” (IBIDEM, p. 255). Apesar da profusão experimental já evidenciada, e de busca do cientificismo naturalista do autor na transformação física daqueles monstros fungados, Alúcio Azevedo não perderia de vista o pessimismo e a fatalidade gótica no tom da obra. “Só uma ideia, uma só [...] para pedir-lhe o termo daquela horrível agonia. Laura [...] suplicando com o seu derradeiro pensamento que eu não a deixasse viver por muito tempo ainda. E avançamos [...] na esperança de morrer” (AZEVEDO, 2019, p. 255).

Na literatura do medo, a morte como função dentro do gênero terror está sempre presente, bem como o papel da personagem monstruosa dentro dessa chave. “Nenhuma outra paixão rouba tão efetivamente a mente de todos os seus poderes de ação e de raciocínio como o medo. O medo é uma ansiedade da dor ou da morte e, por isso, funciona de uma forma que se assemelha à dor real” (BURKE, 2016, p. 65). Nos “Demônios” aluisianos, ao retornarmos ao primeiro ato do conto, e a morte como objeto que se apresentaria, a princípio, como o medo supremo na primeira investigação do narrador-escritor para além do seu quarto de trabalho, no velho casarão na rua Riachuelo. Ao avançar pelos cômodos, o protagonista deparou-se com seu vizinho de hospedaria, um médico, morto e estendido na cama. “Chamei-o; segurei-lhe o braço com violência e recuei aterrado porque lhe senti o corpo rígido e frio [...] E na palidez das faces notei-lhe as manchas esverdeadas da carne que vai entrar em decomposição. Afastei-me” (AZEVEDO, 2019, p. 233).

O conceito do efeito do terror, e que se imprime como gênero, perpassa todo o âmbito da escrita literária e, indo além, para toda e qualquer forma de expressão artístico-cultural que se faça valer dele como ferramenta, que nas palavras de Noël Carroll, professor de filosofia da arte e escritor: “O gênero de terror que se cruza com todas as artes e todos os meios leva seu nome pela emoção que provoca típica ou idealmente, o que constitui sua marca de identificação.” (CARROLL, 2005, p. 43, tradução nossa)<sup>8</sup>. Isto posto, o terror é uma construção na tensão dos sentidos cognitivos do indivíduo. “Para que qualquer coisa se torne terrível, a obscuridade parece em geral ser necessária” (BURKE, 2016, p. 66). A possibilidade do encontro com o antagonismo representado na personagem monstruosa heterotrófica do conto, da morte à volta, e no medo do desconhecido promovido pela subversão total do espaço daquele Rio de Janeiro, este que já exploramos, constitui o mais alto impacto emocional e psicológico que se pode impor.

Inerente à natureza humana, o medo está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo. Sendo uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, a experiência do medo vem quase sempre acompanhada da consciência de nossa

---

<sup>8</sup> “El género de terror que se entrecruza con todas las artes y todos los medios toma su nombre de la emoción que provoca típica o idealmente, que constituye su marca identificativa.”

finitude [...] As emoções relativas à autopreservação são dolorosas quando estamos expostos às suas causas, porém quando experimentamos sensações de perigo sem que estejamos realmente sujeitos ao risco real a quem o experimenta, entramos no campo das emoções estéticas [...] – a catarse, o sublime, o grotesco, entre outros [...] A própria definição aristotélica de tragédia, que introduz nos estudos literários o conceito de catarse, organiza a estrutura do gênero em função da produção e da “purificação” de emoções [...] são todos avaliados em relação às sensações que podem suscitar – entre elas, vale lembrar, o phóbos (terror/horror) (FRANÇA, 2017, p.45).

No campo das emoções estéticas, essa “purificação” (instintos primários e impulsos bioquímicos), a “chave do medo” por meio da monstruosidade, determinar-se-ia pela confrontação e risco à autopreservação física, psicológica ou moral, e que causaria uma recusa, ou mais precisamente, repulsa. “Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viessem concentrar-se neles” (AZEVEDO, 2019, p. 246). Essa amálgama de emoções e sentidos, representados no horror de bases naturalistas de Aluísio Azevedo, são suscitadas pelo “grotesco”, este que, pensado de maneira generalista, nos remete a ideias que o distinguem em duas possíveis vertentes estéticas, e que estão em contraposição: o “anômalo bizarro”, com ares cômicos e risíveis, e o “anômalo horrível”, que nos causa temor e repulsa. Ao investigarmos a literatura gótica, o medo sempre foi o objeto de efeito desejado e, dessa maneira, o “grotesco”, caracterizado pela anomalia horrível e o caminho a ser explorado. “Era, que horror! O cadáver do pai de Laura, resplandecendo no auge da sua decomposição. Aqueles lindos fogos cambiantes saíam-lhe do ventre espocado.” (AZEVEDO, 2019, p. 245).

H.P. Lovecraft (1890 – 1937), autor estadunidense e contemporâneo de Aluísio Azevedo, em seu conto *A cor que caiu do espaço*, publicado em 1927, provoca terror e repulsa causados pelo monstro por meio do desconforto cognitivo, e do desconhecido indecifrável das personagens que os enfrenta, e do leitor na dificuldade de concepção imagética do pretense ser monstruoso. No caso específico, a água contaminada do poço, e que afetou a fauna e a flora da região, quando consumida pelos moradores, também causou um processo de transmutação e, assim, o indivíduo homem emanaria a mesma estranha “Cor” do poço e, depois,

secaria num definhar (cinzento quebradiço) ao se integrar ao ambiente. Porém, diferentemente das personagens de Aluísio Azevedo, aqui, o tom é de desesperança total e de morte final, sem ressignificação:

Deus misericordioso! Que mundo onírico e quimérico teria adentrado? [...] Apenas uma coisa veio a seu encontro. Se havia rastejado ou sido arrastada por alguma força externa, Ammi não sabia dizer; mas trazia a morte em si. Não havia se passado mais de meia hora, mas o colapso, a contaminação cinzenta e a desintegração eram irreversíveis. A coisa tinha uma pavorosa textura quebradiça e desprendia farelos secos. Ammi viu-se capaz de tocar naquilo, mas olhou horrorizado em direção à paródia do que tinha sido um rosto. [...] Isso foi tudo. O vulto parou de falar porque se desmanchou (LOVECRAFT, 2014, p.124-125).

Lovecraft promove sua busca incansável do “inominável” apoiado no constructo do grotesco não só quando ele sinaliza a “paródia” como conceito estético, mas ao destacar de qual “mundo quimérico” aquela forma teria vindo. Em *O Livro dos Seres Imaginários*, Borges escava sobre a origem da Quimera, e que teria surgido primeiramente no livro VI da *Íliada*, uma amálgama monstruosa entre a cabeça de um leão, ventre de cabra e cauda de uma serpente. Já em *Eneida* reaparece “a Quimera armada de chamas”, o monstro era originário da Lícia e dava seu nome a um vulcão, que estaria infestado de serpentes, cabras, e o cume permeado de labaredas com a guarida de leões. Essas ilações fantásticas foram se ressignificando ao passar do tempo e a “incoerente forma desaparece e a palavra fica, para significar o impossível. ‘Ideia falsa, vã imaginação’ é a definição de quimera que agora dá o dicionário.” (BORGES, 2000, p. 118). Como refletido nesse excerto do conto lovecraftiano, e que evidenciaremos mais adiante também na obra “Demônios”, as personagens protagonistas da trama são tornadas monstruosas ao se impregnarem do *locus horribilis*, visto que a partir “dele” se transmutam para “nele”, por fim, se integram.

O grotesco, surgido em meados do século XV, teria decorrido da palavra *grotta*, e se referia às decorações artísticas encontradas em tumbas e palácios do período clássico. A nomenclatura abarcava figuras de concepção extravagantes, fantásticas e, por vezes, disformes. Os ornamentos criaram um choque na comunidade artística renascentista, pois expressavam um contraponto aos conceitos

classicistas praticados à época, nos quais a simetria e a proporcionalidade de tudo que era belo predominavam na corrente de produção artística e cultural. “La grottesca e grottesco, como derivações de grotta (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália.” (KAYSER, 1986, p. 17-18). Entretanto, o que se convencionou chamar de grotesco como categoria estética tomou enorme popularidade, propiciando um elo com o passado histórico para além da influência religiosa, e por não tentarem apenas reproduzir o mundo, mas, sim, uma ferramenta de subversão ao reimaginá-lo. Por outro lado, o grotesco também sofreu com a desconfiança de que não concebia um “mundo real emoldurado”. Foi somente após o entendimento de que sua capacidade de expressar a realidade concreta se fazia por meio da imaginação fantástica – uma imitação ressignificada na desordem inspirada por um mundo onírico –, é que o debate sobre sua importância se pacificou. Porém, o real estabelecimento do termo como categoria estética ocorreu somente no século XVIII, sendo seu pioneiro Justus Möser, que em 1761 publicou *Arlequim ou a defesa do grotesco cômico*, inspirado pela *Commedia dell’ arte*. Outros autores também teriam seus olhares voltados para o grotesco como objeto de estudo, dentre eles, Jean Paul, Friedrich Hegel e Victor Hugo, este último como enorme destaque.

E foi justamente nesse período, o romântico, que o grotesco ganhou uma forma conceitual melhor definida, com talvez uma das mais conhecidas obras que exaltam o gênero, o prefácio da peça *Cromwell*, escrita por Victor Hugo, em 1827, o qual citamos rapidamente no capítulo I desta mesma pesquisa para o desenvolvimento do gótico. O texto sustenta o grotesco como fenômeno central para a arte moderna, e é considerado um divisor entre a literatura clássica e a romântica, uma amálgama dicotômica entre o belo e o feio, coexistindo na natureza como a representação da realidade a ser imitada.

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas (HUGO, 2014, p. 30-31).

Para Victor Hugo, o grotesco inserido estrategicamente na produção artística potencializaria o belo para além das amarras do seu conceito de simetria e proporcionalidade fechadas em si. “É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é frequentemente uma necessidade” (HUGO, 2014, p.50). O grotesco é aberto, impuro, provocador no mais puro sentido artístico, e, dessa maneira, permite-nos inserir novos aspectos em seu âmbito. Seu desequilíbrio e incompletude buscam por um inerente hibridismo e experimentalismo das formas, que provocam e clamam sempre por novas percepções. Na obra de Hugo, pesava um ar de manifesto, em que o autor buscava o rompimento com a tradição clássica, tendo como objetivo demonstrar a mudança estética que fervilhava à época. “É da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (HUGO, 2014, p. 280). Ele seria o contraponto pela assimetria, promoveria a distorção a fim de gerar desarmonia e, em sua presença, o belo tornar-se-ia ainda mais belo, pois “o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.” (HUGO, 2014, p.33).

Segundo o crítico literário Wolfgang Kayser, que já citamos anteriormente, em sua obra *O grotesco* (1986), o fenômeno teria a função de provocar o assombro, o horror do homem frente ao mundo subvertido (Rio de Janeiro de treva), alheio à realidade – fora do espaço tempo em um entre-lugar. Conectado ao fantasmagórico, fantástico e estranho, extrapolaria o literário em outras esferas como as artes plásticas. Tais reflexões também convergem com a arquitetura dos “Demônios” aluisianos e seu Reino Fungi de almas perdidas. “Se continuasse para sempre aquela incompreensível noite, como poderia eu saber os dias que se passavam?... [...] o Tempo é o sol; se o sol nunca mais voltasse o tempo deixaria de existir; só haveria eternidade!” (AZEVEDO, 2019, p. 235). Para Kayser, é preciso ocorrer “algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (1986, p. 20). O estudioso germanista articula que, no grotesco, a transgressão é seu traço intrínseco. Desde sua origem, constata-se a subversão dos padrões vigentes, extrapolando, ou mesmo (re)criando, novas percepções de realidade. O grotesco “é o contraste entre a forma e a matéria, a

mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (KAYSER, 1986, p.56). O grotesco abarcou uma polissemia de significados e significações ao longo da construção de pensamento e expressão artístico-cultural, porém, sem nunca se afastar de sua natureza contraditória.

Para Kayser, o grotesco como gênero literário assume um caráter soturno, sobrenatural e insólito, em que “não mais regem as ordenações existentes no mundo tangível” (1986, p. 31), e que são extenuados na obra “Demônios” em cada passagem textual daquela fatídica caminhada por um pélogo de lama, tortulho e culpa:

Mas agora, já não era dos lados que nos chamavam, mas de dentro do chão de dentro da lama palpitante, donde um gemido saía de cada lugar em que púnhamos o pé. E as falas e os soluços subterrâneos não se calavam; e as palavras borbulhavam à flor do lodo, fervilhando como se viessem expelidas por um vulcão de cóleras humanas (AZEVEDO, 2019, p. 252).

A própria construção do espaço de opressão gótico do primeiro pilar, *locus horribilis*, o qual exploramos, na visão de Kayser configuraria também o grotesco em sua arquitetura. “E tudo frio, e tudo imóvel, como se aquelas vidas fossem de improviso apagadas pelo mesmo sopro; ou como se a terra, sentindo de repente uma grande fome, enlouquecesse e devorasse de uma só vez todos os seus filhos” (AZEVEDO, 2019, p. 233). Kayser também reflete sobre efeito cognitivo imposto no grotesco, e que sua função deve trazer o assombro, a angústia e o terror: Tudo se passa “como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum” (KAYSER, 1986, p. 31). O narrador-escritor aluisiano instaurar-se-ia em diálogo com o grotesco descrito por Kayser sobre a exploração do subjetivismo individualizado, solitário ante um mundo que constantemente o oprime, tanto o corpo físico quanto o psicoemocional. Ocorre uma fragmentação gradativa de sua identidade no processo de transmutação – animalização –, distorções da realidade e novas percepções:

O que sentíamos bem claro era que os nossos pés cada vez mais se entranhavam no lodo, e que toda aquela umidade grossa, da lama e do ar espesso, já não nos repugnava como a princípio e dava-nos

agora, ao contrário, certa satisfação voluptuosa embeber-nos nela, como se por todos os nossos poros a sorvéssemos para nos alimentar (AZEVEDO, 2019, p. 255).

Uma convergência com o romantismo e, claramente, à modernidade, o “infindável terror em virtude da fragmentação do indivíduo”, uma supressão da ordem lógica das coisas que visa à desorientação como efeito estético, ameaçando sua sanidade e vida. Para ele, “do abismo surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana” (KAYSER, 1986, p. 159).

Aluísio Azevedo se apropriou desse conceito como uma de suas ferramentas de oposição estética ao elevar a literariedade do que seria seu experimento de “insólito terror naturalista”, e que poderia abarcar estilos, gêneros e sentidos. Como o olhar cientificista ao se explorar o objeto monstro de sua obra pautando-se na premissa de Victor Hugo e de Kayser, ao chocar pelo mal-estar como objeto estético, em defesa que a genialidade criativa existe na relação entre o grotesco e o sublime. “Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas” (AZEVEDO, 2019, p.246). Quando o autor tomou o signo dos fungos como componentes naturais de realidade concreta, e os usou como base da construção para suas horrendas monstruosidades, executou o grotesco como fenômeno não apenas da produção imaginativa, mas qualificado como “uma” entre as infinitas ressignificações da realidade em dado contexto de terror capaz de produzir efeitos e sentimentos perturbadores nas personagens e em sua audiência.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. Seguir o advento e a marcha do grotesco na era moderna é um estudo curioso. É de início uma invasão, uma irrupção, um transbordamento; é uma torrente que rompeu seu dique (HUGO, 2014, p. 36).

Os indivíduos tornados fungos na obra aluisiana são uma singular, criativa, escatológica e provocadora visão da criação artística, máxima representação do inferno e do castigo dele imposto, porém, materializado no plano físico daquela outrora Cidade Maravilhosa. Como visto anteriormente, a presença fantasmagórica do passado no presente, representado nos pecados, aqui, no terceiro pilar, teriam o papel de fortalecer a existência da monstruosidade física e moral. Ambas afetadas pelo espaço opressivo do *locus horribilis* e, dessa maneira, demonstrando que os três pilares unidos são capazes de gerar a literatura gótica de terror.

Continuamos, entretanto, continuamos a derivar penosamente por aquele tenebroso labirinto de lodo soluçante. Aqui, era alguém que chorava as mortes por ele próprio cometidas; ali, já outro, carpia lágrimas alheias que os seus feitos perversos provocaram; mais adiante destacavam-se os soluços raivosos do orgulho, os avareza e da usura, confundidos com os tredos suspiros da mentira e da hipocrisia e com ou uivos bestiais da luxúria e do vício. E afinal tudo era já um clamor aflitivo de agonizantes, dos pelo próprio coração; um convulso e revoltado estertor de almas desesperadas, que se estrangulavam, curtindo as próprias fezes. Sem mais querermos escutá-las, fugimos estarecidos, precipitando-nos, de mão dada, pela treva (AZEVEDO, 2019, p. 251-252).

O trecho destacado eleva em síntese essa tríade da escrita do medo no gótico: “por aquele tenebroso labirinto de lodo soluçante do *locus horribilis*”, o “revolto estertor de almas desesperadas que se estrangulavam, curtindo as próprias fezes dos fantasmas do passado”, e “as falas e os soluços subterrâneos que não se calavam dos personagens monstruosos”. Acrescenta-se que as figuras das personagens monstruosas fungadas na obra aluisiana, e de representação da decadência moral, social e emocional, são arquitetadas de maneira semelhante aos pensamentos teóricos de Victor Hugo sobre o grotesco e das ações e emoções que os indivíduos possam promover. “Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita” (HUGO, 2014, p.36).

Já para Noël Carroll, entende-se que no âmbito da produção artístico-cultural os atributos indispensáveis para a constituição do monstro ficcional de terror e horror são sua repulsa e letalidade. O pesquisador reforça a ideia aristotélica de que os monstros transcenderiam a ordem natural do mundo como o conhecemos e, assim

sendo, representariam a ameaça ao estabelecimento cognitivo das personagens tidas como naturais, pois subverteriam a percepção do conhecimento da realidade. "Nos exemplos anteriores, as respostas dos personagens nos informam que as reações apropriadas aos monstros em questão incluem calafrios, náusea, contração, paralisia, gritos e nojo." (CARROLL, 2005, p. 51, tradução nossa) <sup>9</sup>. Carrol acredita que a reação da audiência deva idealmente convergir concomitantemente à reação das personagens, porém sem fechar um sentido. Diferentemente das personagens, não acreditamos na existência do monstro, porém, apesar de nos aterrorizarmos, o nosso distanciamento seguro deve provocar apenas o deleite. O pesquisador argumenta que o efeito do espelhamento emocional com as personagens – empatia – é uma característica fundamental promovida pelo monstro no contexto do gênero de terror, e, mesmo que não uma regra, indica que a resposta do público receptor ao monstro deve refletir alguns dos estados emocionais da diegese dos personagens. "Embora na grande maioria dos casos a resposta emocional do público ao monstro, em certos aspectos pertinentes, seja indicada pela resposta de um personagem que se segue, isso não é absolutamente necessário" (CARROLL, 2005, p.51, tradução nossa) <sup>10</sup>.

Vale destacar que, na construção das estruturas ficcionais, a depender de um narrador onisciente neutro ou intruso, é possível causar terror ao desvelar a ameaça monstruosa, como anômala em um determinado contexto de mundo, antes mesmo do conhecimento e confrontação com as personagens. Contudo, no caso do nosso objeto, o conto "Demônios", seguimos outro ponto de vista, pois o narrador-escritor arquetizado em primeira pessoa é o personagem protagonista no centro da trama, e consigo leva o leitor pela mão. "O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos" (LEITE, 1991, p. 43). Ocorre que, curiosamente, a obra de Aluísio,

---

<sup>9</sup> "En los ejemplos precedentes las respuestas de los personajes nos aconsejan que las reacciones apropiadas a los monstruos en cuestión comprenden el escalofrío, la náusea, el encogimiento, la parálisis, el gritar y la repugnancia."

<sup>10</sup> "Aunque en la gran mayoría de los casos la respuesta emocional del público al monstruo, en ciertos aspectos pertinentes, está apuntada por respuesta de un personaje y la sigue, ello no es absolutamente necesario"

subverte esse status do segundo para o terceiro ato do conto, e o que pareceria uma inconsistência, fraqueza do texto, mostra-se como uma deliberada subversão estrutural. A dissonância no tom do discurso ocorre quando somos levados para fora do fluxo de pensamentos solitários do narrador-escritor e inseridos nos pensamentos de Laura. Aluísio Azevedo promoveria uma nova dinâmica narrativa fundamentada pela temática do conto, na qual o leitor, por meio do narrador-escritor, agora receberia a capacidade de decodificar os pensamentos e anseios de sua parceira. A mudança do olhar fixo em primeira pessoa e que seria capaz de transitar para Laura, nos reforça a hipótese de que o autor habilmente se apropriou das justificativas temáticas de regressão civilizatória das personagens, estas que gradativamente seriam consumidas por aquele mundo, a destacar: a cidade do Rio de Janeiro consumida pela treva, o prenúncio da desumanização da sociedade pela natureza sombria dos fungos, e o efeito posterior nos protagonistas do conto, integrando-os, adaptando-os ao ambiente. “Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não falávamos, apenas movíamos com os lábios. Havia um mistério de sugestão no comércio das nossas ideias” (AZEVEDO, 2019, p. 243). Com esse processo de reversão para um estado primitivo, o autor evocaria seu naturalismo como algoz do mundo, e no silêncio da ausência, ambos os personagens passariam a se comunicar apenas por pensamento.

Pouco a pouco foi-nos ganhando uma profunda indiferença por toda aquela treva e por toda aquela lama, em cujo ventre, nós, pobres vermes, penosamente nos movíamos. E deixamos que os nossos espíritos, desarmados da faculdade de falar, se apropriassem e se entendessem por conta própria [...] Agora, já não nos era preciso unir as frentes ou os lábios para trocar ideias e pensamentos. Nossos cérebros travaram entre si um contínuo e silencioso diálogo (AZEVEDO, 2019, p. 245).

Mais adiante, identificamos que essa transmutação representada nos três pilares: o mundo tornado um *locus horribilis*, os fantasmas do passado no presente pelo tormento na ausência do que não se pode mais viver, e a personagem monstruosa moldada na culpa e desumanização, era também um fenômeno impregnado nos protagonistas, que já os afetaria e, paulatinamente, os transformaria.

Comecei a notar que os pensamentos dela iam progressivamente rareando, tal qual sucedia aliás comigo mesmo. Minha memória embotava-se. Afinal, já não era só a palavra falada que nos fugia; era também a palavra concebida. Nossos cérebros principiavam a bestializar-se. As luzes da nossa inteligência desmaiavam lentamente, como no céu as trêmulas estrelas, que pouco a pouco se apagaram para sempre. Já não víamos; já não falávamos; íamos também deixar de pensar. Meu Deus! era a treva que nos invadia! Era a treva, bem o sentíamos! que começava, gota a gota, a cair dentro de nós (AZEVEDO, 2019, p. 255).

Todo o percurso narrativo do conto estaria sustentado pelo fluxo e capacidade cognitiva do narrador-escritor ao depurar as situações insólitas às quais ele e Laura foram submetidos. Porém, a partir desse ponto, em que a consciência dos personagens se esvaía, a audiência seria conduzida por novas paragens que flertariam com a exímia demonstração de Aluísio, ao explorar uma retórica naturalista, e que evocaria o primitivo. “Já não me lembrava, por melhor esforço que empregasse, uma só palavra do meu idioma [...] Não conseguia também lembrar-me nitidamente de como fora o mundo antes daquelas trevas” (AZEVEDO, 2019, p. 259). Agora, o narrador-escritor e Laura finalmente tornar-se-iam monstros desumanizados? Provavelmente não, posto que, ao retomarmos Aristóteles e sua defesa de que as anormalidades fora de um “padrão previsto” seriam reconhecidas como monstruosidades, e que na própria etimologia da palavra “*monstrum*”, monstro, o conceito explicitado é o de “aquilo que foge da ordem natural das coisas”. O próprio Aluísio subverteria a lógica de que não estaríamos num retrocesso, visto que, na verdade, a desumanização seria a representação da evolução, o equilíbrio natural do mundo sem o homem dominante, “pois daquelas trevas e daquelas metamorfoses, e até já não me recordava bem de como tinha sido a minha própria fisionomia primitiva, nem a de Laura” (AZEVEDO, 2019, p. 259).

À vista disso, o narrador-escritor e Laura, únicos seres bípedes, argutos e de polegares opositores habilitados para pinça seriam, portanto, as únicas aberrações persistentes e destoantes daquele novo mundo primitivo sem homens. Enquanto ainda estivessem humanizados, seriam eles os reais monstros em questão. “Os monstros do terror, entretanto, rompem as pressupostas normas de propriedade ontológica [...] Ou seja, nos exemplos de terror o monstro apareceria como um personagem extraordinário em nosso mundo comum” (CARROLL, 2005, p.47,

tradução nossa) <sup>11</sup>. Aluísio subverteu um Rio de Janeiro de sol e luz em treva gótica e, ao final, transformou um mundo outrora civilizado em um espaço primitivo arquitetado pelo seu “insólito terror naturalista”. O autor também desvelou o próprio indivíduo como seu maior monstro interior, e único corpo anômalo daquele mundo recém-nascido.

Após o evento de confrontação contra o que restou da humanidade transmutada em fungos, a audiência é conduzida ao processo de aceitação das personagens e de sua entrega passível ao estranho evento. Este que não é loucura nem morte, mas o ponto de virada narrativo em que entendemos que o mal misterioso que pairava no conto, e que agora transmutava as personagens, não era uma ameaça à permanência do homem, senão a própria mudança.

O Mal, nessa coincidência de contrários, não é mais o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural que ele é nos limites da razão. A morte sendo a condição da vida, o Mal, que está ligado em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não está destinado ao Mal, mas deve, se assim pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. (BATAILLE, 2015, P.26).

Dito isso, a interpretação da personagem monstruosa jamais se esgota, é, pelo contrário, elevada de maneira incomensurável por infinitos desdobramentos, recortes e hipóteses. Apoia-se nas categorias que antes do grotesco eram inconciliáveis, mas que junto aos outros dois pilares, *locus horribilium* e a presença do fantasma do passado no presente, só corroboram para a validação da literatura de terror como objeto a ser estudado. Sobre nossa tradição crítica, esta que sempre privilegiou a produção de textos pautados no realismo documental em detrimento do escapismo fantástico, a exploração do monstro sempre se pautou nos atos hediondos de pretensos indivíduos desajustados. De toda maneira, podemos conjecturar que Aluísio Azevedo conseguiu um grande feito com seus “Demônios” ao explorar o terceiro pilar das monstruosidades por dois aspectos centrais: da deformidade naturalista dos tortulhos e fungos, e dos relatos e sentimentos

---

<sup>11</sup> “Los monstruos del terror, sin embargo, rompen las normas de la propiedad ontológica presupuestas [...] Esto es, en los ejemplos de terror el monstruo aparecería como un personaje extraordinario em nuestro mundo ordinario”

negativos do gótico, estes muito mais execráveis que suas próprias formas primitivas presas ao lodo.

Os três pilares do gótico propostos por Júlio França, e referidos por nós na obra aluisiana “Demônios”, foram explorados a fim de constatar o caráter gótico e de terror. Porém, cada qual não é em si mesmo exclusivo da escrita gótica, mas quando executados como fenômeno conjunto que objetifica o medo como efeito estético, tornam-se o pacto do gênero na literatura ao exponenciar toda sua potestade estética, esta que é validada em seu próprio universo de natureza gótica.

## **2.6 Singularidade e desautomatização: o terror provocador**

Considera-se que, no gênero terror, o impacto sobre a audiência sempre foi o objeto na escrita do medo, a seguir: um rompante, um assombro, um desconforto, a sudorese palmar, a boca seca, os pelos eriçados, o calafrio que percorre as vértebras, as pupilas dilatadas, o estômago contraído e o coração e respiração acelerados, estes dois últimos que concentram a circulação sanguínea nos músculos de todo o corpo. Todos efeitos sensoriais relativos aos estímulos da tensão psicológica e emocional promovidos pela escrita do medo, e que podemos entender no corpo biológico como “a bioquímica do medo”. A simbologia ao redor do medo e de seus efeitos bioquímicos sempre foi objeto de estudo da psicologia e psiquiatria, na defesa de que o terror associado ao risco à vida promoveria um fundamental papel nas interações sociais. A respeito do medo ficcional incitado no leitor, Remo Ceserani, autor italiano, pesquisador e crítico literário, com vasta pesquisa sobre o gênero fantástico, mostra que a literatura, principalmente o conto, possui os mecanismos adequados também para a função do medo como objeto a ser explorado:

o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo, possivelmente um medo percebido fisicamente [...] que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (CESERANI, 2006, p. 71).

Dessa maneira, entende-se que, após o desenvolvimento do indivíduo social cada vez mais distanciada da “vida primitiva”, e dos riscos de sobrevivência por ela imposta, fazem-no buscar o gosto pelos estímulos bioquímicos do terror, porém concebidos como produtos artístico-culturais e de entretenimento por meio do deleite. Constata-se que esse processo é sustentado por um conjunto de estruturas nervosas do organismo: o sistema de recompensa, que estimula e gera o prazer. Irlemar Chiampi, professora de Literatura Hispano-Americana da USP, e reconhecida pelo amplo estudo do gênero Realismo Maravilhoso, também ponderou sobre o medo do desconhecido como um choque cognitivo a ser experienciado. E relativizado à imanência social de cada tempo, este que pode ser promovido nas vivências ficcionais fantásticas do distanciamento seguro da literatura.

Se o medo é, portanto, uma emoção significada no discurso com os dados do relato, a questão consiste em saber — antes de qualquer exame dos procedimentos narracionais para obter essa emotividade imanente — qual o fundamento sociocultural que suporta as relações pragmáticas do fantástico. Na opinião de alguns analistas clássicos, é o nosso medo, atávico, inconsciente, do sobrenatural, do desconhecido, gerado pela cisão entre o real e o imaginário, que garante a fantástico (CHIAMPI, 2015, p.53).

Ao provocarmos a liberação dos hormônios por meio da escrita do medo, estímulos físicos são promovidos no corpo do indivíduo, estes que ativam determinadas regiões do cérebro ao produzir quatro substâncias: adrenalina, endorfina, dopamina e cortisol. Essas substâncias elevam momentaneamente a atividade metabólica ao provocar, tal como o aumento da pressão sanguínea, da frequência cardíaca e da tensão arterial. Essas descargas químicas desencadeiam um alerta biológico no corpo físico contra possíveis ameaças, e passada a euforia e a contração física, ocorre o relaxamento, o bem-estar, fazendo o organismo deleitar-se ao ter sobrevivido pela simulação psicoemocional do risco à vida. Ocorre que, o medo como resultante em textos ficcionais não seria exclusivo do gênero terror, mas sim determinado por estratégias de enunciado, eventos e conflitos – gatilhos narrativos – que proporcionem mecanismos de vínculo entre o receptor com as personagens, pautadas na tensão do risco iminente pelo deleite estético do

distanciamento seguro, e articulados por um emissor apropriado dessas estratégias discursivas. O terror como gênero não se define pelo medo, mas o toma como ferramenta de exploração do indivíduo em busca do efeito desejado.

Para Lovecraft, o medo seria o mais antigo e intenso sentimento experimentado, estado em que o ser humano é atingido por enormes descargas de estímulos sensoriais. Para mais, ele sustentaria que, além da temática narrativa, a ambientação atmosférica seria um dos principais critérios para que a verdadeira história fantástica de terror pudesse gerar o medo como efeito em sua audiência.

Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação [...] mas persiste de que essas narrativas muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preencham todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural. Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

Tais aspectos, como vistos anteriormente nos três pilares do gótico, suscitam o medo em sua audiência por caminhos distintos, mas que somados potencializam a experiência da leitura. Porém, na chave do gênero de terror, os efeitos emocionais na audiência sempre foram observados como marcadores menores: considerados um subterfúgio, encapados por uma escrita empobrecida e tradicionalmente marginalizados pela crítica. Retomando as ilações do primeiro capítulo, essa percepção generalista se fortaleceu com o levante dos romances de sensação, gênero literário que atingiu o ápice de sua popularidade na Grã-Bretanha em meados do século XIX. Este que foi um fenômeno comercial associado ao mercado editorial em franca expansão, justamente por meio do fomento promovido na Revolução Industrial já predominante. As produções dentro dessa chave também se apropriaram de alguns dos mecanismos do gótico ao engajar o público pela emoção e, variavelmente, eram direcionadas ao gosto das classes populares. Contudo, o preconceito sobre a escrita que evocava a emoção era no mínimo contraditório, visto que “a busca por um efeito desejado” sempre foi o objeto idealizado pela arte. O vínculo psicológico arquitetado na escrita do medo entre emissor e receptor, autor e leitor, estabeleceria um pacto ao promover a suspensão

voluntária da descrença: a suspensão do julgamento do que “extrapola ou não o campo da realidade” em troca do prazer deleitoso por meio de possíveis vivências escapistas. À vista disso, não seria esse um dos grandes papéis das ficções narrativas, o de viver outras vidas? Outras experiências e paragens? Ao passo de provocar a epifania e a verdadeira desautomatização do indivíduo ao promover o pensamento crítico e singular? Não seriam esses os constructos literários defendidos nas torres de marfim acadêmicas, e que, ironicamente, inerentes à relegada literatura de terror? Questões à parte, o fenômeno do medo não é intrínseco à natureza, contudo ele se constitui para fora das páginas ficcionais individualmente, pelas construções das relações culturais e sociais, das jornadas de cada indivíduo, e no diálogo como o Outro. E, por conta disso, o gênero de terror, mesmo que relegado à margem literária, se mantém persistente e presente.

Quando discutimos a personagem monstruosa do terceiro pilar do gótico em “Demônios”, um dos olhares que trouxemos buscou observá-la pela estética do grotesco, e no terror e repulsa promovidos por ele. Verificou-se que o inesperado encontro do narrador-escritor e de Laura com o que restou da sociedade humana, tornados um “Reino Fungi” de organismos heterotróficos, concebeu-se como visão máxima de um terror insólito de premissa naturalista e, principalmente, arrojo singularizado de Aluísio Azevedo sobre o fenômeno do “monstro” inserido no gótico. Afora a monstruosidade já objetificada e extenuada anteriormente, salienta-se, também, que essa singularização alcançada na “metamorfose” como objeto elevou ainda mais o tão alardeado efeito desejado pelo estranhamento. A personificação dos demônios aluisianos descritos como indivíduos tornados fungos, porém ainda seres pensantes e falantes, criariam uma iminente imagética ruidosa, de pouquíssima familiarização e de difícil decodificação, mesmo que, a princípio, o campo temático seja o “estranho” que se sobressaia.

Era horrível essa fungosa e peganhenta família de gordos agáricos de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaulados; já côncavos e chatos; já piramidais, afunilados, redondos, calvos e cabeludos. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viesse concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira.

Era horrível, para nós, que nada mais ouvíamos, senti-los inspirar e respirar, como animais sorvendo gulosamente o oxigênio daquela infundável noite (AZEVEDO, 2019, p. 246-247).

Registra-se que a busca pelo efeito desejado ao qual nos referimos nesta pesquisa, de forma recorrente, passa pelo mecanismo do estranhamento, este que foi amplamente debatido e fundamentado no ensaio *A arte como procedimento*, de Viktor Chklovski, um dos principais nomes do Formalismo Russo. No seu texto, Chklovski cunhou o conceito de “*ostranenie*”, estranhamento, a singularização ou desfamiliarização: a representação das coisas comuns de uma maneira desconhecida ou estranha, a fim de provocar uma nova percepção no indivíduo, desautomatizando-o do mundano e repetitivo cotidiano alienador. “Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido.” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45). Pois a função da arte, como já refletimos, é provocar, arrebatando o indivíduo de sua zona de conforto ao renovar sua percepção pela concepção de novos significados.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, que é já “passado” não importa para a arte (CHKLOVSKI, 1973, p. 45).

Em “Demônios”, Alúcio Azevedo recorreria ao estranhamento inúmeras vezes ao longo de seu texto, flertando com o cientificismo ao se apropriar de um terror naturalista e de caráter insólito inusitado. Como no trecho em que o narrador-escritor encontrou o pai de Laura, já em decomposição, “e emitindo gases, um estranho e belo objeto luminoso, cercado de flama azul e verde, e com uma linda luz de pedras preciosas. Dir-se-ia uma caprichosa baixela refulgente, de prata e ouro, toda cravejada de diamantes, safiras e rubis” (AZEVEDO, 2019, p.244). Uma construção alegórica de representação do fogo fátuo pela linguagem poética, que

prolongaria o tempo de decodificação ao dificultar o entendimento da mensagem, pois “eram todas as gamas do verde luminoso. Enorme esmeralda flamejante, cuja fulguração oscilava em ondas fosforescentes, derramando uma lívida claridade, em que nós contemplamos os dois, aterrados e trêmulo” (AZEVEDO, 2019, p.245). Aluísio buscou a singularização do olhar pelo que torna a palavra literária, resultando na desautomatização de sua audiência ao refutar o que poderia ter sido descrito de maneira simplória e objetiva. “Era que horror! O cadáver do pai de Laura, resplandecendo no auge da sua decomposição. Aqueles lindos fogos cambiantes saíam-lhe do ventre espocado” (AZEVEDO, 2019, p. 245). Assim como no excerto de confrontação a sociedade de almas culposas tornadas fungos, ao “provocar” sua audiência com a dificuldade em estabelecer imagetivamente como seriam aqueles tortulhos, mas que poderiam articular pensamento e fala, tornando a sequência ainda mais “não natural” e, portanto, desfamiliarizada. Esse reino fungi de sociedade eucariota pecadora – se é que podemos concebê-la assim –, estaria muito além dos nossos parâmetros de conhecimento químico, físico e biológico, o que propositalmente forçaria uma concepção imagética dificultosa pelo efeito estético do insólito, que nos escapa, e que aqui ganha força pelo fantástico ao extrapolar o discurso para o campo da ficção científica como resposta. Humanos tornados fungos eram estranhos, alienígenas, tanto em sua concepção temática, quanto na forma da escrita de Aluísio Azevedo que os brindara com a vida.

E continuamos a caminhar por entre aqueles monturos vivos, oprimidos pelo aflitivo resfolegar de almas cansadas. De repente, Laura tremeu toda e cingiu-se medrosa contra meu corpo. Que tens tu, minha pobre flor?... Ela me respondeu que dentre o respirar daqueles monstros, distinguira um gemido de dor. Um gemido? E era humano? – Sim, sim! Disse ela, sem falar. E, nesse instante, outro longo e doloroso gemido veio confirmar as palavras da minha companheira. Paramos os dois. – Quem és tu? Interroguei por fim, sem proferir meu pensamento. Quem és tu, meu desgraçado semelhante, que assim, tão lamentosamente, suspiras na treva e no lodo?... Não! Respondeu-me a sombra de uma voz, que parecia vir dos limbos da eternidade. Não! não sou teu semelhante, porque nunca poderás ser meu igual... (AZEVEDO, 2019, p.247).

Ao tratar as diferenças entre a língua prosaica e a língua poética, Chklovski apresentaria o que seriam duas chaves para compreendermos as funções dos processos de automatização e singularização por meio das imagens criadas, a seguir: a imagem do discurso cotidiano como agente facilitador de rápida e automática percepção. E a imagem poética, provocativa ao transgredir os padrões mundanos, e que desautomatizariam o olhar do indivíduo ao prolongar a dificuldade de percepção, obrigando-o a reformular um novo significado. Aluísio promoveria o “estranhamento” não apenas no recurso estilístico da linguagem pelo seu naturalismo de terror gótico e insólito, como também pela temática proposta para o período em que o texto foi concebido. De maneira progressiva, primeiro no *locus horribilis* que subverteria o Rio de Janeiro ensolarado em treva e, no último ato da obra, a inusitada metamorfose do narrador-escritor e Laura. O autor teria arquitetado mais uma faceta da personagem monstruosa, porém, que agora nos desampara, nos abandona com um gosto amargo na boca, e nos solta a mão, justamente por ocorrer com as personagens com quem nos familiarizamos ao longo da jornada. O pessimismo, característico do gótico, aqui toma força, pois, aos olhos da audiência, o fim trágico para os únicos seres humanos ainda a caminhar pela Terra viria pela monstruosidade ou na morte certa. A transmutação feral, de aspecto *Canis Lupus*, surgiria como um signo parceiro da noite pelo uivo melancólico. Escolha ideal para uma das concepções imagéticas mais representativas do terror gótico, a licantropia, extenuada por gerações nos mitos e lendas, e de um singular olhar naturalista do autor:

Deitei-me ao seu lado, rosnando ofegante de cansaço. Na escuridão reconheceu-me logo; tomou-me contra o seu corpo e afagou-me instintivamente. Quando resolvemos continuar a nossa peregrinação, foi de quatro pés que nos pusemos a andar ao lado um do outro, naturalmente sem dar por isso. Então meu corpo principiou a revestir-se de um pelo espesso. Apalpei as costas de Laura e observei que com ela acontecia a mesma cousa. Assim era melhor, porque ficaríamos perfeitamente abrigados do frio, que agora aumentava. Depois, senti que os meus maxilares se dilatavam de modo estranho, e que as minhas presas cresciam, tornando-se mais fortes, mais ao ataque, e que, lentamente, se afastavam dos dentes queixais; e que meu crânio se achatava; e que a parte inferior do meu rosto se alongava para a frente, afinando como um focinho de cão; e que meu nariz deixava de ser aquilino e perdia a linha vertical, para acompanhar o alongamento da mandíbula; e que enfim as

minhas ventas se patenteavam, arregaçadas para o ar, úmidas e frias. Laura, ao meu lado, sofria iguais transformações (AZEVEDO, 2019, p 258 - 259).

Contudo, rapidamente esse estado animal seria superado pelo decorrer da escrita, e após algumas corridas beira-mar do casal de lobos recém-concebidos, uma nova e inesperada transmutação se oporia pela força daquela terrível natureza já entranhada neles, visto que o personagem narrador-escritor lobo de Aluísio “sentia os pés trôpegos [...] e como que propensos a entranhar-se pelo chão. Apalpei-os e encontrei as unhas moles e abaladas, a despregarem-se. [...] Começamos logo a arrancá-las com os dentes, sem experimentarmos a menor dor” (AZEVEDO, 2019, p. 260). A sequência a seguir é inusitada e repentina, e nela somos convidados ao jogo do resignificado, muito pelo caráter naturalista de pseudocientificismo insólito ao qual o autor recorreria, como também pelo apoio do teor fantástico, e que provocaria uma nova concepção imagética, em que o “estranho” nos evolveria de vez. Esse experimentalismo promovido por Aluísio tornaria essa animalização uma representação de ordenação imposta aos personagens como exigência do meio, numa representação imagética e estética de terror, porém, assim como no gênero naturalista, o determinismo biológico exerceria, ou melhor, revogaria sua moeda de troca: a transformação, pois o homem – narrador-escritor – é fruto do meio em que vive, sua degradação moral e física a condição exigida. “Depois passamos a fazer o mesmo com as das mãos; [...] transformaram-se numa espécie de ventosa de polvo, numas bocas de sanguessuga que se dilatavam e contraíam incessantemente, sorvendo gulosas o ar e a umidade” (AZEVEDO, 2019, p. 260). Na sequência, denota-se certa inconsistência na arquitetura do texto, mais precisamente na escolha feita por Aluísio do substantivo masculino “pé” e do feminino “mão”, estes que, provavelmente, deveriam ter sido descritos como “patas” antes da nova transformação. Talvez uma escolha proposital do autor, apenas mais uma camada somada ao jogo do estranhamento proposto. “Os pés começaram-nos a radiar em longos e ávidos tentáculos de pólipos; e os seus filamentos e as suas radículas minhocaram pelo lodo fresco do chão, [...] sôfregos internar-se bem na terra, para ir lá dentro beber-lhes o húmus azotado e nutriente.” (IBIDEM, p. 260). Curioso que, da mesma maneira que ele fixou, limitou as personagens agora tornadas árvores

enraizadas, libertaria as amarras do seu texto em direção à sublimação e ao infinito no final do conto. Aluísio apontaria para uma nova concepção da metamorfose proposta em seus personagens por meio da extrapolação dos limites do real ao evocar o fantástico. Destaca-se, também, que no efeito desejado pela desautomatização, os estudos voltam-se à importância do leitor e às diversas percepções que um texto literário pode ter. No caso dos “Demônios” aluisianos, os aspectos fantásticos da narrativa, lidos como alegóricos ou poéticos, libertam justamente pelo discurso naturalista inusitado ao gênero.

O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade. Podemos considerar a utilização narrativa do procedimento retórico da metáfora, no modo fantástico [...] Usada em termos narrativos, transformada em procedimento narrativo, a metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens do limite da fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica (CESERANI, 2006, p.70-71).

Remo Ceserani observou como as metáforas das narrativas de temática fantasiosas poderiam se apropriar da palavra literária também pela função estética, já que conseguiriam extrapolar os limites do discurso prosaico de maneira naturalizada pelo apoio temático ao causar “inquietações”. Na obra de Aluísio Azevedo, ponderamos que o enredo não é o fator primordial para uma história fantástica, mas, sim, a construção de um ambiente que afete a audiência emocionalmente com o objetivo de provocar a desfamiliarização, o que corrobora com as ilações de Lovecraft sobre os “toques atmosféricos” e o “ápice emocional” atingido em seu ponto “menos banal”. Ademais, a duração do sentimento e reflexão causados no leitor não alteram a proporção do efeito fantástico sobre o universo da obra. Reconhece-se, também, nesse excerto reflexivo, que assim como o medo, o fantástico não é inerente à literatura de terror, haja vista que “há narrativas fantásticas nas quais todo o medo está ausente [...] O medo está frequentemente ligado com o fantástico, mas não como condição necessária.” (TODOROV, 2017, p. 41). Porém, sua capacidade de subverter a escrita que parte do contexto do real,

eventualmente pode provocar medo, mas sempre um irrevogável sentimento de escapismo.

Ao conjecturarmos sobre o terror dentro de um contexto de fantasticidade, precisamos evidenciar que outros ditos “gêneros” perpassam pelos elementos fantasistas: da fantasia à ficção científica, do fantástico até o realismo mágico. Estes que permitem entre tantas outras derivações ainda mais específicas “novas chaves de reconhecimento” de construção de mundos como: o *Dark Fantasy*, a Alta Fantasia, o *Steampunk* e *Cyberpunk*, em que o meio – muito peculiar a cada um – afeta diretamente os dilemas morais, conflitos, construção de símbolos e, fundamentalmente, o existencialismo inerente a cada condição, o que nesse campo literário – literatura especulativa –, muitas vezes é erroneamente questionado, tido apenas como um pano de fundo temático.

Usado por alguns leitores, autores, editores e críticos de forma bastante pontual, o termo “fantasista” designa, em um primeiro momento, os autores de fantasia, e, às vezes, os autores de literatura fantástica de modo geral, comumente descritos pela mídia como “autores de fantasia”. O conceito de fantasia, portanto, tornou-se muito alargado, quando usado pelo grande público ou pelo jornalismo não especializado, para definir obras insólitas genericamente. Um exemplo disso é visível em livrarias quando encontramos estantes de “livros de fantasia”, de um lado, e “livros de ficção científica”, de outro, com todas as demais categorias do insólito ficcional espalhadas entre essas duas etiquetas. Algumas livrarias – pensa-se especificamente na Livraria Cultura – chegaram inclusive a cunhar o termo “ficção fantasiosa” – não utilizado em nenhum outro contexto – para aglutinar todas as vertentes do fantástico. (MANTAGRANO; TAVARES, 2019, p.262).

Decerto, no arrojo narrativo da pós-modernidade, com o indivíduo cada vez mais fragmentado, temos essas fronteiras de gênero transitando, caindo de certo esmaecimento, haja vista que todos partilham um elemento central, primordial, a fantasia imaginativa.

A primeira delas nos parece ser a ênfase na criação de universos ficcionais, [...] sejam mundos secundários com suas novas leis físicas e biológicas, sejam mundos distópicos, futuristas, retrofuturistas ou alternativos passados no próprio planeta Terra. Essa ênfase parece

unir os diferentes modos narrativos em torno de um objetivo comum. Outra característica é seu pendor para a intertextualidade por meio da paródia, do pastiche, da reciclagem, do palimpsesto ou simplesmente do diálogo com obras anteriores ou estrangeiras, marcas da metaliteratura tão típica à chamada pós-modernidade – ou ainda, pós-contemporaneidade, como dizem alguns. [...] Além disso, o fantasismo recupera fortemente o aspecto antropofágico da literatura modernista brasileira e o aplica a sua própria categoria, em um esforço louvável de abraçar, aclimatar e conferir cor local a modos narrativos importados, distanciando-se de suas matrizes. (MANTAGRANO; TAVARES, 2019, p.268).

Não nos descuidando do propósito debatido nesse último subitem do segundo capítulo, valemo-nos de um íterim para concluir essa concatenação de ideias sobre a fantasia aplicada a múltiplos gêneros nos quais ela é presente. Nas quase duas últimas décadas, aproximadamente, o fenômeno sobre a ficção fantástica tomou força não apenas da dita “indústria cultural”, como também pelo crescente número de pesquisas sobre o “fantástico” observado no diretório dos grupos de pesquisa do CNPq, e do próprio grupo de pesquisa – alardeado por nós –, e capitaneado por Júlio França, do qual nos apropriamos de ferramentas valiosíssimas de observação para esse *corpus* – sem as quais esta pesquisa não teria chegado até aqui, bem como outros inúmeros estudiosos que comprovam a nova tendência crítica. Na publicação *Fantástico Brasileiro: o Insólito Literário do Romantismo ao Fantasismo*, de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, de 2019, os esforços de compilar essas reflexões, obras, panorama mercadológico e pesquisadores são devidamente evidenciados. Para mais, Roberto de Sousa Causo e sua pesquisa incessante sobre a produção fantástica nacional, assim como de outros pesquisadores como o próprio Júlio França.

Feito esse diminuto interlúdio, ao retornarmos ao nosso *corpus* “Demônios”, e seguirmos o testemunho do outrora narrador-escritor por mais uma transmutação sofrida, nos é confirmado que, no final da obra, Aluísio Azevedo não os ressignificaria como abominações, monstruosidades, muito pelo contrário. À vista dessa escolha narrativa, não quisemos explorar o fragmento do texto a seguir como a metamorfose dos protagonistas pelo viés do terceiro pilar gótico – personagem monstruosa –, mas, sim, pela confirmação da evolução e acomodação da natureza idealizada na visão do autor sem o homem presente. Afinal, como desnudado no

terceiro pilar, eram os humanos os únicos monstros, demônios aberrantes e anômalos daquele novo mundo recém-nascido. O naturalismo de Aluísio, na verdade, promoveria um levante sobre aquele ambiente que não era mais treva nem terror, mas, sim, de um natural equilíbrio e integralidade. O narrador-escritor e Laura, tornados lobos, e lobos tornados árvore, enfim não eram mais monstros. E no texto que é tomado de estranhamento podemos evidenciar a codificação poética da palavra e da visão singular do autor no trecho a seguir:

E, pouco a pouco, nossos cabelos e nossos pelos se nos foram despreendendo e caindo lentamente pelo corpo abaixo. E cada poro que eles deixavam era um novo respiradouro que se abria, para beber a noite tenebrosa. Então sentimos que o nosso sangue ia-se a mais e mais se arrefecendo e desfibrinando, até ficar de todo transformado numa seiva linfática e fria. [...] Nossos olhos desfizeram-se em goma espessa e escorreram-nos pela crosta da cara, secando depois como resina; e das suas órbitas vazias começaram a brotar muitos rebentões viçosos. Os dentes despregaram-se, um por um, caindo de per si, e as nossas bocas murcharam-se inúteis, vindo, tanto delas, como de nossas ventas já sem faro, novas vergôntees e renovos que abriam novas folhas brácteas (AZEVEDO, 2019, p. 261).

A literariedade, aqui, se eleva na transmutação de visão fitológica promovida pelo autor, e segundo proposição de Chklovski, argumentada como uma realidade rerepresentada e ressignificada ao expor o enfrentamento da linguagem literária, e que busca arrebatá-la a audiência de seu discurso convencional cotidiano. Vale evidenciarmos que a qualidade apresentada no texto de Aluísio iria para além da estética no uso da palavra literária e do risco de excessos pirotécnicos não justificados, haja vista que a temática arquitetada no universo contextualizado do conto, e que progressivamente foi sendo desenvolvida no arco dramático e percorrido até aqui, fundamentariam esse desfecho de recriação simbólica de um novo mundo botânico. Como refletido por Chklovski sobre o conceito de que antes da arte propor pensar por imagens, “a arte é antes de tudo criadora de símbolos” (2019, p.40). A demoníaca obra aluisiana, de características experimentais, e de um genuíno e singular “insólito terror naturalista”, teria, sim, a todo momento, buscado a distinção do aspecto da singularização contra a automatização do olhar. A linguagem poética é fundamentalmente diferente da linguagem que usamos todos os

dias porque é mais difícil de entender, ao passo que a prosa é um discurso comum, econômico, e conseqüentemente mais palatável. Essa dicotomia, segundo Chklovski, é a chave para a criação da arte e seu papel provocador diante do indivíduo social, pois a arte deve comunicar as coisas como são percebidas, e não como são conhecidas.

Aluísio habilmente preconizou, no início de sua obra, indícios de uma conexão mental sobrenatural entre o narrador-escritor e Laura, evento que culminou nas mutações físicas conjuntas das personagens tornadas árvore, e que no ato final do enredo estariam justificadas no arco temático e dramático. Além disso, provocaria sua audiência, desarmando-a do que lhe é familiar, após o narrador-escritor ter encontrado Laura e juntos iniciarem a penosa caminhada, “visto que já não nos era preciso unir as frentes ou lábios para trocar ideias e pensamentos. Nossos cérebros tratavam entre si um contínuo e silencioso diálogo, em que parte nos adoçava as penas daquela triste viagem para a morte” (AZEVEDO, 2019, p. 246). O trágico, melancólico e desesperançoso espaço gótico se faz sempre presente na superfície do texto, porém o singular evento da fala sem a palavra dita, e por aquele contexto subvertido e apocalíptico, promoveria o estranhamento na audiência. Supostamente, Aluísio Azevedo pretendia que o seu leitor tivesse distintas construções de significado na leitura dessa relação dinâmica entre suas personagens. O desconforto com o jogo de palavras nos compele a decodificar a mais óbvia e simplista das conclusões: que o avanço do tempo na dinâmica dos relacionamentos permite que muitas vezes saibamos o que nossos parceiros pensam sem a palavra dita, por vezes, até mesmo sem o apoio de um olhar. É que “as penas adoçadas daquela triste viagem para a morte” nada mais seriam do que os percalços ao longo de uma vida investida no relacionamento, ao passo que, quanto maior essa conexão, mais próximos do fim da viagem se estaria, enfim, a morte. Ademais, ao retornarmos ao campo do contexto temático, a perspicácia de Aluísio ao preconizar a simbiose pelos pensamentos do narrador-escritor e Laura no início da obra só corroborariam para a força dramática do ato final do conto com ambos tornados árvore em uníssono.

Quietos e abraçados na nossa silenciosa felicidade, bebendo longamente aquela inabalável noite, em cujo ventre dormiam mortas as estrelas, que nós dantes tantas vezes contemplávamos

embebecidos e amorosos, crescemos juntos e juntos estendemos os nossos galhos, e as nossas raízes, não sei por quanto tempo. (AZEVEDO, 2019, p. 262).

A força do tempo de um relacionamento aqui é representada pelas raízes, o que se percebe na construção literária, como se o caráter estético se revelasse sempre pelos mesmos signos (CHKLOVSKI, 1973, p. 54). Constata-se, mais uma vez, a forma sendo justificada pela temática, e dela se retroalimentando, ao possibilitar novos significados. Até mesmo a treva que engoliu o mundo também é fundamentada não mais como estranha ameaça, mas como suporte às estrelas que brilhavam as paixões entre jovens, e agora jazem apagadas, velhas com o passar dos anos, mortas naquela longa noite inabalável.

Segundo Chklovski, a divergência entre a língua prosaica e a poética poderia ser transposta desde que não ocorresse a perda da “lei da dificuldade”. Assim, “a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos. Em certos casos particulares, a língua da poesia se aproxima da língua da prosa, mas sem contradizer a lei da dificuldade.” (CHKLOVSKI, 1973, p. 55). A obra de Aluísio Azevedo envolve o leitor, perturbando-o com sua atmosfera assustadora, insólita e de criaturas fungadas inomináveis, oriundas de um evento insólito desconhecido e insondável, e mantêm os obstáculos que exigem uma decodificação, como na passagem em que o narrador-escritor é transmutado para o estado de árvore, e que não simplifica o discurso. “Desesperado, ergui-me em toda a minha longa estatura de gigante e sacudi os braços [...] Foi inútil. Nem só não consegui despregar meus pés enraizados no chão, como fiquei de mãos atiradas para o alto” (AZEVEDO, 2019, p. 260). Elementos que estariam em consonância com a forma de seu texto de inerente estranhamento, e que ambos, em conjunto, poderiam promover o arrebatamento emocional e o desconforto cognitivo que desautomatiza e eleva o indivíduo a um novo olhar de “elaboração das coisas”.

Acredita-se que o estabelecimento de uma nova percepção de um objeto pelo processo de singularização, por meio do estranhamento, busca as formas menos cristalizadas no entendimento do discurso, visto que “o ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte.” (CHKLOVSKI, 1973,

p.45). O excerto a seguir vislumbra o poder da linguagem poética, e que exige um prolongamento na depuração dos possíveis sentidos de um texto, estes que nunca estarão fechados e esgotados.

Enquanto os dedos das mãos esgalhavam, um a um, ganhando pelo espaço e chupando o ar voluptuosamente pelos seus respiradores, fuçando e fungando, irrequietos e morosos, como trombas de elefantes. [...] Laura, igualmente presa à terra, ergueu-se rente comigo, peito a peito, entrelaçando nos meus braços esgalhados e procurando unir sua boca à minha boca. (AZEVEDO, 2019, p. 260).

Curiosamente, na construção imagética do trecho as “mãos esgalhavam” – verbo transitivo desgalar. Cortar os rebentos novos, para concentrar a seiva. Tirar esgalhos. (Figurado) Abrir, separar – Alúísio também partiria de uma premissa naturalista para demarcar a ordem natural das coisas a fim de, posteriormente, subvertê-la, sendo “a transformação”, o revés acometido nas personagens por uma força desconhecida. Os galhos acima promoviam a “separação”, oriunda dos corpos das personagens abaixo pela fecunda união. As mãos tornadas galhos num outro nível de consciência, e ambos, narrador-escritor e Laura, tomados por um estado febril, uma dança, um quase rito sexual. Pois a junção de ambos abaixo promoveria a “abertura”, “separação” de novos esgalhos, os talvez “filhos” de uma pretensa união, pós-êxtase, atingidos por um relaxamento natural dos desejos saciados.

Uma existência tranquila, doce, profundamente feliz, em que não havia desejos, nem saudades; uma vida imperturbável e surda, em que os nossos braços iam por si mesmos se estendendo preguiçosamente para o céu, a reproduzirem novos galhos, donde outros rebentavam, cada vez mais copados e verdejantes [...] Não sei também se demos flor ou se demos frutos; (AZEVEDO, 2019, p.261-262).

Considerando-se que, sempre que há imagem, há singularização (CHKLOVSKI, 1973, p.50), entendemos que o objetivo dessa imagem poética não é o de facilitar a compreensão de um objeto, mas de particularizar sua percepção, criando uma visão além do simplório reconhecimento de um signo.

Ressalta-se que o Rio de Janeiro imerso em trevas tornar-se-ia, indubitavelmente, um evento temático singular para o período no qual o conto foi

escrito, e subverteria o imaginário coletivo popular convencionalizado sobre um lugar ensolarado. O contexto temático serviria de sustentação aos recursos do texto na busca do estranhamento, e tal experimentação tornaria os “Demônios”, de Aluísio Azevedo, um capítulo à parte na historicidade literária brasileira. Ao observarmos a resolução final da obra, com o narrador-escritor e Laura já transmutados em árvores unidas, o autor propõe uma última e derradeira metamorfose para um estado ainda mais primitivo, agora na cadeia fóssil. Aluísio evocaria ainda mais o estranhamento ao extrapolar os limites do real e da compreensão cognitiva de sua audiência, como se a partir do ponto de vista desse microverso pudéssemos tocar o macroverso. Possivelmente, a singular cosmovisão naturalista e de pseudocientificismo – ficção científica – de Aluísio sobre o que todos nós somos estaria, enfim, representada: átomos de carbono, nitrogênio, hidrogênio, oxigênio e alguns outros elementos em menor quantidade aglutinados, viajando a cerca de um milhão de quilômetros por hora em relação ao centro da galáxia, em que o autor, enfim, integrar-nos-ia ao infinito das estrelas no Universo.

Nossos gigantescos membros, agora completamente desprovidos da sua folhagem, contraíram-se hirtos, sufocando os nossos poros; e nós dois, sempre abraçados, nos inteiramos numa só mole informe, sonora e maciça, onde as nossas veias primitivas, já secas e tolhidas, formavam sulcos ferruginosos, feitos como que do nosso velho sangue petrificado. E, século a século, a sensibilidade foi-se-nos perdendo numa sombria indiferença de rocha. E, século a século, fomos de grés, de xisto, ao supremo estado de cristalização. E vivemos, vivemos, e vivemos, até que a lama que nos cercava principiou a dissolver-se numa substância líquida, que tendia a fazer-se gasosa e a desagregar-se, perdendo o seu centro de equilíbrio; uma gaseificação geral, como devia ter sido antes do primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas que se encontraram e se uniram e se fecundaram, para começar a interminável cadeia da vida, desde o ar atmosférico até ao sílex, desde o eozoon<sup>12</sup> até ao bípede. E oscilamos indolentemente naquele oceano fluido. Mas, por fim, sentimos faltar-nos o apoio, e resvalamos no vácuo, e precipitamo-nos pelo éter. E, abraçados a princípio soltamo-nos depois e começamos a percorrer o firmamento, girando em volta um do outro, como um casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço afora em busca do ideal (AZEVEDO, 2019, p. 262-263).

---

<sup>12</sup> Rocha metamórfica tida como um pseudofóssil, descoberta arqueológica feita no Canadá, no começo do século XIX. John William Dawson descreveu as estruturas em faixas de calcita grosseiramente cristalina e serpentina como um gigantesco Foraminífero, tornando-o o fóssil mais antigo conhecido.

O processo de ruptura com o automatismo, sem banalizar os nomes dados aos objetos, permitiu a Aluísio Azevedo conceber uma visão particular de seu idealizado terror gótico naturalista. “Demônios” permearia o tom de seu discurso entre dois gêneros predominantes, uma possível ponte entre dois mundos estéticos presos a paradigmas em contraposição, imprimindo à escrita um caráter de singular ineditismo. À vista disso, “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas de criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento.” (CHKLOVSKI, 1973, p.50). No desfecho de “Demônios”, o autor se coloca diante de escolhas estéticas, ressaltando ainda mais a coexistência do Fantástico, do Romantismo, Ultrarromantismo, Gótico e do Naturalismo. O conto “Demônios” estaria nesse limiar da tensão entre um “prosaico naturalismo urbano” do que foi a Cidade Maravilhosa, e do cientificismo também naturalista, mas de construção poético imaginativa de um novo mundo subvertido por forças naturais, mas que rogam uma abordagem sobrenatural por meio de uma contraditória imaginação metafórica e criativa de Aluísio Azevedo.

Testemunhamos que Aluísio tomou por matéria-prima literária elementos em oposição, ao assumir deliberadamente a obra como ficção que se desloca do conceito de verossimilhança e se instaura em sua historiografia no espaço em oposição à estratégia discursiva realista do plano de identidade nacional, porém dignamente brasileiro, e de arquitetura sólida de terror gótico. A profusão retórica de Aluísio fez de sua obra uma ode ao estranhamento, insólita, de visão única na chave do terror, mas também naturalista, e que nos arrebatava, nos desmonta, pois, enfim, os “Demônios” do homem estavam mortos, e este, rumo ao infinito das estrelas.

O terror encontrado em “Demônios” desnuda a insignificância do indivíduo perante o poder das forças naturais do mundo e do infindável horizonte de caos aleatório de eventos insólitos e sobrenaturais. Se a arte é provocar, Aluísio provocou o *status quo* do indivíduo por meio de sua obra, ao tirar as rédeas das mãos do homem e do seu papel central no mundo. Ao final de seu conto, Aluísio Azevedo ergueria os olhares de sua audiência para o infinito das estrelas e da nossa impotente insignificância no diminuto excerto que vale retomar: “e começamos a percorrer o firmamento, girando em volta um do outro, como um casal de estrelas

errantes e amorosas, que vão espaço afora em busca do ideal” (AZEVEDO, 2019, p. 263).

Obviamente, falta-nos envergadura e tampouco temos a pretensão de revogar o *status* de Aluísio Azevedo como o grande baluarte naturalista brasileiro. Contudo, cabe-nos exercitarmos novos olhares sobre determinados discursos cristalizados e seus efeitos como fenômeno social em cada tempo. Nos atentarmos para os vícios das opiniões pré-concebidas e de sempre buscarmos pseudonormatizações ao colocarmos em “caixas” os indivíduos, seus feitos e suas obras. Tudo no intuito de facilitar, “automatizar” nossa compreensão. A categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. “Nas questões desse tipo, só há uma solução; só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: é o gênio.” (HUGO, 2014, p.79). As caixas são perigosos limitadores da visão e da função objeto de toda natureza artística: a de subverter e quebrar as amarras do pensamento dominante. “O espírito humano está sempre em marcha, ou, se se quiser, em movimento, e as línguas com ele. As coisas são assim.” (HUGO, 2014, p. 80). Ademais, destaca-se que, apesar do gênero gótico e de terror ter sido relegado à margem dos estudos por décadas no acuso da falta de qualidade, nosso olhar sobre “Demônios” buscou desvelar esse estigma, haja vista que, de maneira geral, “os escritores devem ser julgados, não segundo as regras e os gêneros, coisas que estão fora da natureza e fora da arte, mas segundo os princípios imutáveis desta arte e as leis especiais de sua organização pessoal” (HUGO, 2014, p.97). Propusemos que é possível encontrarmos a palavra tornada literária mesmo em meio às trevas da escuridão, quando nossos olhos verdadeiramente não estão cegados pelo automatismo dos conceitos cristalizados ou hermeticamente encaixotados. Para mais, observou-se que as possíveis inconsistências literárias do gênero de terror e horror são também seu retroalimento: “os defeitos, pelo menos o que assim nomeamos, são frequentemente a condição nativa, necessária, fatal, das qualidades.” (HUGO, 2014, p. 98).

À vista disso, e, na medida de nossas pretensões, buscamos desnudar não apenas os *Demônios* de Aluísio, concebidos em um genuíno e singular “insólito terror naturalista”, como também, a potência gótica que sobrepujou preconceitos da

tradição acadêmica brasileira sobre sua prole grotesca. Sim, ela também está lá, viva, monstruosa e inquieta, nas sombras, e disposta a sair para provocar.

## Considerações finais

Aluísio Azevedo surpreendeu, em seu tempo, ao apresentar um texto avesso à estética de seu legado literário, propondo o hibridismo de gêneros, e conferindo caráter único à obra “Demônios”, um texto de arquitetura gótica, fantástica, de terror e naturalista, e que, mesmo anômalo, tornou-se indelével em sua historicidade literária. Almejou-se discutir, nesta pesquisa, as estratégias narrativas empregadas na arquitetura do conto, e como elas garantem-lhe qualidade literária, permitindo-nos tentar conceituar, mas sem jamais ousar amarrá-lo ou fechá-lo, no que podemos dimensionar como um “terror insólito naturalista”. “Demônios”, no período de sua publicação, ficou às sombras por grande parte da crítica, e foi subvalorizado pelo próprio autor, o que se configurou à época como um apagamento imposto pelos estigmas atribuídos à literatura do medo. A pesquisa permitiu-nos concluir, no entanto, que a obra revela-se como um marco na chave do terror brasileiro, e que acreditamos ter enorme potencial ante a cultura *pop*, abrindo um enorme precedente para o diálogo, na contemporaneidade, de como o autor pode ser lido, atualizado, ou mesmo ressignificado.

Nos dias atuais, o gênero de terror tornou-se *mainstream* no cenário de produção artístico-cultural, sendo amplamente difundido nas mídias da comunicação social de massa: filmes, animações, livros, HQs, *games* e séries televisivas. Os conteúdos literários perpassam inúmeras plataformas de ampliação de sentidos e de experiências (*audiobooks*, *streamings*, *webseries*, *booktrailers*, extrapolação do objeto livro), entre tantos outros modelos e possibilidades multimodais. Contudo, a banalização do gênero nas mídias de massa e a conseqüente mecanização das fórmulas mercadológicas preconcebidas podem resultar em certo “automatismo das convenções” do gênero, estas que são norteadas única e exclusivamente por indicadores comerciais e, muitas vezes, resultantes de um claro detrimento do frescor artístico-criativo a segundo plano. Todavia, assistimos, em nosso contexto, a uma significativa presença não apenas da literatura do medo, mas do que poderíamos chamar de um “Insólito Literário” em nossas terras: o Terror, a Fantasia, o Realismo Mágico, a Ficção Científica, entre outros tantos ditos subgêneros, e que talvez apenas o conceito de “Fantástico Brasileiro” possa abarcar, ou como

preferimos, “Literatura de Ficção Especulativa”. No atual contexto, variados estudos e publicações sobre o tema se elevam nos espaços acadêmicos, assim como as tradicionais editoras abrem selos (casas especializadas), e outras inúmeras pequenas editoras projetam obras e autores que compactuam de um estabelecimento ficcional tido por estudiosos, críticos, autores e editoras como “Fantasismo”. Trata-se de um movimento literário nacional que tomou fôlego nos últimos quinze anos, e que, apoiado no levante do fenômeno da cultura *pop*, é amplamente consumido por um público ávido, formado majoritariamente por jovens.

Ao refletirmos sobre esse atual contexto, assistimos a uma significativa presença de gêneros que transitam pela literatura especulativa na cultura *pop*, estes que foram apropriados e naturalizados no dia a dia pelas novas gerações, e que, associados ao surgimento cada vez mais prolífico de novos estudos acadêmicos, só corroboram para uma mudança social e de postura no hábito de consumo dos produtos artístico-culturais evidenciados nessa chave literária. Elevar obras como “Demônios” no âmbito da cultura *pop* confronta e reafirma a recusa imposta aos estigmas impostos sobre o gênero no passado, deixando a incitante pergunta: Como os “Demônios” de Aluísio Azevedo inscrever-se-ia no cenário da cultura *pop* de maneira positiva? Como seria observar o impacto da obra no contemporâneo por meio do diálogo com outras mídias? A obra aproximaria a cultura *pop* do literário nacional? Ademais, como decorrência de tantos questionamentos, uma pergunta fundamental se eleva no centro dessa problemática: como a cultura *pop* de nossas terras se conecta a uma cultura *pop* global, sobretudo diante do fenômeno do cosmopolitismo estético (aproximação de outras culturas globais)? Já que, sincronicamente, também é importante a manutenção de nossas diferenciações em busca de uma “Cor Local”.

Elucubrar tais indagações a partir de que o gênero de terror tornou-se *mainstream* no cenário de produção artístico-cultural, por si só, já elevaria nosso questionamento: por que não exploramos o potencial de Aluísio Azevedo e seus “Demônios” dentro desse contexto? Acreditamos ser possível trazê-lo à luz a partir de um plausível reconhecimento pela cultura *pop*, apoiado por conceitos de ampliação da experiência pelo “objeto livro” e, nesse caminho, delinear a fronteira do literário midiático pela mixagem (interartes, intermídias), possíveis

desmembramentos, ampliação e ressignificação para outras mídias, objetivando, desta forma, uma experiência multimodal.

Ter evidenciado o capítulo “à parte” em que se constituiu “Demônios” na obra de Aluísio Azevedo, inserindo-o no patamar de legítimo representante do terror brasileiro, em nossa hipótese, aproximaria a crítica literária ao fenômeno de cultura *pop*. O incentivo no contato com os textos de qualidade junto ao público jovem, constatar-se-ia como um positivo caminho – porta de entrada – para fomento da literatura brasileira sem os grilhões impostos pela indústria cultural do exterior.

Defender como os “Demônios” no contexto *pop*, enquanto terror dignamente brasileiro, tem sua valoração no intuito de demonstrar como tal regimento pode obedecer a critérios pensados a partir das experiências culturais destes trópicos, e não a convenções meramente importadas, abrem um instigante e vasto campo de investigação.

Enfim, crê-se, que o principal propósito deste trabalho, evidenciar como o conto “Demônios”, de Aluísio Azevedo, insere-se no que denominamos de “insólito terror naturalista”, foi atingido. No entanto, sabe-se que as pesquisas científicas são de natureza transitória, que não se encerram, e que, positivamente, se complementam e sobrepõem, deixando-nos com mais indagações do que respostas — felizmente. Sem a pretensão de esgotar as possíveis especulações sobre os vínculos entre a tessitura da criação poética e dos efeitos estéticos da literatura do medo – especulação que aqui foi apenas recortada e iniciada – abre-se agora um novo caminho. Um cenário muito mais amplo e desafiador, a possibilidade da observação, constatação e contemplação do gênero terror vivente, fecundo e em constante transformação na cultura *pop*.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2020.

ARISTÓTELES. Generation of animals: Livro IV. In: BARNES, Jonathan (org.). *The complete Works of Aristotle: Volume One*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

AZEVEDO, Álvares de. Noite na Taverna. In: AZEVEDO, Álvares de. *Medo Imortal “Academia sobrenatural Brasileira de Letras”*. Rio de Janeiro: Darkside, 2019.

AZEVEDO, Aluísio. *Medo Imortal “Academia sobrenatural Brasileira de Letras”*. Rio de Janeiro: Darkside, 2019.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. São Paulo: Autêntica, 2015.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Versão Almeida Corrigida Fiel. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2020.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Seres Imaginários*. 8 ed. São Paulo: Globo, 2000.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BRITO, Mario da Silva. *Conversa Vai, Conversa Vem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BURKE, Edmund. *Investigação Filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*. São Paulo: Edipro, 2016.

- CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaio*s. São Paulo: Ática, 1989.
- CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil; 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como Procedimento. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COHEN, Jeffrey Jerome (org.). *Monster theory. Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário de língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FRANÇA, Julio. *Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- GABRIELLI, Murilo Garcia. *A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira*. Tese (doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) –Centro de Educação e Humanidade do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure dulangage*. Paris: Seuil, 2008.

GROOM, Nick. ***The gothic; a very short introduction***. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. ***O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica***. São Paulo: Edusp, 1998.

HOHLFELDT, Antonio. ***O Conto Brasileiro Contemporâneo***. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HUGO, Victor. ***Do Grotesco e do Sublime: Tradução do prefácio de Cromwell***. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KAYSER, Wolfgang. ***O grotesco***. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. ***O foco narrativo***. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LOVECRAFT, Howard Phillips. A cor que caiu do Espaço. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. ***Os Melhores Contos de H.P. Lovecraft***. São Paulo: Hedra, 2014.

LOVECRAFT, Howard Phillips. ***O horror sobrenatural na literatura***. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LUKÁCS, Georg. ***A teoria do Romance***. São Paulo: Editora 34, 2015.

MALARD, Letícia. “Álvares de Azevedo e a Noite”. In: MALARD, Letícia. ***Escritos de Literatura Brasileira***. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.

MARTINS, Romeu. ***Medo Imortal “Academia sobrenatural Brasileira de Letras”***. Rio de Janeiro: Darkside, 2019

MARTINS, Wilson. ***História da inteligência brasileira. Vol. II (1795 -1855)***. São Paulo: Cultrix, 1977.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. ***Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantatismo***. Curitiba: Arte&Letra, 2019.

POE, Edgar Allan. ***A Filosofia da Composição***. São Paulo: Companhia das Letras S.A., 2018. E-book Kindle (185 p.).

PUNTER, David. ***The Literature of terror; a history of gothic fictions from 1765 to the present day***. V. 1. Essex: Longman, 1996.

SHELLEY, Mary. ***Frankenstein ou o Prometeu Moderno***. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. ***A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal: Séculos XVIII e XIX***. Lisboa: Minerva, 1978.

STAËL, Madame de. Sobre as literaturas do norte e do meio-dia. In SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). ***Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1666-1922)***. Rio de Janeiro: Argos, 2011.

STEVENS, David. ***The Gothic tradition***. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TODOROV, Tzvetan. ***A literatura em Perigo***. Rio de Janeiro: Difel, 2020.

TODOROV, Tzvetan. ***Introdução à Literatura Fantástica***. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WALPOLE, Horace. ***O Castelo de Otranto***. 3 ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

### **Referências Eletrônicas**

SOARES, David. Sobre o Fantástico na Literatura Portuguesa. Revista *Bang*, nº3, 2008. Disponível em: [https://revistabang.com/wp-content/uploads/2018/03/RevistaBang3\\_Issu.pdf](https://revistabang.com/wp-content/uploads/2018/03/RevistaBang3_Issu.pdf). Acesso em: 28/09/2021.