

ESCURIDÃO, SILÊNCIO E MORTE: O INSÓLITO EM *DEMÔNIOS* (1893), DE ALUÍSIO AZEVEDO

Lívia Fernanda Diniz Gomes*

Naiara Sales de Araújo Santos**

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a presença do elemento insólito no conto fantástico *Demônios* (1893), do autor maranhense Aluísio Azevedo, e como ele se manifesta através das temáticas da escuridão, do silêncio e da morte. Para tanto, são utilizados os estudos do crítico literário búlgaro, Tzvetan Todorov (2012) do escritor e crítico literário espanhol David Roas (2014) e do escritor norte-americano Howard Philips Lovecraft (2008) quanto às definições do fantástico e de seus elementos primordiais. A escolha por essa obra justifica-se pelo fato de não ser muito conhecida pela crítica e pelo público, recebendo pouco destaque nas bibliografias e estudos acerca de Aluísio Azevedo, autor amplamente conhecido na tradição literária brasileira, mas que em geral não é associado à estética do fantástico. A partir da pesquisa bibliográfica, este estudo utilizou-se do método hipotético-dedutivos para chegar a seus resultados.

Palavras-chave: Literatura Fantástica. Insólito. Literatura Maranhense. *Demônios*

Abstract: This article has as its main goal to analyze the presence of the uncanny element in *Demonios* (1893), by Aluisio Azevedo, showing how it is manifested through the themes of darkness, silence and death. To this end, we used the studies of the literary critic, Tzvetan Todorov (2012), the Spanish writer and Literary critic, David Roas (2014) and the American writer, Howard Philips Lovecraft (2008) to support the discussion toward Fantastic Literature and its central elements. The choice for this literary work is justified by the fact that *Demonios* has received few academic attention since Aluisio Azevedo is not commonly associated with the fantastic aesthetics. By the bibliographic research, this study used the hypothetical-deductive method to reach its results.

Keywords: Fantastic Literature. Uncanny. Maranhense Literature. *Demônios*

* Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão, integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital. Email: livia.fd.gomes@gmail.com

** Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí. É professora do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Líder do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq). Autora do livro *Brazilian Science Fiction and the Colonial Legacy*(2014) e organizadora dos livros *O Discurso (pós) moderno em foco: Literatura, Cinema e outras Artes* (2014), *Literatura e Outros Saberes* (2015) e *Ficção Científica Brasileira: cultura, identidade e Política*.

INTRODUÇÃO

Aluísio Tancredo de Azevedo, nascido em São Luís do Maranhão em 1857, é considerado até hoje um dos maiores representantes da literatura maranhense e brasileira em geral, sobretudo com seus romances de cunho naturalista tais como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). No entanto, a obra de Aluísio Azevedo, que é vasta e híbrida, tem como ponto de partida um romance romântico chamado *Uma Lágrima de Mulher* (1879) e conta com a publicação de crônicas, peças teatrais (algumas em parceria com seu irmão Artur Azevedo, outras em colaboração com o autor Emílio Rouede, outras ainda de sua autoria, somente), e romances-folhetim. Estes últimos, escritos entre 1882 e 1886, e entre 1890 e 1892 após certa pausa, e publicados no rodapé de jornais, se tornaram alvos de diversas críticas quanto a sua aparente oposição às obras naturalistas e quanto a sua qualidade (CÂNDIDO, 1960). Por isso, acabaram por desempenhar um papel secundário no que diz respeito aos estudos em torno da obra do literário maranhense.

Diversas passagens desses romances-folhetim chegaram a ser reutilizados pelo autor na produção de alguns romances posteriores e outros, ainda, foram publicados sob a forma de contos (MÉRIAN, 1988). Dentre eles está *Demônios*, originalmente publicado na Gazeta de Notícias entre os dias 1 e 11 de fevereiro de 1891 e posteriormente figurando como conto numa coletânea de contos de mesmo nome em 1893, em sua primeira edição, e em 1894, na segunda. Alguns anos depois, em decorrência da venda definitiva dos direitos autorais sobre o conjunto da obra de Aluísio Azevedo à editora Garnier em 1897, *Demônios* foi publicado novamente na coletânea *Pegadas* (1898), sendo esta edição ligeiramente diferente das anteriores por não apresentar trechos referentes à putrefação dos cadáveres e ao momento de encontro do protagonista com sua noiva desfalecida, de certo teor necrofílico. *Demônios* representa duas facetas ainda pouco exploradas da obra de Aluísio Azevedo: sua habilidade enquanto contista e sua produção fantástica, que possui ainda outras narrativas curtas como *O Impenitente* e *Último Lance*, e ainda *A Mortalha de Alzira*, também publicado como romance-folhetim à princípio, narrativa fortemente inspirada na novela fantástica *La morte amoureuse* (1836) do autor francês Teóphile Gautier.

Esse artigo objetiva, portanto, analisar três das temáticas através das quais o elemento insólito se faz presente no conto fantástico *Demônios* (1893), do autor maranhense Aluísio Azevedo. Para tanto, foram utilizados os estudos do crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov, do escritor e crítico literário espanhol David Roas e do escritor norte-americano Howard Philips Lovecraft quanto às definições do fantástico e de seus elementos primordiais para legitimar a obra enquanto pertencente a esse gênero. Foram utilizados ainda o ensaio introdutório a *Contos Fantásticos do Século XIX* do teórico e escritor Ítalo Calvino quanto às vertentes do fantástico para situar o conto como exemplo de fantástico visionário, e as perspectivas dos pesquisadores e professores brasileiros Lenira Marques Covizzi e Flávio Garcia no que diz respeito ao elemento insólito nas narrativas ficcionais.

2. O FANTÁSTICO E O ELEMENTO INSÓLITO NAS NARRATIVAS FICCIONAIS

O interesse crítico pela literatura fantástica, intensificado durante o século XX, levou ao surgimento de um corpus de abordagens ao gênero a partir de variadas correntes teóricas, e como resultado surgiu uma diversidade de definições acerca do que seja o fantástico e quais obras o compõe. Quando o crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov escreveu sua *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), de abordagem estruturalista, lançou uma das obras fundamentais para os estudos acerca do gênero fantástico. Em seu segundo capítulo, “Definição do Fantástico”, ele explicita que a natureza do fantástico reside em deparar-se com um acontecimento que à princípio não possa ser elucidado pelas leis que regem um determinado mundo (TODOROV, 2012, p.30). Tal experiência leva à dúvida quanto à forma que esse acontecimento possa ser explicado, se como um produto da ilusão dos sentidos, percepções ou obra da imaginação, de forma que as leis desse mundo permanecem inalteradas; ou se esse acontecimento de fato existiu, tornando-se parte dessa realidade e, assim, alterando-a significativamente.

Por isso, para Todorov, a condição primeira para considerar uma obra fantástica consiste na hesitação provocada no leitor, a incerteza diante da escolha de uma explicação natural ou sobrenatural do elemento insólito na narrativa. Em seguida, destaca que essa

hesitação pode ser, e em grande parte das vezes é, compartilhada com uma personagem da obra, pois é a partir do prisma e perplexidade dela que o leitor terá uma percepção ambígua dos acontecimentos narrados e assim será integralizado ao mundo da obra. Finalmente, o teórico destaca a importância de que qualquer interpretação poética ou alegórica feita da narrativa seja descartada, sendo essa prática considerada por ele como um dos perigos que ameaça o fantástico.

Outra característica do fantástico ressaltada por Todorov diz respeito à efemeridade do gênero, já que no momento em que uma decisão é tomada no sentido de esclarecer o acontecimento insólito na narrativa, deixa-se de ter o fantástico puro e tem-se a aproximação com um de seus gêneros limítrofes, o estranho e o maravilhoso:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2012, p.48)

No entanto, essa classificação não se apresenta de forma tão definitiva, uma vez que subgêneros podem surgir na divisa entre esses tipos, os quais são o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Obras que em grande parte permanecem no terreno do fantástico, mas possuem um desfecho estranho ou maravilhoso passam a fazer parte desses subgêneros limítrofes. Por fim, o crítico lembra que algumas obras podem ser chamadas de fantástico puro, sendo estas as que terminam sem apresentar uma resolução natural ou sobrenatural para o elemento insólito presente na narrativa.

Em seu ensaio crítico *The Supernatural Horror in Literature*, inicialmente publicado em 1927, o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft resalta como fundamental outra característica comum às obras fantásticas, e que não se encontra necessariamente na obra, mas sim na experiência do leitor: o medo.

Devemos considerar uma narração preternatural não pela intenção do autor, nem pela pura mecânica da trama, mas pelo nível emocional que ela alcança [...] Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (LOVECRAFT, 2008, p. 17)

O efeito produzido pelo surgimento do elemento insólito no contexto cotidiano, fazendo com que o real e o sobrenatural entrem em colisão, leva a uma série de questionamentos acerca dos sentidos, da realidade, do próprio eu e mesmo da sanidade, de forma que a reação natural a tudo isso nada mais é que o medo. E mais: como o próprio Lovecraft ressalta logo na introdução do seu ensaio, “o mais forte e antigo tipo de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13). Esse desconhecido, que é igualmente imprevisível, configura desde tempos primitivos como possível fonte de bênçãos e maldições para a humanidade, uma vez que pertence às esferas de existência das quais o homem nada sabe a respeito e da qual não toma parte.

Teorizando a esse respeito, o espanhol David Roas, escritor, crítico literário e especialista em literatura fantástica, reitera a tese de H.P. Lovecraft em seu *A Ameaça do Fantástico*, quando afirma que: “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo.” (ROAS, 2014, p. 138). Ele ressalta ainda que, apesar de condição necessária para o fantástico, o medo não é característica exclusiva desse gênero. E diz o mesmo acerca do sobrenatural: este pode ser encontrado em narrativas utópicas, ficção científica, romances de cavalaria e epopeias gregas, mas o único que não pode funcionar na ausência do sobrenatural é o fantástico. (ROAS, 2014, p. 30).

Outra contribuição de Roas diz respeito à importância do realismo no desenvolvimento da narrativa fantástica, uma vez que a verossimilhança com o mundo cotidiano deve ser a mais real possível antes da ruptura causada pelo elemento insólito, uma vez que o objetivo da obra fantástica é estabelecer esse rompimento com a realidade empírica: “A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira”. (ROAS, 2014, p. 54). Para tanto, faz-se necessário considerar que essa representação do real depende de um determinado contexto sociocultural, pois é a partir das noções de realidade e verdade desse contexto extratextual que dialoga com o discurso fantástico que o insólito poderá ser recebido, de fato, como um elemento transgressor e anacrônico a ela.

Ainda nesta mesma linha temática, o escritor e teórico italiano Ítalo Calvino, na introdução da coletânea de obras fantásticas sob sua organização chamada *Contos fantásticos do século XIX – O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, traz uma contribuição interessante quanto à classificação das narrativas fantásticas. Calvino divide as obras de sua compilação nessas duas categorias de fantástico, o visionário e o cotidiano, que são definidas por ele da seguinte forma: o fantástico visionário é aquele que “coloca em primeiro plano uma sugestão visual” (CALVINO, 2004, p.11), já que a temática dessas obras fantásticas baseia-se naquilo que se vê, ou seja, o ponto forte da estória provém da capacidade de suscitar imagens enquanto evidência de uma cena complexa e insólita, a fim de promover um espetáculo do sobrenatural para o leitor. O autor exemplifica ao comentar O elixir da longa vida de Honoré de Balzac: “Mas o conto se impõe pelos efeitos macabros das partes do corpo que vivem por si: um olho, um braço e até uma cabeça que se destaca do corpo morto e morde o crânio de um vivo” (CALVINO, 2004, p.102).

Já o fantástico cotidiano, também chamado por Calvino de “mental”, “psicológico” ou “abstrato”, consiste na apresentação dos elementos insólitos de maneira bem menos visível, apostando muito mais no que se sente do que no que se vê. O exemplo desta tendência é o conto *O coração denunciador* de Edgar Allan Poe: “as sugestões visuais são reduzidas ao mínimo, restringem-se a um olho esbugalhado na escuridão, e toda a tensão se concentra no monólogo do assassino”. (CALVINO, 2004, p. 12). Calvino discorre ainda sobre o fantástico visionário ter sido muito mais difundido durante a primeira metade do século XIX, cedendo espaço, aos poucos, ao fantástico cotidiano, que configurou como bem mais recorrente na segunda metade desse mesmo século, prolongando-se ao século seguinte.

No que diz respeito ao insólito em si, Todorov, ao citar teóricos franceses que se aventuraram na definição do fantástico antes dele mesmo o fazer, destaca os termos utilizados por eles para expressar a presença do sobrenatural na obra fantástica: Pierre-Georges Castex utiliza o termo “mistério”; Louis Vax, o “inexplicável”, e Roger Caillois o “inadmissível”. (TODOROV, 2012, p. 32).

A professora e pesquisadora Lenira Marques Covizzi em seu estudo acerca das narrativas de Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges, define o insólito enquanto uma

categoria importante que “carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (COVIZZI, 1978, p. 26). Covizzi destaca ainda que o insólito contém uma “carga de indefinição própria do seu significado” (COVIZZI, 1978, p. 26), o que explicaria o uso do itálico para destacar os prefixos de negação nos termos utilizados por ela para tratar do insólito que, mais do que revelar aquilo que ele é, revela aquilo que ele não é. Quando da manifestação do insólito, ela discorre que “entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos” (COVIZZI, 1978, p. 26), o que causaria a sensação de perplexidade e mesmo de euforia. Finalmente, associa o insólito à uma inadequação, uma disfunção num dado contexto em que está inserido.

Em associação às ideias de Lenira Marques Covizzi, o professor e pesquisador das vertentes do insólito ficcional Flávio Garcia define o insólito como categoria que

engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco freqüente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem, a partir senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico. (GARCIA, 2007, p.1)

Também destacando palavras com as quais o insólito pode encontrar similaridades, Garcia salienta o fato de que o insólito é uma característica presente em outros gêneros além do fantástico, com o qual tem sido associado ao longo dessa explanação. Assim, o insólito configura-se como o elemento que desestrutura a narrativa do eixo do real, deslocando-a para o terreno do desconhecido onde o sobrenatural se manifesta.

3. ANÁLISE DO ELEMENTO INSÓLITO EM *DEMÔNIOS* (1893)

Demônios tem sua narrativa desenvolvida a partir do ponto de vista de um escritor que, embora tenha a sensação de já ter dormido bastante, acorda durante o que parece ser ainda noite. Para distrair-se do que julga ser um momento de insônia, resolve escrever

algumas páginas até o amanhecer. Ele então vivencia um estranho momento no qual escreve demasiada e nervosamente como “um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope”, pois as ideias vinham a ele como “um bando de demônios” (AZEVEDO, 1893, p.20). Após sair desse estado de transe, confuso e sem ter nenhuma noção de tempo, a personagem se surpreende ao perceber que a noite não cessa e tudo ao seu redor passa a ficar ainda mais escuro e silencioso. Recorre ao seu relógio, mas este parece ter parado de funcionar em algum momento durante a noite.

O protagonista resolve então sair do seu quarto e checar os demais hóspedes da pensão onde estava e é então que com grande choque constata que estão todos mortos, não havendo uma explicação plausível para tal. Descobrendo-se em total escuridão, já que nem mesmo a chama da sua vela se sustenta, a personagem lembra então de sua noiva, Laura, e sai em busca dela na esperança que esteja viva. No primeiro momento, ela parece estar morta como todos os outros, mas após alguns momentos de interação entre os dois, ela se reanima e os dois trocam um breve diálogo acerca de como procederiam então. O casal decide morrer juntos e partem em direção ao mar, que à essa altura era muito mais lodo e lama, assim como todo o espaço percorrido pelos dois.

No caminho, o narrador e sua noiva passam por um processo de involução, no qual deixam de ser completamente humanos e têm suas habilidades de fala e pensamentos limitadas. Passam a apresentar características selvagens e voluptuosas, como animais ferozes para, em seguida, fincarem raízes no solo e perderem toda sua mobilidade – configurando, assim, como vegetais. Depois do que pareceu muito tempo, o casal-árvore sente sua medula alcalinando e seu corpo perdendo sua natureza de matéria orgânica até alcançarem o supremo estado de cristalização, se tornando, assim, minerais. Após outro longo período de tempo, eles passam a se tornar gasosos e sobem em direção ao firmamento para serem, finalmente, nada.

O desfecho da história desfaz todo o aspecto fantástico da narrativa, uma vez que é explicitado que tudo aquilo foi o resultado da escrita que produzida durante o momento de insônia da personagem enquanto aguardava o amanhecer. Após esse breve resumo do conto em estudo, os próximos tópicos tratarão de abordar como o elemento insólito se faz presente na narrativa através das temáticas da escuridão, do silêncio e da morte, respectivamente.

3.1 A ESCURIDÃO E O SILÊNCIO

A escuridão e o silêncio apresentam-se como dois dos aspectos mais essenciais na instauração do fantástico na narrativa, uma vez que a intensificação desses elementos ao longo da estória abre espaço para o surgimento de um ambiente sobrenatural na obra. A escuridão e o silêncio também propiciam a possibilidade de conhecer a cena que se desenvolve através de outros sentidos do narrador, como o tato, o olfato e o paladar, uma vez que ele eventualmente se vê desprovido do uso da visão e da audição. Essa descrição detalhada do ambiente formada a partir dos sentidos do narrador propiciam o desenvolvimento de imagens complexas, tais como caracterizam-se as obras do fantástico visionário (Calvino, 2004). A personagem principal e narrador da estória, escritor cujo nome permanece desconhecido, acorda e espanta-se ao perceber que o dia ainda não amanheceu, já que tem a sensação que já havia dormido em demasia.

Sim! Não havia dúvida que era bem singular não ter amanhecido!... pensei, indo abrir uma das janelas da varanda.

Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com ele ainda **completamente fechado e negro**, e, baixando o olhar, vi a cidade **afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio**.

Oh! Era singular, muito singular! (AZEVEDO, 1893, p.16, grifo nosso)

Nesse instante, o relógio ainda marcava meia-noite, embora houvesse parado de funcionar, o que faz a personagem imaginar que dormira por mais de um dia, o tempo que levaria para o relógio esgotar a corda. As estrelas são descritas como amortecidas e pálidas, e o efeito dos lampiões é minimizado ao ponto de ser chamado de deslavado e triste: evidências de que a escuridão crescentemente dominava aquele contexto. De fora, não chegava nenhum som que pudesse ser considerado corriqueiro ao horário próximo do amanhecer: pessoas que passassem à caminho do trabalho, o cantarolar de um ébrio, o barulho de um carro ou mesmo o ladrar de um cão. A luz da vela já não era intensa e clara, pois “parecia oprimida por uma atmosfera de catacumbas” (AZEVEDO, 1893, p.18). Por isso, o protagonista acende mais duas velas, já que apenas uma não é suficiente para que possa enxergar ao ponto de conseguir se locomover dentro do seu quarto de pensão.

A personagem questiona-se sobre que horas seriam, mas “a noite nada me respondeu, fechada no seu egoísmo *surdo e tenebroso*” (AZEVEDO, 1893, p.17, grifo nosso). À todas essas observações, a personagem exclama quão singular toda a situação lhe parecia: o insólito começa a aparecer de forma mais evidente através da escuridão e do silêncio que, deste momento em diante, passam a se tornar ainda mais intensificados. Durante todos os momentos do seu espertar até então, o narrador vivencia hesitação profunda quanto às possíveis explicações para o que está acontecendo. Essa hesitação, que é compartilhada com o leitor, posiciona a narrativa no terreno do fantástico, conforme discorre Todorov (2012).

O protagonista começa então a questionar sua própria capacidade de ouvir, por isso resolve fazer um teste vibrando o tímpano da mesa com toda a força possível. O som, no entanto, se faz abafado e lento, “como se lutasse com grande resistência para vencer o peso do ar” (AZEVEDO, 1893, p.18). A personagem se questiona quanto ao que teria acontecido durante sua “ausência de vida” para que aquelas que ele considera como “as duas expressões mais impressionadoras do mundo físico” houvessem sido enfraquecidas a tal ponto. O narrador decide então distrair sua mente da situação corrente, convencendo-se de que tudo poderia tratar de uma ilusão sua, e o faz trabalhando, engajando-se no uso da sua pena.

Depois do momento de intensa escrita que parece ter durado horas, o protagonista fica estarecido ao observar que não só o dia não havia amanhecido como tudo ao seu redor se tornara ainda mais escuro e silencioso.

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. (AZEVEDO, 1893, p.22, grifo nosso).

Uma vez mais a personagem observa o ambiente e questiona se não teria enlouquecido, embora cada vez mais veja diante de si um contexto sobrenatural. A escuridão e o silêncio que ultrapassam a normalidade representam o elemento insólito no momento inicial da narrativa em que um ambiente familiar ainda se configura presente de alguma forma. Nas próximas partes da estória, esses elementos se intensificam, de forma a caracterizar a atmosfera de medo que acompanha a saga da personagem. O medo,

como bem observam Lovecraft (2008) e Roas (2014), é essencial para identificar narrativas como fantásticas. Neste caso, pode-se constatar que, uma vez privado da visão, da audição e de uma explicação quanto ao que estava acontecendo, o narrador reage através do medo:

Meu Deus! Meu Deus! E um violento calafrio percorreu-me o corpo. Principiei a ter **medo** de tudo; principiei a não querer saber o que se tinha passado em torno de mim durante aquele maldito sono traiçoeiro; desejei não pensar, não sentir, não ter consciência de nada. (AZEVEDO, 1893, p.24, grifo nosso)

Ao sair do seu quarto para explorar o resto da pensão em busca de outras pessoas, o narrador encontra o primeiro cadáver e se vê diante de um medo ainda maior, medo do desconhecido e, conseqüentemente, do inexplicável, insólito:

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 e apenas resbunando uns vagidos guturais de agonizante. E corri aos outros quartos, e já sem bater fui arrombando as portas que encontrei fechadas. A luz da minha vela, cada vez mais lívida, parecia, como eu, tiritar de medo. Oh! que terrível momento! que terrível momento! Era como se em torno de mim o **nada insondável e tenebroso** escancarasse, para devorar-me, a sua enorme boca viscosa e sôfrega. (AZEVEDO, 1893, p.28, grifo nosso)

Em meio ao seu desespero, a personagem segue atribuindo ao silêncio e à escuridão a posição de elementos que tornam os acontecimentos da narrativa ainda mais aterrorizantes e de maior dificuldade de compreensão. Ao perceber que a pouca luz que tinha estava prestes a desaparecer, o narrador vê sumir um dos últimos traços do seu mundo conhecido, que predominava antes da instauração do insólito na narrativa.

Era tempo! era tempo porque a miserável chama, depois de espreguiçar-se um instante, foi-se contraindo, a tremer, a tremer, bruxuleando, até sumir-se de todo, como o extremo lampejo do olhar de um moribundo. 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; treva, como devia ter sido antes de existir no firmamento a primeira nebulosa. (AZEVEDO, 1893, p.35)

Uma vez que a escuridão completa tenha se apoderado do espaço da narrativa, serão pequenos lapsos de luz que irão propulsar o questionamento e terror no narrador e, posteriormente, na sua noiva Laura. Um exemplo disto ocorre quando, durante sua

jornada, o narrador e Laura observam ao longe uma luz verde esmeralda na escuridão. Ao se aproximarem e sentirem o fedor que exalava, perceberam se tratar de fogos fátuos que se desprendiam do cadáver do pai de Laura. Quanto à ausência de som, pode-se notar que perpetua-se ao longo da narrativa, embora, ainda que remotamente, o narrador e Laura consigam estabelecer alguma comunicação entre si.

Depois de beber, Laura perguntou-me se a luz e o som nunca mais voltariam. Respondi vagamente, sem compreender como podia ser que ela se não assustava naquelas trevas e não me repelia do seu leito de donzela. 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; tanto que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças frente com frente. [53] E semelhante processo de dialogar em silêncio fatigava-nos, a ambos, em extremo. Eu sentia distintamente, com a testa colada à testa de Laura, o esforço que ela fazia para compreender bem o meu pensamento. (AZEVEDO, 1893, p. 52)

Tal interação ocorre por um tempo limitado. Uma vez que as personagens tenham estabelecido seu plano de suicídio e comecem a passar pelo processo de involução descrito na parte final da narrativa, eles não mais utilizam a faculdade de falar. Agora, seguir-se-á essa análise com a terceira temática propulsora do aparecimento do insólito na narrativa.

3.2. A MORTE

A morte apresenta-se de maneira sutil nos primeiros capítulos da narrativa, já que os elementos do insólito predominantes então são a escuridão e o silêncio. Ainda assim, pode-se destacar a sensação que a personagem tem no momento que acorda, ao descrever que seu sono foi tão profundo que seu despertar poderia ser comparado ao intervalo entre o estágio de sono normal e aquele do qual “nunca mais se volta” (AZEVEDO, 1893, p.14). As chamas da vela que ainda permanecem na primeira parte da narrativa são comparadas ao fogo fátuo das sepulturas, imagem que será retomada posteriormente de forma literal, através do cadáver do pai de Laura. Outro indicativo de morte nesse momento ocorre quando o narrador resolve checar suas plantas e percebe que, além de não mais exalarem nenhum perfume, suas folhas pendiam para fora do vaso, “como embevecidos membros de um cadáver ainda quente” (AZEVEDO, 1893, p. 23).

No momento em que o narrador resolve checar seu relógio e descobre que ele estava parado indicando meia-noite, pode-se dizer também que há uma espécie de morte também: a do tempo. Sem o referencial do relógio ou da luz solar, o protagonista deixa de ter qualquer referência temporal.

O meu relógio, agora inútil, marcava estupidamente doze horas. Doze horas de quê? Doze horas!... isto que vinha a ser?... Doze horas?... Que significaria esta palavra?... Arremessei o relógio para longe de mim, despedaçando-o contra a parede. 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! (AZEVEDO, 1893, p.33)

Há, então, a intensificação da presença da morte quando o corpo de um vizinho de quarto na pensão é descoberto, estendido na cama e embrulhado por um lençol, como se houve falecido durante o sono. O aspecto do cadáver, porém, é assustador, pois já apresenta sinais severos de decomposição, o que levanta a dúvida do que poderia ter causado esse efeito tão rapidamente. Ao sair tateando por ajuda, o protagonista descobre que não se trata da morte da luz, do som ou de um indivíduo apenas, mas de todos ao seu redor:

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 mãos 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 compendio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. 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, 1893, p. 28-29)

Assim como os moradores de Pompéia¹, as personagens aqui são descritas como se uma morte repentina as tivesse tomado no meio das atividades que estavam realizando. Embora o narrador cite brevemente que alguns cadáveres exalavam o fedor da peste, não há nenhuma explicação natural ou científica para o que possa ter ocorrido, menos ainda para o que poderia ter levado à simultaneidade desse acontecimento com o cenário ao redor.

¹ Antiga cidade do Império Romano destruída pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.

A morte de todas as pessoas naquele momento, em contraste com o fato de que o protagonista era o único que restava com vida até aquele momento para presenciar e narrar o acontecido, torna-se o que há de mais insólito e assustador na narrativa até o momento. A reação da personagem, que passou pela hesitação e pelo medo, agora chega ao ápice do terror.

E por quê? E para onde tinham fugido aquelas almas, num só voo, arribadas como um bando de aves forasteiras? Estranha greve! Mas por que não me chamaram, a mim também, antes de partir?... Por que me abandonaram sozinho entre aquele pavoroso despojo nauseabundo?... 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, 1893, p.30)

Com o tempo, e influenciado pelo instinto de sobrevivência e vontade de encontrar sua noiva, o narrador passa a se adaptar, ainda que primitivamente, à presença dos cadáveres. Um exemplo disto ocorre quando o narrador sai em busca de comida, pois já se haviam passado muitas horas, talvez até mesmo um dia, desde sua última refeição.

O criado jazia estendido junto à mesa, espumando pela boca e pelas ventas; não fiz caso. Do fundo dos quartos vinha já um bafo enjoativo de putrefação ainda recente. Arrombei o armário, apoderei-me da comida que lá havia e devorei-a, como um animal, sem procurar 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, 1893, p. 35)

A capacidade de adaptação e o instinto de sobrevivência do narrador recebem destaque nessa passagem do conto. Como a própria personagem destaca parágrafos antes, a fome é a voz mais poderosa do instinto de conservação pessoal. O amor, ainda segundo ele, seria o equivalente para o instinto de conservação da espécie; e é por isso que, em seguida, ele vai em busca de Laura. Ao dirigir-se às cegas para a casa da família de sua amada, o narrador desespera-se ao encontrá-la aparentemente morta. Ele se declara, afaga-a e beija-a, numa passagem de claro teor necrofílico.

Sim!, sim, minha esposa e minha sombra querida, se tua alma impaciente não esperou por minha alma, teu corpo será na morte o companheiro inseparável do meu corpo! Meus braços não te deixarão nunca mais! nunca mais! Aqui,

neste peito, onde repousas agora o teu formoso rosto já sem vida, tens tu o teu túmulo! Meus últimos pensamentos e meus últimos beijos serão as flores de tua sepultura! E, em vão tentando falar assim, chamei-a de todo contra meu corpo, entre soluços, osculando-lhe os cabelos. (op.cit., p.48)

Esse cenário é levemente atenuado com a descoberta de que a jovem está viva também, assim como ele. Nesse novo cenário, em que a regra geral é estar misteriosamente morto, ser um dos raros sobreviventes se torna um aspecto singular na estória, da mesma forma que uma inesperada explosão de luz na escuridão, conforme explicitado no tópico anterior.

Nos últimos capítulos do conto, a morte enquanto elemento insólito faz-se presente mais uma vez, quando desvela-se, aos poucos, de que forma o narrador e sua noiva encontrarão seu fim. À princípio, decidem morrer juntos no mar, e o deslocamento entre a casa de Laura e a praia mostra-se tão difícil que ambos desejam que a morte chegue ainda mais rápido. Ao longo do caminho, os apaixonados experimentam transformações que vão na contramão da evolução humana, já que passam de humanos à animais irracionais, e então tornam-se árvores, em seguida minerais e desfazem-se em éter no ar. É a morte que ocorre processualmente, e oposição à todas as mortes repentinas apresentadas no ápice da narrativa. Isso também mostra uma nova face do insólito através da mesma temática, já que também esse processo vai contra as leis que a priori regiam o mundo da narrativa apresentada no conto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise aqui desenvolvida, foi possível observar que no conto *Demônios* (1893) fazem-se presentes a hesitação e o medo, elementos considerados fundamentais para a existência de uma narrativa dentro dos limites do fantástico. Pôde-se constatar ainda que o conto se encaixa na categoria do fantástico visionário, uma vez que as detalhadas descrições do cenário sobrenatural através da experiência sensorial do narrador são características dessa vertente, conforme as categoriza Ítalo Calvino. As temáticas da escuridão, do silêncio e da morte comprovaram-se como formas principais de instaurar o elemento insólito na narrativa, sendo as duas primeiras mais recorrentes no

início da narrativa, enquanto a última se torna o principal elemento na metade da narrativa e ao final.

Este trabalho proporcionou ainda a exposição de um viés da produção literária de Aluísio Azevedo que ainda não é tão explorada por leitores e acadêmicos; Aluísio ainda é mais conhecido por suas obras realistas e naturalistas como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). Por isso, suas investidas no âmbito da literatura fantástica, como o conto aqui analisado, *Demônios*, e outros como *O Impenitente* e *Último Lance*, além da novela *A Mortalha de Alzira*, ainda ficam à margem nos estudos realizados acerca de sua obra.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. Demônios. In: **Demônios**. São Paulo: ed. Teixeira e Irmãos, 1893.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Trad.: vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. **Introdução a “Filomena Borges” de Aluísio Azevedo**. São Paulo: ed. Martins, 1960.
- COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- GARCÍA, Flavio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: **XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte, 2007, Campos. Anais do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE**. Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007. Edição em CD Rom.
- LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo, vida e obra: (1857-1913)**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.