



EVANDRO DE ANDRADE FURTADO

**A AMBIVALÊNCIA GÓTICO GROTESCA E OS
ROMÂNTICOS DEMÔNIOS DE ALUÍSIO AZEVEDO**

**LAVRAS - MG
2022**

EVANDRO DE ANDRADE FURTADO

**A AMBIVALÊNCIA GÓTICO GROTESCA E OS ROMÂNTICOS DEMÔNIOS DE
ALUÍSIO AZEVEDO**

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de Lavras,
como parte das exigências do
Programa de Pós-Graduação em
Letras, área de concentração em
Objetos Culturais e Produção de
Sentidos, para a obtenção do título
de Mestre.

Profa. Dra. Dalva de Souza Lobo
Orientadora

**LAVRAS - MG
2022**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

Furtado, Evandro de Andrade.

A ambivalência gótico grotesca e os românticos demônios de
Aluísio Azevedo / Evandro de Andrade Furtado. - 2022.

111 p.

Orientador(a): Dalva de Souza Lobo.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Lavras, 2022.

Bibliografia.

1. Grotresco. 2. Aluísio Azevedo. 3. Literatura Brasileira. I.
Lobo, Dalva de Souza. II. Título.

EVANDRO DE ANDRADE FURTADO

**A AMBIVALÊNCIA GÓTICO GROTESCA E OS ROMÂNTICOS DEMÔNIOS DE
ALUÍSIO AZEVEDO**

**GOTHIC GROTESQUE AMBIVALENCE AND ALUÍSIO AZEVEDO'S ROMANTIC
DEMONS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 21 de fevereiro de 2022
Dra. Dalva de Souza Lobo UFLA
Dra. Roberta Guimarães Franco UFLA
Dr. Nivaldo Medeiros Diógenes USJT



Profa. Dra. Dalva de Souza Lobo
Orientadora

**LAVRAS - MG
2022**

- ¡Ahí está! ¡Es una bestia peluda!
- ¡Mi madre!
- ¿Es muy peluda tu mamá?
- ¡“Mi madre” es una exclamación!
- Oh, ¿pues no era costurera?
- ¡Shh! ¡Ahí está! ¡Está saliendo de una cueva! ¡Es una cosa peluda! ¡Es mitad animal!
- ¡El Abominable Hombre de las Nieves!
- No, es un oso.
- ¿Pues no tiene la mitad animal?!
- Y la otra mitad también.
- Roberto Gómez Bolaños

RESUMO

O conto "Demônios" de Aluísio Azevedo destoa da maior parte de sua obra por envolver elementos que não são caros à estética naturalista da qual o autor era adepto. Observa-se que a literatura do fim do século XIX sofreu forte influência de aspectos românticos, em especial, de sua faceta sombria: o gótico (MELLO, 2018; SENA, 2017a). Sendo a estética gótica utilizada, aqui, em um contexto no qual era rejeitada, a definimos como uma estética transgressora e, portanto, grotesca ao levarmos em consideração a definição desse último termo por autores como Kayser, Hugo, Harpham, e Sodré & Paiva. O conceito de gótico foi trabalhado a partir de Botting, Kilgour e Punter, assim como tratamos de elementos naturalistas a partir da perspectiva de Baguley. A partir disso, buscamos descobrir como Aluísio Azevedo trabalhou com essa estética híbrida que utiliza de elementos naturalistas e góticos grotescos no conto supracitado. Estabelecemos como objetivo principal compreender a configuração da estética híbrida utilizada em "Demônios", e como objetivos específicos, identificar elementos convergentes entre o gótico, o grotesco e o naturalismo, e analisar fragmentos da obra na perspectiva da estética híbrida. Levamos também em consideração que a versão original da obra foi publicada em 1891, às vésperas da primeira eleição presidencial da então nova república brasileira. Assim, partimos do pressuposto que tal estética foi utilizada a fins de metaforizar um desconforto social presente no contexto de produção do conto. Ainda que utilizemos da versão de 1893 do conto, a proposta inicial não se altera ao considerarmos que apenas um breve trecho foi suprimido em relação à primeira versão. Entre os resultados, foi possível confirmar a utilização de uma estética híbrida em "Demônios", sendo que o autor mescla elementos naturalistas e góticos grotescos para criar um sentimento negativo e desconfortante. Elementos da trama também sugerem uma antecipação de eventuais mudanças no país que poderiam ser positiv(ist)as ou negativas, sendo que Aluísio trabalha com essa dupla possibilidades, inclusive, ao final do conto.

Palavras-chave: **Grotesco. Gótico. Naturalismo. Aluísio Azevedo**

ABSTRACT

Aluísio Azevedo's *Demônios* stands out from most of his work because it deals with elements that are not dear to the naturalist aesthetic of which the author was adept to. It is possible to observe that the literature of the end of the 19th century was strongly influenced by romantic aspects, especially its dark side: the Gothic (MELLO, 2018; SENA, 2017a). Since the Gothic aesthetic is used here in a context in which it was rejected, we define it as a transgressive aesthetic and, therefore, grotesque when considering the definition of the latter term by authors such as Kayser, Hugo, Harpham, and Sodré & Paiva. This work deals with the concept of Gothic based on Botting, Kilgour, and Punter, and with the naturalistic elements from the perspective of Baguley. Thus, we seek to find out how Aluísio Azevedo worked with this hybrid aesthetic that uses naturalistic and grotesque gothic elements in *Demônios*. We established as the main objective to understand the configuration of the hybrid aesthetic used in *Demônios*, and as the specific objectives, to identify converging elements among gothic, grotesque and naturalism, as well as to analyze fragments of the work from the perspective of a hybrid aesthetics. We also take into account that the original version of the work was published in 1891, on the eve of the first presidential election of the new Brazilian republic. Therefore, we assume that this aesthetic was used to metaphorize a social discomfort present in the context of production of *Demônios*. Although we use the 1893 version of the story, the initial proposal does not change since we consider that only a brief passage was suppressed in relation to the very first version. Among the results, it was possible to confirm the use of a hybrid aesthetic in *Demônios* as the author mixes naturalistic and grotesque gothic elements to create a negative and uncomfortable feeling. Elements of the plot also suggest an anticipation of possible changes in the country that could be positive/ist or negative, and Aluísio works with this double possibility, specially at the end of *Demônios*.

Keywords: Gothic. Grotesque. Naturalism. Aluísio Azevedo

LISTA DE FIGURAS

| | |
|-------------------------------|----|
| Figura 1 – O Juízo Final..... | 12 |
|-------------------------------|----|

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 2. SOBRE O GÓTICO E O GROTESCO..... | 15 |
| 2.1. O Grotesco..... | 15 |
| 2.2. O Gótico..... | 26 |
| 2.3. O gótico grotesco no contexto naturalista..... | 35 |
| 3. OS DEMÔNIOS DE ALUÍSIO..... | 43 |
| 3.1. Um estudo nas trevas..... | 45 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 99 |
| REFERÊNCIAS..... | 103 |

1. INTRODUÇÃO

Não raro, obras que lidam com sentimentos desconfortantes e imagens sombrias são nomeadas grotescas. O grotresco aparece na literatura desde os seus primórdios, seja no inferno de Dante, seja nas questões de patricídio e incesto presentes em Sófocles. No entanto, uma tradição da utilização de uma estética que aborda elementos sombrios na literatura somente é estabelecida a partir do século XVIII com *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Considerado o primeiro romance gótico, a obra, que trata de acontecimentos sobrenaturais em um castelo medieval, foi tão influente que gerou inúmeras cópias, imitações e traduções em outros países, e inaugurou uma tradição de ficção de medo. Gótico e Grotresco estabelecem, ao longo da história da literatura, uma forte conexão entre si sobretudo em histórias que lidam com acontecimentos sobrenaturais e cenários obscuros. Esse processo acaba por funcionar como uma codificação de medos sociais, gerando prazeres estéticos a partir de uma visão moderna de mundo, como coloca França (2017b).

O romance de Walpole, especificamente, apesar de ser bem recebido pela crítica da época, surge em um momento no qual há uma transformação da forma estética dominante na literatura. Os ideais de moral e virtude passam a ser questionados, o pensamento iluminista traz um novo desencantamento ao sujeito, novas angústias tomam o cotidiano, e, cada vez mais, figuras monstruosas adornam a literatura. Isso é impulsionado pelos ideais revolucionários que habitam a sociedade europeia a partir do final do século XVIII, e que acabam por serem trazidos para as artes (BOTTING, 2005).

A ascensão do romance gótico estabelece uma estética que remete a cenários medievais lúgubres, misteriosos, fonte de medo e repulsa, e que escapam à razão. Nesse contexto, a arte gótica evoca uma outra estética, ou anti-estética como veremos a seguir, que data do século XV: o Grotresco, que se caracteriza por transgredir ideais, sobretudo os de beleza (KAYSER, 1986).

No âmbito Iluminista, permeado pelo domínio da razão, o Gótico com seus cenários obscuros e tramas irracionais não fez-se outra coisa senão uma estética negativa, tal qual o Grotresco, considerando que ambos revelavam o desconcerto do sujeito diante do mundo e a busca por expressões que escapassem às convenções sociais. Acreditamos, portanto, que os conceitos de Gótico e Grotresco, por estabelecerem um forte diálogo entre si, levam a

compreender um tipo específico de literatura que gera sentimentos de desconforto, influenciando inúmeras obras pós-Walpole, inclusive no Brasil.

Partindo de tais considerações, a presente pesquisa elege o conto "Demônios" de Aluísio Azevedo, cuja narrativa contempla o Gótico e o Grotesco, como seu objeto. O que destaca "Demônios" de outras obras passíveis de estudo é o contexto no qual é produzido. Inserido no Naturalismo, seu autor, Aluísio Azevedo, não utiliza-se de uma estética pura, mas opta por uma hibridização, utilizando-se de elementos naturalistas, góticos e grotescos. O conto de Aluísio lida com acontecimentos sobrenaturais e inclui descrições de um mundo monstruoso e de cadáveres putrefatos que norteiam a narrativa, dando aos personagens vozes que se enunciam de forma agônica e, por vezes, abissal.

Publicada em três versões diferentes em 1891, 1893 e 1898¹, "Demônios" sofreu alterações ao longo de sua história de publicação. França & Sena (2014) destacam uma tendência gótica na obra de Azevedo, sobretudo em "Demônios", promovida pela presença do sobrenatural.

Nossa hipótese é a de que uma parte significativa da literatura brasileira *fin de siècle* compartilha dessa visão de mundo gótica. O repúdio à Beleza como categoria estética hegemônica, o desencanto com os rumos da modernidade e a desconfiança em relação aos discursos da razão são algumas das semelhanças perceptíveis (FRANÇA & SENA, 2014, p. 100-101).

Gomes & Santos (2016) apontam, ainda, para a presença do insólito em "Demônios". Esse mesmo insólito causaria o confronto entre o real e o sobrenatural. Os autores colocam, também, que a presença de elementos tais quais a escuridão, o silêncio e a morte colaboram para a construção do medo no conto.

Sena (2017a), por sua vez, destaca um influxo de uma estética gótica presente no Naturalismo brasileiro, evidenciando Aluísio Azevedo dentre os autores nos quais tal influxo se verifica, o que nos leva a pensar se esse gótico seria uma herança do Romantismo presente na obra de Aluísio, manifestando-se de forma gótico grotesca².

-
- 1 Nesse trabalho, analisaremos a versão de 1893 de "Demônios" presente na coletânea de mesmo nome publicada por Teixeira & Irmão. A obra apresenta apenas uma pequena alteração em relação ao texto original, e foi escolhida, entre outros motivos, por ser de fácil acesso.
 - 2 Ao optarmos pelo termo gótico grotesco, nos referimos, especificamente, à estética gótica em sua dimensão grotesca, considerando o grotesco enquanto uma anti-estética que se constrói a partir da quebra dos ideais de belo.

É preciso destacar, ainda, que a primeira versão de "Demônios" foi publicada às vésperas da primeira eleição presidencial no Brasil. O contexto de produção, portanto, revela um momento de transição entre Monarquia e República no qual o autor se encontrava. Acreditamos que o conto ilustra o desconforto social presente em tal momento, representado em certos fragmentos por meio de alegorias. "Demônios" pode representar um desencantamento político e social por parte do autor.

Aluísio era ferrenho crítico do Brasil império, sendo responsável, inclusive, por inúmeras caricaturas nada favoráveis ao imperador Dom Pedro II (MERIÁN, 2019). No entanto, o advento da república não trouxe a evolução ético-moral que esperava. Pelo contrário, permeada por múltiplas crises, o período da primeira república trouxe mais problemas do que soluções.

Azevedo acreditava que a transição traria uma revolução que engatilharia um futuro de ordem e progresso como ilustrado na própria bandeira nacional. A resposta para isso seria o apocalipse positivista, ilustrado pelo próprio Aluísio em 1877 na caricatura o Juízo Final.

Segundo De Marchis (2013), o triunfo do positivismo seria o responsável para a regeneração social da sociedade. Acreditamos que Aluísio se decepciona com o resultado e volta a representar esse evento apocalíptico em "Demônios", mas, dessa vez, em vez de progresso, exhibe o regresso. Em vez de esperança, representa o desencantamento. Em vez das luzes de uma sociedade iluminada pela razão, Aluísio revela a treva absoluta de um país destinado ao embrutecimento do caos e do regresso.

Figura 1: O Juízo Final, de Aluísio Azevedo



Fonte: DE MARCHIS, 2013

Aluísio Azevedo vê nos defeitos do sistema educativo várias consequências nefastas para o futuro: a ignorância, a superficialidade daqueles que serão levados a ocupar altas responsabilidades na sociedade e sua falta de interesse pelas atividades intelectuais e culturais. (MÉRIAN, 2019, p. 459)

A partir das considerações acima, o problema que orienta a pesquisa é: como o a estética híbrida usada por Aluísio Azevedo atua no conto "Demônios" de modo a produzir sentimentos de desconforto.

A pesquisa permite uma maior reflexão acerca de certas estéticas e dos efeitos de sentido promovidos por elas. Acreditamos que a análise de estéticas negativas como as elencadas nesse trabalho podem levar a uma melhor compreensão de determinados comportamentos humanos representados, aqui, literariamente, sobretudo ao tratarmos da relação atração-rejeição diante de determinados objetos. Desse modo, em se tratando do termo gótico grotesco, optamos por conduzir as discussões nessa perspectiva devido ao que consideramos uma estética híbrida,

A hipótese levantada para discutir o problema foi a de que o ambiente em que a trama se desenrola contribui para criar uma atmosfera propícia aos desvarios dos personagens, cujo comportamento, vai, paulatinamente, se transformando sob o impacto do desconforto que se lhes impõe figurado pelo absurdo, pelo fantasmagórico, pelo mórbido e pelo abjeto, entre outros aspectos, os quais se fazem presentes na estética híbrida configurada pelos elementos góticos, grotescos e naturalistas, cujo desconforto culmina no prazer estético, podendo, simbolizar, inclusive, um desconforto social presente no contexto de produção da obra.

Além disso, a escolha de uma estética negativa como a gótica para representar problemas sociais sustenta-se na afirmação de Mérian (2019, p. 469), segundo o qual

a finalidade de Aluísio Azevedo não era alimentar seus leitores com uma literatura alienante [...]. Aluísio Azevedo utilizou esse modo de expressão imposto de uma certa forma pelo gosto público e pela realidade da edição para fazer passar ideias que teríamos podido esperar encontrar mais em seus romances de tese, de estética realista.

Para responder ao problema que enseja a pesquisa, estabelecemos, como objetivo geral, compreender a configuração da estética híbrida utilizada em "Demônios", e, como objetivos específicos, identificar elementos convergentes entre o gótico, o grotesco e o naturalismo, e analisar fragmentos da obra que contemplem a perspectiva híbrida, levando em consideração o fato de que na obra repousam certos elementos românticos e naturalistas, de forma a produzir e metaforizar sentimentos de desconforto.

Para alcançar tais objetivos, a metodologia consistiu em uma pesquisa de cunho qualitativo e exploratório, com corpus definido delimitado ao conto já mencionado, buscando compreender a configuração do Grotesco e do Gótico como categorias estéticas a partir do objeto de análise, conforme a definição de Flick (2007 apud PAIVA, 2019). A pesquisa também constituiu uma revisão bibliográfica, fundamentada, principalmente, no conceito de Grotesco e seus desdobramentos, apresentados em textos teóricos de Hugo (2007), Kayser (1986) e Harpham (2006). Sobre o conceito gótico, privilegamos Botting (2005), Kilgour (1995) e Punter (2013), e para o Naturalismo, apoiamos-nos nos conceitos de Baguley (1990).

Para fins de organização, estruturamos a pesquisa em três capítulos, seguidos das considerações finais, nas quais alguns conceitos serão retomados, tendo em vista o fio condutor que norteia a pesquisa, ou seja, o problema cuja hipótese será verificada após a

análise à luz dos conceitos privilegiados. Além disso, considera-se a abordagem qualitativa, de cunho bibliográfico, que implica a interação do pesquisador com o objeto de estudo em seus diversos contextos.

No primeiro capítulo apresentamos os conceitos de Grotesco e de Gótico com base nos autores já mencionados, basilares para a análise do corpus de pesquisa. Iniciamos com a definição de Grotesco que aborda o diferente, o absurdo e o monstruoso na medida em que lida com representações artísticas que transgridem a cópia da natureza bela e idealizada do mundo. Assim, também o definimos como uma estética de ambivalência, uma estética de revolução, ou, ainda, uma anti-estética. O conceito pode dividir-se, em linhas gerais, em dois grupos: o satírico-cômico e o monstruoso-horroroso. Em nossa pesquisa, estabelecemos como recorte o conceito relacionado ao segundo grupo. O Grotesco, em sua dimensão horrorosa foi importante para esse trabalho já que foi a partir das imagens criadas pelas narrativas, conferindo ao conto sua forma expressiva, que analisamos as representações feitas pelo autor.

Sobre o conceito de Gótico, nos interessou em especial, sua dimensão literária, tendo como principal ponto de partida *O Castelo de Otranto* de Horace Walpole. Assim, como o Grotesco, o Gótico se estabelece a partir de uma quebra das regras morais e de valores tradicionais, ao mesmo tempo em que apresenta o desencanto do homem diante do ideário Iluminista. Em nossa pesquisa focamos na estética gótica no contexto do Romantismo, apontando para seu uso na literatura desse período para, posteriormente, estabelecermos sua relação com o contexto naturalista.

No segundo capítulo, discutimos as relações entre o gótico grotesco e a estética naturalista, sobretudo no Brasil, considerando a obra de Aluísio de Azevedo a presença de tais estéticas utilizadas de forma híbrida, com o foco detido sobre o conto "Demônios".

No terceiro capítulo, analisamos o conto a partir dos conceitos elencados a partir da estética híbrida, tendo em vista o contexto de produção de "Demônios".

Finalmente, nas considerações finais, retomamos o problema de pesquisa a fim tecer algumas considerações de modo a verificar a hipótese levantada, descrevendo alguns argumentos que nortearam essa reflexão.

2. SOBRE O GÓTICO E O GROTESCO

2.1. O Grotesco

Parece ser natural, ao ser humano, prender-se a uma zona de conforto da qual não deseja sair. Logo, não seria de se estranhar que aquilo que destoa de seu cotidiano acabe por incomodá-lo. Esse sentimento, no entanto, não é novo. A sensação de estranhamento frente a um objeto ou situação desconhecida data de muitos séculos.

Quando, no final do século XV, foi encontrado, em uma caverna italiana (daí a palavra Grotesco, *grotta* = caverna em italiano), um tipo de figura ornamental antiga, diferente do padrão utilizado na região então, ela foi imediatamente rejeitada por parte dos críticos. Considerada de mau gosto, essa forma de arte foi criticada por apresentar absurdos e impossibilidades ao representar figuras que destoavam demasiadamente da realidade (KAYSER, 1986).

Em sua imprevisibilidade, o Grotesco flutua entre a comicidade e o asco, sentimentos gerados por aquilo que se apresenta fora da regra. Isso não significa que o que se cria nesse contexto esteja distante da realidade. Muito pelo contrário, o mundo do grotesco é o mundo real despido de ordem.

Diderot pretendia constatar expressamente nos grotescos de Callot, de que neles (...) “se podem reconhecer ainda os traços mais distintos da figura humana”. Wieland, porém, vê como essência dos grotescos propriamente ditos o fato de já não terem mais, precisamente, uma relação firme com a realidade. Não são fruto da imitação, porém, de uma “imaginação selvagem” (...) são “produtos cerebrais” (...). Wieland define o grotesco (assim como Gottsched) a partir do mesmo ponto que os italianos da Renascença, os quais falavam dos *sogni dei pittori*. O grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo (KAYSER, 1986, p. 30).

Com o tempo, no entanto, a atitude em relação à chamada arte grotesca vai se alterando. Igrejas passam a adotar a forma para adornar suas paredes. Lucca Signorelli, por exemplo, adorna a catedral de Orvieto com amálgamas de objetos, homens e animais referenciando, por exemplo, a obra de Dante, e exacerbando o pecado em sua dimensão monstruosa (KAYSER, 1986).

A arte grotesca desafia a estética clássica que prega a representação da realidade tal qual ela é. A partir do momento em que cenários antes impossíveis são ilustrados, eles geram um sentimento de desconforto por não serem comuns. E a igreja se apropria desse movimento e utiliza-o a seu favor.

O grotesco, então, passa a predominar nos espaços mais improváveis, como nas fachadas das catedrais e nos grandes salões das basílicas com suas esculturas e suas pinturas de demônios e outras criaturas sombrias.

Imprime sobretudo seu caráter a esta maravilhosa arquitetura que, na Idade Média, ocupa o lugar de todas as artes. Prende seu estigma na fachada das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais, fá-los flamejar nos vitrais, desenrola seus monstros, seus cães de fila, seus demônios ao redor dos capitéis, ao longo dos frisos, nas bordas dos telhados. Estende-se sob inúmeras formas na fachada de madeira das casas, na fachada de pedra dos castelos, na fachada de mármore dos palácios (HUGO, 2007, p. 37-38).

Hugo (2007) ilustra parte desse processo, utilizando-se de uma classificação estabelecida a partir do aspecto temporal, dividindo a produção poética em três períodos, os quais ele denomina primitivo, antigo e moderno. Em seu caso, o foco se dá na arte literária. Essa divisão permite notar como o grotesco é manifesto ao longo das eras e como ele é definido por elas. É, por exemplo, na transição entre os tempos antigo e moderno que ocorre, com a ascensão do cristianismo, o fortalecimento das formas poéticas, como se essa nova religião trouxesse uma verdade à arte.

Eis, pois, uma nova religião, uma sociedade nova; sobre esta dupla base, é preciso que vejamos crescer uma nova poesia. Até então [...] a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. Tipo de início magnífico, mas, como sempre acontece com o que é sistemático, se tornou nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional. O cristianismo conduz a poesia à verdade (HUGO, 2007, p. 26).

Essa percepção de Victor Hugo é particularmente curiosa se levarmos em consideração sua afirmação de que é o cristianismo que propicia que o grotesco floresça nas artes. Nesse momento, a divisão entre sagrado e profano se faz, gerando imagens que criam, na memória popular, um novo sentimento. Agora “sob o éden há um inferno muito mais

horrível que o tártaro pagão” (HUGO, 2007, 34). O desconfortante ganha espaço em um mundo onde o belo, até então, era absoluto.

Isso não quer dizer que o Grotesco não existisse em grande escala nos períodos anteriores. Já havia, nas grandes epopeias, essas figuras obscuras e quiméricas que destoavam dos conceitos de belo de até então. O que muda, de fato, é a forma como elas são apresentadas. As imagens são substituídas por outras mais cruéis. Hades, o deus do submundo mitológico grego é substituído por Lúcifer, o demônio cristão, e o grotesco se exacerba.

Hugo (2007) ilustra esse movimento ao falar em uma revolução do espírito e no surgimento da melancolia como um novo sentimento da era cristã. Nesse contexto, o medo do inferno seria o responsável por essa nova sensibilidade e as ações humanas seriam tomadas em relação à possibilidade de uma vida eterna em um lugar melhor.

Quando o Tártaro compartilhado por todos os mortos dá lugar ao inferno cristão exclusivo aos pecadores, o mal ganha novas formas, Há, nesse contexto, duas possíveis separações: entre o sagrado e o profano, e entre o sagrado e o mundano. Essa ambivalência se dá a partir das perspectivas da própria igreja que estabeleceu como profano tudo o que não se enquadrasse nas boas práticas estabelecidas por ela própria, enquanto o mundano lidaria com as questões do mundo fora da religião. Desta forma, mundano e profano se aproximam no âmbito em que ambos se encontram fora do alcance e, conseqüentemente, do controle da igreja. Nesse sentido, podemos estabelecer o Grotesco como a quebra de parâmetros estabelecidos em determinados contextos sociais, tornando-se, assim, uma estética de ambivalência.

Esse período novo período de apropriação do grotesco por parte da igreja acaba por criar uma nova harmonia, como aponta Hugo (2007, p. 26), pautada na coexistência, posto que “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”. É dessa mistura que, segundo Hugo, nasce o gênio moderno.

Com o passar do tempo, o termo grotesco adquiriu outros significados. Foi chamado, por exemplo, de sonho de pintores, em referência às suas formas absurdas que só seriam possíveis, justamente, na dimensão do sonho. Também passou a referenciar elementos do cômico, sendo relacionado ao burlesco.

De certa forma, portanto, é possível falar em duas características primordiais do grotesco, sendo que uma refere-se à caricatura, à sátira e à comicidade, e a outra ao lúgubre, ao noturno e ao abissal (KAYSER, 1986). Algo similar é colocado por Hugo (2007, p. 30-31) ao afirmar que o grotesco “de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo”.

Ao evocar, ainda, outras definições do termo, é possível relacioná-lo a figuras peculiares tais quais “aleijados, monstros e anões de corte” (KAYSER, 1986, p. 14). Detém-se, portanto, sobre uma dualidade que aponta para a comicidade de tais figuras e/ou à inquietude que despertam. De certa forma, acaba-se por relacionar o grotesco a tudo que é diferente, já que ou assusta ou faz rir. Para Sodré & Paiva (2002, p. 17) essa “desarmonia de gosto” gera “riso, horror, espanto, repulsa”.

Consideramos importante apresentar tais características, já que ambas são fundamentais para compreender a estética grotesca. No entanto, reiteramos que nosso recorte privilegia a dimensão do horror e do desconforto provocado pelo grotesco, sendo que tais sentimentos são evocados, sobretudo, a partir do estranhamento frente a um determinado objeto.

Por sua vez, Harpham (2013) compreende o Grotesco em um espaço de não-coisa e de tabu. Esse lugar do Grotesco está relacionado a cada contexto ao qual está inserido. Assim, a estética grotesca ofende a mentalidade de cada época a partir do momento em que desafia suas categorias de normalidade. Ela é anômala e, por isso, gera sentimentos de desconforto em quem entra em contato.

O Grotesco enquanto diferença é ilustrado, sobretudo, ao final do século XVII quando é atribuído a certas formas de arte vindas da China (ou “chinesices”) (KAYSER, 1986, p. 29).

Desse modo:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986, p. 40).

Harpham (2013) concorda com Kayser ao colocar que os sentimentos de desconforto gerados pela estética grotesca não partem, simplesmente, do que é diferente, mas, sobretudo,

do que é identificável como comum. É a amálgama de coisas comuns colocadas em uma ordem não natural que define o Grotresco.

Segundo Hugo (2007), esse grotresco acaba por se destacar ante ao belo, já que o belo tem apenas uma forma que se encontra em harmonia com a organização das coisas, enquanto que o grotresco é múltiplo, visto assumir muitas as formas de desarmonia e desorganização possíveis.

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 (HUGO, 2007, p. 36)....

As especificidades da representação do belo e do grotresco tornam-se, assim, claras. Para Hugo há apenas uma forma possível de tipificar o belo: a convencional, a que se encaixa em determinada norma e no modelo. Enquanto isso, para Kayser e Harpham a representação grotresca é composta por tudo aquilo que difere desses aspectos. Segundo Harpham (2013, p. 7),

“Heaven” with its order galvanized by the Creator, has no details at all, really; it is commonly represented, as by Doré in his illustrations for the *Paradiso*, as a swirl of sparkling dots [...]. The damned, on the other hand, announce and suffer their singularity; their clotted and degraded shapes, seen throughout Western art, are entirely their own, or those of their sins all highly individualized, with a feeble or confused formal principle. Considered as a class, the damned resist family grouping. They suffer the torments appropriate to them, while the blessed enjoy a common bliss³ (grifos do autor).

3 “O Céu”, com sua ordem galvanizada pelo Criador, não tem nenhum detalhe, realmente; ele é comumente representado, como por Doré em suas ilustrações para o Paraíso, como um redemoinho de pontos cintilantes [...]. Os condenados, por outro lado, anunciam e sofrem sua singularidade; suas formas coaguladas e degradadas, vistas em toda a arte ocidental, são inteiramente próprias ou de seus pecados - todas altamente individualizadas, com um princípio formal débil ou confuso. Considerados como uma classe, os malditos resistem ao agrupamento familiar. Eles sofrem os tormentos apropriados a eles, enquanto os bem-aventurados desfrutam de uma bem-aventurança comum. (Tradução nossa)

Notamos, assim, a ideia de um paraíso perfeito, mas uniforme, um ideal de belo limpo, virtuoso. Em linhas gerais, pode-se dizer que para a salvação, há apenas um caminho possível. O inferno, por outro lado, é Grotesco, e, por sua vez, multiforme. Para cada pecado, há um castigo diferente, horrível e monstruoso.

Para Harpham (2013), o grotesco ou grotescos, como ele intencionalmente nomeia, estabelecem uma relação de afinidade e antagonismo com o que é normativo, e, se consideramos que este remete à mentalidade de uma determinada época não é nenhum absurdo afirmar que os ideais estéticos de belo estão, exatamente, formados a partir de normas estabelecidas.

A forma do belo, no entanto, é simétrica, levando em conta o contexto no qual está inserida. Portanto, o belo é, na verdade, fluido, ele se altera com o tempo e com a mentalidade de cada época. Enquanto Platão via o belo no campo das ideias, Kant pensava em um belo universal estabelecido a partir da racionalidade (SODRÉ e PAIVA, 2002).

Retomando Kayser que cita Edgar Allan Poe, o qual parece ampliar o conceito de Grotesco, para tratar a narrativa de medo no campo da literatura, notamos que para o poeta,

A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico [...] tudo aqui entrava no conceito do grotesco. (KAYSER, 1986, p. 75)

O Grotesco para Poe implica “designar uma situação concreta na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos, e para designar o ‘teor’ de estórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro” (KAYSER, 1986, p. 76).

Nesse ponto, observamos que o conceito parte, na verdade, de uma ideia de naturalidade a partir da qual, diante da transgressão da forma grotesca, se dá a experiência estética. O Grotesco se encontra, portanto, naquilo que o cérebro não consegue conceber, naquilo que ele não é capaz de compreender racionalmente e que, assim sendo, transforma-se em algo bizarro que pode suscitar o desconforto devido ao estranhamento provocado por aquilo que é racionalmente desconhecido e que foge à compreensão, e justamente por isso, se torna crível.

Quando expande seu olhar para outras obras como Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll, Kayser (1986, p. 107) explora o conceito com maior profundidade, apontando que “O estranhamento de formas familiares [...] produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco”. Esse conceito será ampliado ainda mais levando em consideração o surrealismo e outros movimentos de vanguarda do início do século XX. No entanto, essa discussão não é o foco de nossa pesquisa já que trata de objetos posteriores ao nosso *corpus*, podendo gerar anacronismos no desenvolvimento do trabalho de análise, motivo pelo qual, embora anunciada, não será ampliada.

Kayser (1986) ainda nos confere mais um importante comentário acerca do Grotesco: ele só pode ser experimentado na recepção. Isso reforça o Grotesco como a manifestação do que é diferente, do que é estranho, ao mesmo tempo em que revela serem tais características também de ordem subjetiva, já que variam de acordo com o sujeito e sua experiência de vida.

Quem não está familiarizado com a cultura dos Incas pode tomar por grotescas certas estátuas desta origem, mas aquilo que nos dá a impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, portanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto e angústia perante o inconcebível, talvez tenha, como forma familiar, o seu lugar determinado num nexos significativo perfeitamente compreensível. Mas enquanto nada soubermos, assiste-nos o direito de empregar a palavra “grotesco” (KAYSER, 1986, p. 156).

Assim sendo, é possível falar de uma forma grotesca construída a partir do estranhamento do sujeito que a experimenta. Portanto, ela é forma fluída, submissa à percepção e à experiência individual. Ela parte do sentido de ordenamento do universo, de regras que o sujeito assume como naturais, de uma zona de conforto. E quando transgride tais barreiras, o Grotesco se faz materializado, sobretudo nas artes, na poesia e na literatura.

Harpham (2006) reforça a ambivalência do Grotesco apontando para suas irregularidades, flutuando entre algo que é perceptível e conhecido e algo que é estranho e incomum. A estética grotesca se constitui, portanto, como questionadora de quaisquer ideias e em sua fluidez, ela torna-se, praticamente, amorfa, e dependente de algo para concretizar-se como já mencionado.

O Grotesco, no entanto, não deve ser tomado, necessariamente, como um completo oposto ao belo ou mesmo como feio. É importante ressaltar, como apontado por Vitor Hugo, uma relação de ambivalência, e como apresentado por Harpham, como uma combinação de ambivalência e antagonismo. Podemos pensar, nesse contexto, que o Grotesco se constitui a partir de um rebaixamento diante dos ideais de belo (SODRÉ & PAIVA, 2002).

Uma das formas pelas quais esse rebaixamento pode ocorrer se dá pela animalização ou bestialização do ser humano, o qual, privado de uma superioridade moral condizente com os padrões da época, se transfiguraria, nesse caso, em Grotesco.

Muitas vezes, a identificação passa pela referência ao excremento como metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos ou para uma ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação regrada, máscaras identitárias, etc.), isto é, grau zero da condição humana (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 21-22).

Retornamos, dessa forma, às próprias origens da palavra, formulada a partir das amálgamas humanas e animais. Nesse contexto, no entanto, não são apenas aparências físicas, mas também traços de personalidade que definem o Grotesco. Há de se destacar os estudos da Fisiognomonía, diante dos quais buscava-se estabelecer, mediante observação de aspectos físicos do sujeito, seus traços de caráter e de moral.

As fisiognomonias chegam à Idade Média por meio do Islã, juntam-se à astrologia, quase sempre associando descrições do corpo humano a formas animais, e povoam a imaginária e a literatura de seres híbridos (homem-cavalo, homem-leão, etc). Nos sistemas fabulosos, que se multiplicam, a animalidade e a configuração do céu fornecem indícios sobre o caráter e o destino dos homens. [...] São figurações que transgridem de um modo ou de outro as fronteiras entre **natureza** e **cultura** ou entre os reinos **animal** e **humano** (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 22-23, grifos nossos).

Notamos a oposição entre o que seria natural e o que seria cultural, visto que o Grotesco surge em um contexto no qual os ideais de belo são estabelecidos a partir da cópia exata da natureza. A arte deveria representar o mundo como ele, de fato, era, e, por isso, a própria intersecção entre humano e animal se faz grotesca, por tratar-se de um fenômeno que não ocorre no mundo real. As ideias de belo e grotesco estão, portanto, conectadas ao

contexto de produção no qual estão inseridas na mesma medida que estão conectadas uma à outra, reiterando o caráter ambivalente apontado por Hugo.

Para Harpham (2013), a ideia grotesca está relacionada com algo que está fora de lugar, sem uma legitimação, ou seja, um não-lugar. Assim, devemos pensar no que é normal e no que é anormal do ponto de vista de uma norma e relacioná-los à legitimação conferida pelo ideal de belo. A transgressão torna-se, nesse contexto, uma palavra-chave para a análise do Grotesco, posto que a arte grotesca se configura em tudo aquilo que viola os ideais de beleza.

Na Idade Média, a cisão entre homem e Deus levou a diversos conflitos representados na arte pelo embate entre razão/emoção. Tal dualidade foi transportada para as artes e para a literatura, cuja linguagem artisticamente elaborada pelo sujeito agônico, utilizava metáforas, contrastes, e alegoria entre outras figuras de linguagem no intuito de dizer-se. Analogamente à geometria, podemos dizer que a simetria de outrora foi substituída pelo curvilíneo, pelo labiríntico e é nesse sentido também que se constituiu o Grotesco, tanto nas artes quanto na literatura.

Nessa perspectiva, Sodré & Paiva (2002) apontam para o Barroco como um modelo de arte transgressora, já que lida com a ambivalência e a ambiguidade. Consequentemente, poderíamos pensar nessa arte como grotesca. Ao evocar o carnavalesco, por exemplo, faz uso do escárnio e do sarcasmo, quebrando barreiras sociais estabelecidas entre corte e plebe, além de um rebaixamento do corpo humano para algo quase animalesco e a suspensão de qualquer juízo de valor.

A natureza grotesca, quando presente no Barroco, no entanto, está conectada a sua aceitação em determinado contexto. Isso porque o Grotesco se constitui como um anti-estilo, uma anti-estética que vai contra as normas sociais estabelecidas e os ideais de beleza estética vigentes. Se um estilo passa a ser aceito, ele deixa de ser grotesco, ao mesmo tempo que uma mudança de mentalidade de um determinado povo, pode trazer novas regras e normas, revertendo o processo de aceitação e tornando aquele modelo de arte, antes integrado à cultura e à sociedade, novamente transgressor.

Ao pensarmos no advento de um novo estilo em contradição a um estilo vigente anterior, seria possível, portanto, nomeá-lo grotesco. Essa nomenclatura, no entanto, só perdura porquanto esse novo estilo não se torne norma. A partir do momento em que a nova forma é aceita como forma ideal de belo, ela deixa de ser puramente grotesca. Assim, revela-

se a fluidez da forma grotesca que se transfigura de acordo com o contexto no qual está inserida.

No definition of the grotesque can depend solely upon formal properties, for the elements of understanding and perception, and the factors of prejudice, assumptions, and expectations play such a crucial role in creating the *sense* of the grotesque. It is our interpretation of the form that matters, the degree to which we perceive the principle of unity that binds together the antagonistic parts. The perception of the grotesque is never a fixed or stable thing, but always a process, a progression⁴. (HARPHAM, 2013, p. 17, grifos do autor)

Aqui é importante, no entanto, diferenciarmos quando algum objeto artístico se torna parte do ideal de belo e quando ele é incorporado pelo estilo vigente da época para provocar sentimentos de estranhamento. No segundo caso, foi o que ocorreu com a apropriação feita pela igreja de figuras grotescas para incutir o medo nos fiéis. Nesse contexto, o Grotesco permanece como parte contrastante do estilo, visto que o objetivo, neste caso, é da ordem de questões religiosas e não estéticas.

Sodré & Paiva (2002, p. 25) demonstram esse contraste no contexto barroco.

[O Grotesco,] De fato, não se empenha nem um pouco, como o barroco, na restauração da razão clássica, nem opta por uma moral progressista. **O grotesco funciona por catástrofe.** Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos “caóticos” ou a da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada (grifos dos autores).

É assim que os autores definem o Grotesco como um estilo de transição entre o estilo renascentista e o barroco, e essa é, provavelmente, a classificação mais pertinente à arte grotesca. O renascentista não aceita essa forma por seus temas nada convencionais.

Ao pensarmos no Grotesco como um estilo de transição, compreendemos sua natureza transgressora que se apresenta nas lacunas geradas pelos estilos vigentes e pelas formas de pensar resultantes de tais estilo. Ao colocar-se nos espaços, o Grotesco não pertence nem ao

4 Nenhuma definição do grotesco pode depender apenas de propriedades formais, pois os elementos de compreensão e percepção, e os fatores de preconceito, suposições e expectativas desempenham um papel crucial na criação do sentido do grotesco. É a nossa interpretação da forma que importa, o grau em que percebemos o princípio da unidade que une as partes antagônicas. A percepção do grotesco nunca é algo fixo ou estável, mas sempre um processo, uma progressão (Tradução nossa).

velho nem ao novo, mas em uma amálgama de ambos sem, no final das contas, imbricar-se em qualquer um dos dois. E isso vale tanto para os contextos renascentista e barroco como para outros períodos de transição de estilos de época ao longo da história da arte.

The grotesque is a naive experience, largely contained within the context of representational art, art in which, however temporarily and provisionally, we believe. Obviously, the more naive and intense our belief, the more violent will be the transition from one interpretation to another, and the stronger our experience of the grotesque. Fragmented, jumbled, or corrupted representation leads us into the grotesque; and it leads us out of it as well, generating the interpretive activity that seeks closure, either in the discovery of a novel form or in a metaphorical, analogical, or allegorical explanation⁵. (HARPHAM, 2013, p. 21)

O Grotesco desafia o conceito tradicional de verossimilhança. Destacamos o caso de Giuseppe Arcimboldo que “hibridizava flores, animais, frutas e objetos para constituir figuras humanas. Em Viena, onde se tornou pintor da corte dos Habsburgos, Arcimboldo causava **espanto e admiração** pelo desafio à verossimilhança das formas” (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 27, grifo nosso).

Notamos a ambiguidade de sentimentos gerada por essa forma. Há, na arte grotesca, espanto e admiração, repulsa e atração. Existe um processo de estranhamento que, ao mesmo tempo, afasta e atrai o interlocutor. Harpham (2013) afirma que, se o Grotesco pode ser comparado a algo, o ideal é que seja comparado a um paradoxo. Tal afirmação reforça a natureza ambivalente do grotesco.

Esse movimento entre atração e rejeição faz do grotesco uma estética fluída já que a fronteira entre atração e rejeição se faz tênue, o que a torna ambivalente e nesse sentido, circunscrita aos contextos de produção que lhe dão forma, seja na arte, seja na literatura.

Outro ponto relevante para compreender o grotesco tem a ver com outra estética negativa: a gótica. Acreditamos que determinados contextos trarão consigo novos nomes e novas formas estéticas que podem ser definidas como belas ou grotescas e é dessa perspectiva

5 O grotesco é uma experiência ingênua, em grande parte contida no contexto da arte representacional, arte na qual, embora temporária e provisoriamente, acreditamos. Obviamente, quanto mais ingênua e intensa for nossa crença, mais violenta será a transição de uma interpretação para outra e mais forte será nossa experiência do grotesco. A representação fragmentada, confusa ou corrompida nos leva ao grotesco; e também nos leva para fora dele, gerando a atividade interpretativa que busca um encerramento, seja na descoberta de uma nova forma, seja em uma explicação metafórica, analógica ou alegórica. (Tradução nossa)

que trataremos da estética gótica, enquanto fenômeno moderno marcado também por ambivalências e mistérios.

2.2. O Gótico

O termo gótico surge inicialmente nas artes para descrever uma estética arquitetônica medieval do século XII. Ele, no entanto, não é utilizado de imediato, mas atribuído posteriormente durante a Renascença com uma conotação negativa, sendo que tais formas acabam sendo descritas como bárbaras (MENON, 2007), por não se integrarem ao ideário Iluminista.

Notamos que a noção de gótico está diretamente conectada ao contexto no qual está inserida e que, o próprio termo só passa a ser utilizado para atribuir um caráter negativo a uma estética específica que se opunha ao projeto Iluminista. Menon (2007) aponta que o estilo era, originalmente, descrito como à francesa, por ter surgido, originalmente, na França, até começar a ser visto de forma negativa pelo olhar renascentista.

O Gótico é apresentado, sobretudo, como uma forma de arte transgressora. Caracterizada pelos exageros e excessos, essa forma lida com o obscuro e traz um misto de emoções que flutuam entre o horror e a admiração. O gótico, portanto, atua muito mais no campo emocional do que no racional (BOTTING, 2005), e busca colocar o leitor, no caso da literatura, em um lugar de suspense e incerteza (KILGOUR, 1995).

Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, Gothic produced emotional effects on its readers rather than developing a rational or properly cultivated response. Exciting rather than informing, it chilled their blood, delighted their superstitious fancies and fed uncultivated appetites for marvellous and strange events, instead of instructing readers with moral lessons that inculcated decent and tasteful attitudes to literature and life. Gothic excesses transgressed the proper limits of aesthetic as well as social order in the overflow of emotions that undermined boundaries of life and fiction, fantasy and reality. Attacked throughout the second half of the eighteenth century for encouraging excessive emotions and invigorating unlicensed passions, Gothic texts were also seen to be subverting the mores and manners on which good social behaviour rested⁶ (BOTTING, 2005, p. 3).

6 Por meio de sua apresentação de acontecimentos sobrenaturais, extraordinários e assustadores, o Gótico produziu efeitos emocionais em seus leitores em vez de promover uma resposta racional ou propriamente refinada. Excitante em vez de informativo, gelou seu sangue, preencheu seus desejos

Ambos, gótico e grotesco, tratam do desconforto provocado por elementos sombrios e monstruosos que provocavam estranhamento diante do não explicável racionalmente. Esses elementos compõem uma característica essencial compartilhada por Gótico e Grotesco: o desafio a uma estética normativa.

O Gótico também se coloca como desafiador ante as normas domésticas. O Romance, adentra os lares e passa a tornar-se favorito às mulheres, desafiando a ordem de uma sociedade muito patriarcal. Com seu forte teor sexual, desafia a moral e os bons costumes, e abala a estrutura de uma sociedade arraigada às noções aristocráticas com suas histórias de usurpadores de títulos reais (BOTTING, 2005). Kilgour (1995) aponta para o Gótico como uma explosão de algo reprimido pela mente consciente, o que faria do Gótico uma forma estética de expressão revolucionária, especialmente quando levamos em consideração a questão iluminista, que desacreditava o sobrenatural, afirmando que tudo se explicava pela razão.

Toda a noção antiquada em relação ao Gótico data das invasões bárbaras e da queda de Roma. Punter (2013) revela que o termo data originalmente dos Godos (*Goths* em inglês) que pertenceram ao grupo definido como bárbaro por Roma. A estética gótica está ligada a uma primitividade anti-aristocrática e, posteriormente, anti-cristã. Podemos fazer uma conexão entre ele e o grotesco animalesco apontado por Sodré & Paiva (2002) que se antepõe a uma sociedade organizada, racional e, predominante, moralista.

Gothic, too, was a term invoked in many political debates, signifying, for a range of political positions, revolutionary mobs, enlightened radicals and irrational adherence to tyrannical and superstitious feudal values. In a more specific historical sense, Gothic was associated with the history of the northern, Germanic nations whose fierce avowal of the values of freedom and democracy was claimed as an ancient heritage. Opposed to all forms of tyranny and slavery, the warlike, Gothic tribes of northern Europe were popularly believed to have brought down the Roman empire. Roman tyranny

supersticiosos e alimentou apetites ávidos por eventos estranhos e maravilhosos ao invés de instruir leitores com lições morais que instigavam atitudes decentes e elegantes em relação à literatura e à vida. Os excessos do Gótico transgrediram os limites da estética assim como a ordem social em uma abundância de sentimentos que reduziram as barreiras entre vida e ficção, fantasia e realidade. Atacado ao longo da segunda metade do século dezoito por encorajar emoções excessivas e envigorar paixões proibidas, os textos Góticos também eram vistos como subversivos às boas morais e maneiras sobre as quais o bom comportamento social foi construído (Tradução Nossa).

was subsequently identified with the Catholic Church, and the production of Gothic novels in northern European Protestant countries often had an anti-Catholic subtext⁷ (BOTTING, 2005, p. 3).

Voltamos, nesse contexto, à apropriação, pela Igreja Católica, do Grotresco para incutir medo entre os fiéis conforme apontou Vitor Hugo. Essa apropriação se deu, justamente, a partir do Gótico e demonstra como o uso de tal estética era útil para certos fins, mas rejeitado, uma vez que não cumprisse o papel de reforçar o status quo que permitia a manutenção de privilégios de certos grupos.

Segundo Punter (2013), quando o termo Gótico começou a ser usado no século XVII, pouco se tinha noção de suas origens. A relação que se fazia era como um sinônimo de germânico com a manutenção de uma conotação de barbaridade ou anti-civilização. É inevitável pensar que, nesse contexto, acaba se traçando, também, uma relação com o protestantismo, originário das regiões germânicas.

Ao mesmo tempo, mantém-se, a certo nível, uma conexão pagã ligada a ideia de tribos selvagens que teriam habitado a região anteriormente. Tal pensamento remete ao contexto do século XVII, quando o que há além de Roma é considerado bárbaro. Explica-se, portanto, a resistência da igreja romana ao Gótico e reforça-se a ideia da estética gótica como anticatólica.

Mais tarde, já no século XVIII, no entanto, o termo passa a ter uma ligação mais forte com um senso de medievalidade e em oposição a uma ideia de Classicismo.

Where the classical was well-ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and

7 O Gótico foi, também, um termo invocado em muitos debates políticos, significando, por causa de uma variedade de posições políticas, radicais eruditos e uma irracional adesão a valores feudais tirânicos e supersticiosos. Em um sentido histórico mais específico, o gótico foi associado à história das nações germânicas do norte cuja feroz admisão dos valores da liberdade e da democracia foi reivindicada como uma herança antiga. Oposto a todas as formas de tirania e escravidão, acreditava-se, popularmente, que as tribos góticas guerreiras do norte da Europa derrubaram o Império Romano. A tirania romana foi, posteriormente, identificada com a Igreja Católica, e a produção de romances góticos nos países protestantes do norte da Europa muitas vezes tinha um subtexto anticatólico (Tradução nossa).

exaggeration, the product of the wild and the uncivilised⁸ (PUNTER, 2013, p. 5).

Ao mesmo tempo em que o Gótico desafia o tradicionalismo aristocrático e católico, evoca e traz de volta o elemento sobrenatural a um mundo supostamente iluminado e tomado pela razão (KILGOUR, 1995), apresentando, no período ainda tradicional do século XVIII, novas perspectivas por meio de suas narrativas propiciadas por figuras e eventos ameaçadores e com pontos de repulsa, mas que promovem novas possibilidades de emancipação ao revelar que o perigo da aventura pode esconder chances de uma vida repleta de liberdade. França (2017b) afirma que o gótico mistura os temores de ambos; o excesso e a ausência de conhecimento, configurando-se, portanto, mais uma vez ambivalente em um mundo em constante mudança.

As well as recasting the nature of social and domestic fears, Gothic fictions presented different, more exciting, worlds in which heroines in particular could encounter not only frightening violence but also adventurous freedom. The artificiality of narratives imagined other worlds and also challenged the forms of nature and reality advocated by eighteenth-century social and domestic ideology⁹ (BOTTING, 2005, p. 4-5).

Kilgour (1995), no entanto, contrapõe essa ideia de liberdade, afirmando que, segundo alguns críticos modernos, o Gótico apenas oferece a transgressão para depois restaurar a ordem das coisas. No caso da literatura gótica que coloca a mulher como heroína, especialmente quando se trata da obra de Ann Radcliffe, o objetivo final seria reestabelecer a ordem após uma experiência assombrosa que não deve perdurar, o que geraria um apreço pelo lugar-comum anterior.

A própria autora, no entanto, evoca um outro ponto de vista que vê como desafiadora a forma como o Gótico retrata suas personagens, permitindo uma reflexão sobre a vida doméstica da época. Ao permitir considerações acerca de novas possibilidades de viver, a

8 Enquanto o clássico era bem organizado, o gótico era caótico; onde o primeiro era simples e puro, o gótico era ornamentado e complicado; onde os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o gótico representava o excesso e o exagero, produto do selvagem e do não civilizado (Tradução nossa).

9 Além de reformular a natureza dos medos sociais e domésticos, as ficções góticas apresentavam mundos diferentes e mais emocionantes nos quais heroínas, particularmente, podiam encontrar, para além de violência assustadora, liberdade aventureira. A artificialidade das narrativas imaginava outros mundos e também desafiava as formas da natureza e da realidade defendidas pela ideologia social e doméstica do século XVIII (Tradução nossa).

literatura gótica, nesse contexto, funciona como um gatilho que permite o nascimento de um pensamento emancipatório.

Reforçamos a importância do contexto de produção para a noção de um gótico grotesco como uma estética de ambivalência que só pode ser estabelecida a partir da transgressão de certos conceitos morais e estéticos da época na qual estão sendo produzidas ou, eventualmente, recebidas. Apontamos para esse último detalhe ao considerarmos que certos elementos estéticos podem estar presentes durante a transição de períodos nos quais tais pontos de vista transfiguram-se.

No contexto em que o Gótico surge inicialmente, ele é considerado ameaçador por não apresentar o mundo como ele é. Portanto, nesse cenário, o gótico faz-se grotesco.

The possibility that the gothic represented simply a fairy-tale world create by an imagination, an aesthetic realm that was completely irrelevant and detached from the social order and norms, made it more, rather than less, threatening. The escapist imagination was denounced as corruptive of family values, as, when uncontrolled by reason, it rendered the proverbial 'young person' unfit for real life¹⁰ (KILGOUR, 1995, p. 7).

Botting (2005) aponta, por exemplo, que, no século XIX, com o contexto da Revolução Francesa, os elementos antes utilizados pelo Gótico para incutir medo deixam de funcionar. Castelos e outros elementos que evocam uma herança aristocrática não fazem sentido em um mundo que se reforma e revoluciona sua estrutura social. Estes tornam-se clichês, pois deixam de ser estranhos ao leitor e uma vez naturalizados, perdem sua força ameaçadora. Kilgour (1995) afirma que a estética, depois de um certo tempo, se torna estática e mecânica. O próprio contexto literário se modifica com um breve período, inclusive de forte politização da literatura (PUNTER, 2013). Logo, no século XIX, os castelos dão lugar a casas sombrias e a sujeitos sombrios, taciturnos e agônicos, além de espaços lúgubres e em ruína.

Botting (2005) afirma que, com o advento do Romantismo e suas transfigurações, o Gótico perde força e torna-se menos evidente. Acreditamos, no entanto, que o que acontece aqui é uma metamorfose. O Gótico, no contexto romântico, passa a ser melhor aceito em

10 A possibilidade de que o gótico representasse simplesmente um mundo de conto de fadas criado por uma imaginação, uma dimensão estética completamente irrelevante e separada da ordem e das normas sociais, tornava-o mais, ao invés de menos, ameaçador. A imaginação escapista foi denunciada como corruptora dos valores familiares, pois, quando não controlada pela razão, tornava o proverbial 'jovem' impróprio para a vida real (Tradução nossa).

função dos exageros românticos, que o levam da condição de transgressor da norma para normativo, sobretudo em sua segunda fase, conhecida como Ultrarromantismo ou Byronismo, quando o movimento lida com o pessimismo e o desencantamento do mundo. Botting afirma que a estética gótica é parcialmente absorvida pela estética romântica, pois,

In the period dominated by Romanticism, Gothic writing began to move inside, disturbing conventional social limits and notions of interiority and individuality. The internalisation of Gothic forms represents the most significant shift in the genre, the gloom and darkness of sublime landscapes becoming external markers of inner mental and emotional states. Many Gothic elements found their way into the work of writers from Wordsworth to Keats, though the significance and resonance of Gothic devices and themes were undergoing notable transformations. While the standard plots and narrative machinery—as established by Walpole, Radcliffe and Lewis—continued to be imitated in many novels and stories well into the nineteenth century, major innovations, or renovations, of the genre drew it closer to aspects of Romanticism¹¹ (BOTTING, 2005, p. 59).

Enquanto Botting afirma que houve uma aproximação do Gótico a elementos românticos, é possível questionar se o processo contrário não ocorreu. Acreditamos que o Romantismo se aproxima do gótico ao absorver elementos que constituíam sua estética. É natural que, em um contexto de aproximação, alterem-se os valores estéticos e, conseqüentemente, a percepção sobre uma determinada forma. É o que acontece com o Gótico no século XVIII. Os elementos que compõem a estética gótica, em especial os que remetem ao medievo e ao primitivo, adquirem um valor positivo. Sobretudo na Inglaterra, certos escritores perceberam que essa estética possuía algo de especial que faltava à cultura inglesa de então, e foram buscar esse algo por meio de uma reaproximação com o passado medieval, sendo essa aproximação uma das principais características do próprio movimento romântico.

11 No período dominado pelo Romantismo, a escrita gótica começou a se mover internamente, perturbando os limites sociais convencionais e as noções de interioridade e individualidade. A internalização das formas góticas representa a mudança mais significativa no gênero, a melancolia e a escuridão de paisagens sublimes tornam-se marcadores externos de estados mentais e emocionais internos. Muitos elementos góticos encontraram seu caminho no trabalho de escritores de Wordsworth a Keats, embora o significado e a ressonância dos dispositivos e temas góticos estivessem passando por transformações notáveis. Embora os enredos padrão e a maquinaria narrativa - conforme estabelecido por Walpole, Radcliffe e Lewis - continuassem a ser imitados em muitos romances e contos até o século XIX, as principais inovações ou renovações do gênero o aproximaram de aspectos do Romantismo

These extensions in meaning have a perceptible logic; but what started to happen in the middle of the eighteenth century had more to do with a shift in cultural values. For while the word 'Gothic' retained this stock of meanings, the value placed upon them began to alter radically. It is not possible to put a precise date on this change, but it was one of huge dimensions which affected whole areas of eighteenth-century culture - architectural, artistic and literary; for what happened was that the medieval, the primitive, the wild, became invested with positive value in and for itself¹² (PUNTER, 2013, p. 5).

Obviamente, essa “absorção” não ocorre de forma integral porque o Gótico, mesmo no contexto romântico, mantém parte de sua natureza grotesca. O gótico, mesmo no seu auge, não será completamente aceito, conforme assevera Kilmour (1995), ao criticá-lo pela falta de uma unidade estética. Isso revela o quanto o fenômeno gótico é inapreensível em sua totalidade.

Já apontamos, anteriormente, para o fato de o Grotesco não compor uma forma estética pura. Seria possível dizer o mesmo do Gótico diante compreensão de que ele absorve elementos grotescos em sua composição, formando, a partir disso, uma estética, também, fluida.

Podemos, com o próprio Botting (2005, p. 6), estabelecer, uma vez mais, a conexão entre o Gótico do século XVIII e o conceito de Grotesco aqui trabalhado. Segundo o autor, “Its images of dark power and mystery evoked fear and anxiety, but their absurdity also provoked ridicule and laughter¹³”. Assim como o Grotesco, o Gótico também é capaz de provocar o riso diante da percepção de seu absurdo. É possível assumir que, diante do estranhamento de uma forma marginal, o medo e a zombaria se configuram como respostas possíveis.

Essas respostas risíveis também podem significar parte do processo de absorção do gótico grotesco pelo Romantismo. É possível que a partir da naturalização de sua estética, o

12 Essas extensões de significado envolvem uma lógica perceptível; mas o que começou a acontecer em meados do século XVIII teve mais a ver com uma mudança nos valores culturais. Pois, embora a palavra "gótico" retivesse seus significados anteriores, o valor atribuído a eles começou a se alterar radicalmente. Não é possível dar uma data precisa sobre essa mudança, mas ocorreu em grandes dimensões a afetou áreas inteiras da cultura do século XVIII - arquitetônica, artística e literária. O que aconteceu foi que o medieval, o primitivo, o selvagem, tornou-se investido de valor positivo em si mesmo (Tradução nossa).

13 Suas imagens de trevas e mistério evocaram medo e ansiedade, mas seu absurdo também provocou o ridículo e o riso (Tradução nossa).

gótico torne-se risível em vez de aterrorizante. Punter (2013, p. 200) aponta para o que ele chama de mudanças na forma narrativa gótica que podem indicar esse movimento.

One of the essential features of the Gothic is its habit of distortion, as if looking through a badly made window, and this presumably could be seen as reflecting the distance between various classes and social groups. The Gothic was and remained the dimension of the imperfectly perceived. But it would not, unfortunately, be true to say that the Gothic remained in as conveniently simple a category as this. Reynolds, Dickens and Collins reached an audience which was vastly wider than the previously established middle-class one, and the result of this was a change in form. Principally, Dickens and Collins partially democratised the Gothic novel, although in different ways, Dickens by means of humour and characterisation, Collins by means of excitement and fast narrative¹⁴.

Segundo Kilgour (1995), podemos localizar a expressão maior do Gótico entre 1776 e 1820. A autora afirma que a formação da estética grotesca se dá a partir de vários elementos antecessores a esse período. Tal afirmação reforça a ideia aqui apresentada. Os elementos citados por Kilgour, que incluem citações a Shakespeare e Milton, são parte do Grotesco supracitado. Algo semelhante é mencionado por Punter (2013, p. 6), segundo o qual,

The arts of our ancient forefathers and the folk traditions on which they drew, Hurd is saying, may have been rude and may indeed not have conformed to rules which we have since come to regard as constitutive of aesthetic success and propriety; but may not this very rudeness and wildness be itself a source of power - a power which Spenser and Milton saw and which we may not be able to reclaim by any other means?¹⁵

14 Uma das características essenciais do gótico é seu hábito de distorção, como se olhássemos por uma janela malfeita, e isso presumivelmente poderia ser visto como um reflexo da distância entre várias classes e grupos sociais. O gótico foi e continuou a ser a dimensão do imperfeitamente percebido. Mas, infelizmente, não seria verdade dizer que o gótico permaneceu em uma categoria tão convenientemente simples como esta. Reynolds, Dickens e Collins alcançaram um público muito mais amplo do que o da classe média previamente estabelecida, e o resultado disso foi uma mudança na forma. Principalmente, Dickens e Collins democratizaram parcialmente o romance gótico, embora de maneiras diferentes, Dickens por meio do humor e da caracterização, Collins por meio da excitação e da narrativa rápida.

15 As artes de nossos ancestrais e as tradições folclóricas nas quais se basearam, Hurd afirma, podem ter sido rudes e, na verdade, não ter se conformado às regras que, desde então, passamos a considerar constitutivas do sucesso e de natureza estética; mas não podem essa mesma grosseria e selvageria ser em si uma fonte de poder - um poder que Spenser e Milton viram e que podemos não ser capazes de recuperar por qualquer outro meio?

Evidencia-se, mais uma vez, que a ancestralidade do Gótico está ligada a elementos grotescos utilizados em contextos anteriores, e que após o século XVII, se apresentarão como tais, devido aos elementos de horror e à ruptura com valores estéticos e sociais.

Menon (2007) elenca uma série de elementos essenciais à narrativa gótica em seu período de maior expressão. Os ambientes são normalmente sombrios, gélidos e claustrofóbicos. Os personagens têm um desenvolvimento previsível, mas inverossímil, com destaque maior para as personagens femininas e para os vilões nas tramas.

O sobrenatural se coloca como um elemento essencial dentro da narrativa gótica, funcionando como seu rotor e responsável pela natureza transgressora do gótico frente ao pensamento iluminista. A estrutura narrativa é complexa, com histórias intercalando-se. Além disso, Menon (2007) aponta para alguns temas recorrentes à literatura gótica tais como o forte teor sexual, a religiosidade e a constante presença da morte.

França (2017a), por sua vez, evoca três elementos essenciais à estética gótica. O *locus horribilis* constituído pelo ambiente de desconforto e opressão que afeta os personagens; a presença fantasmagórica do passado evocando acontecimentos anteriores que voltam para assombrar o presente, e a personagem monstruosa se coloca como uma materialização do medo.

Outros pontos relevantes da narrativa gótica remetem ao excesso ou à falta de conhecimento. Tanto um quanto o outro geram o medo, pois, no primeiro caso, tem-se a exaustão de explicações racionais que não contemplam, nem impedem o medo, no segundo caso, o desconhecido por si só já traduz como horror. Além disso, seja no castelo medieval, com seus espaços sombrios, seja nas grandes casas ou mansões, o gótico se constitui pelas ruínas, visto serem estas “uma representação da decadência não apenas física, mas, também e principalmente, da degradação moral do homem” (FRANÇA, 2014, p. 100)

Esse pessimismo incorporado pela estética gótica acaba por revelar, também, sua natureza anti-iluminista, já que contrasta diretamente com as ideias promovidas por tal movimento.

Throughout the century important social, economic and political as well as cultural changes began to prise apart the bonds linking individuals to an ordered social world. Urbanisation, industrialisation, revolution were the principal signs of change. Enlightenment rationalism displaced religion as the authoritative mode of explaining the universe and altered conceptions of

the relations between individuals and natural, supernatural and social worlds. Gothic works and their disturbing ambivalence can thus be seen as effects of fear and anxiety, as attempts to account for or deal with the uncertainty of these shifts. They are also attempts to explain what the Enlightenment left unexplained, efforts to reconstruct the divine mysteries that reason had begun to dismantle, to recuperate pasts and histories that offered a permanence and unity in excess of the limits of rational and moral order. In this respect the past that was labelled Gothic was a site of struggle between enlightened forces of progress and more conservative impulses to retain continuity. The contest for a coherent and stable account of the past, however, produced an ambivalence that was not resolved¹⁶ (BOTTING, 2005, p. 15).

O Gótico, enquanto categoria estética, não pode ser definido uniformemente. Isso, aliás, pode ser dito da maioria das formas estéticas, motivo pelo qual reiteramos nossa opção por falar de um gótico grotesco, que apresenta sua maior expressão no contexto do Romantismo, mas que vai se manifestar mais tarde, também, em outros movimentos. Estabelecemos essa categoria estética como grotesca justamente pela sua natureza transgressora. O Gótico não resgata o passado em sua totalidade, mas opta por evocar seus elementos sombrios em razão de um pessimismo que toma seus autores em uma suposta idade das luzes.

Tais elementos são essenciais para se compreender o porquê da rejeição do Gótico ante uma estética naturalista. A estética gótica vai contra a razão, é possível dizê-la praticamente anti-científicista e isso, como veremos no capítulo a seguir, afetar, diretamente, a percepção sobre ela.

2.3. O gótico grotesco no contexto naturalista

16 Ao longo do século, importantes mudanças sociais, econômicas e políticas, bem como culturais, começaram a separar os laços que ligavam os indivíduos a um mundo social ordenado. Urbanização, industrialização, revolução foram os principais sinais de mudança. O racionalismo iluminista substituiu a religião como o modo autorizado de explicar o universo e alterou as concepções das relações entre os indivíduos e os mundos natural, sobrenatural e social. As obras góticas e sua ambivalência perturbadora podem, portanto, ser vistas como efeitos do medo e da ansiedade, como tentativas de explicar ou lidar com a incerteza dessas mudanças. São também tentativas de explicar o que o Iluminismo deixou sem explicação, esforços para reconstruir os mistérios divinos que a razão começou a dismantlar, para recuperar passados e histórias que ofereceram uma permanência e unidade além dos limites da ordem racional e moral. Nesse aspecto, o passado que foi rotulado de gótico foi um local de luta entre as forças iluminadas do progresso e os impulsos mais conservadores para manter a continuidade. A disputa por um relato coerente e estável do passado, no entanto, produziu uma ambivalência que não foi resolvida (Tradução nossa).

Nesse capítulo abordamos alguns aspectos do Naturalismo com foco, sobretudo, na presença do gótico grotesco nesse movimento devido à presença de características dessa estética no conto "Demônios", de Azevedo.

Faz-se necessário, levando em consideração o contexto em que o conto foi produzido, tecermos alguns comentários a respeito da estética naturalista. É importante, no entanto, destacar que essa pesquisa não trata sobre o Naturalismo, mas sobre um conto inserido em um tempo no qual o movimento está em voga. Assim sendo, não aprofundamos uma discussão acerca do Naturalismo, mas tomamos conceitos que nos interessam para a análise do corpus selecionado.

O Naturalismo, enquanto movimento estético, funciona como perfeito alçômetro ao Grotesco e, conseqüentemente, ao Gótico. A estética naturalista, ao tratar da literatura, parte de ideias deterministas, sobretudo, a partir dos pensamentos de Emile Zola que defendia uma narrativa mais próxima da realidade, advinda de preceitos empíricos e próximos ao método científico (BAGULEY, 1990).

É impossível, nesse contexto, não traçar um paralelo entre a estética naturalista e a clássica, quando ambas têm como ideal domínio da razão; o Classicismo por sua busca pela perfeição e pelo equilíbrio formal e o Naturalismo, pelo cientificismo. No caso do primeiro, Botting (2005) aponta que autores como Horácio e Plutarco buscavam uma escrita instrutiva, que deveria lutar contra os chamados monstros da imaginação. A defesa de tais ideias promove um terreno fértil para a presença do Grotesco que se construiu, originalmente, em tal cenário.

O Gótico que havia, de certa forma, se integrado ao Romantismo, volta a ser esteticamente rejeitado nesse novo momento, do Naturalismo, que se constitui, também, como uma reação ao Romantismo. Enquanto o último é exagerado e grandioso, o primeiro busca uma realidade simples (BAGULEY, 1990).

Ao pensarmos na construção dos conceitos que permeiam a estética naturalista, em especial a proposta por Zola, é interessante perceber, conforme nos revela Baguley (1990), sua arbitrariedade. O autor francês elabora um inventário de ideal naturalista ao longo da história da literatura para justificar uma suposta superioridade do movimento que defende. No

entanto, apesar de partir de pressupostos científicos complexamente elaborados, sua compilação é arbitrária.

O Naturalismo surge de uma compilação de ideias e acaba por ganhar prestígio a partir do momento que se dá sua aceitação estética. Baguley destaca que o Naturalismo parte, sobretudo, de pressuposições assumidas como verdades.

No entanto, definir a estética naturalista, especialmente no âmbito da literatura, não é uma tarefa fácil.

The problem with definitions of literary naturalism is, however, a more fundamental one than that of terminological fluctuations or vagaries, or even of a lack of agreement among the various theorists who have ventured to propose such definitions, for there is, in fact, a certain consistency in their diversity and in their insufficiency. The problem is, I would suggest, that these definitions invariably remain firmly rooted in one of the three allied but alien disciplines from which, as we have seen, literary naturalism is said to have derived: philosophy, science and art. They therefore tend to fall short of providing a specifically literary explanation. Thus the philosophical definitions offer too vague and general an interpretation to provide an adequate statement on the nature of the literary phenomena for which they seek to account. The scientific tendency is the most reductive of all three, making of naturalism an abstract method and giving rise, as in the famous case of Zola's theory of the 'experimental novel', to certain fundamental dilemmas when it comes to expounding the analogy. The artistic explanations are almost as restrictive, enclosing the literature within the limits of the aesthetics of realistic imitation or representation¹⁷ (BAGULEY, 1990, p. 42).

Assim sendo, notamos uma pluralidade e certa insuficiência nas definições que permeiam o Naturalismo. Tal fato corrobora que nenhuma forma estética é absoluta e parte de ideais formados por determinados contextos. No caso da estética naturalista isso se acentua ao

17 O problema com as definições de naturalismo literário é, no entanto, mais fundamental do que o das flutuações ou caprichos terminológicos, ou mesmo do que a falta de acordo entre os vários teóricos que se aventuraram a propor tais definições, pois há, de fato, uma certa consistência em sua diversidade e em sua insuficiência. O problema é, eu sugeriria, que essas definições invariavelmente permanecem firmemente enraizadas em uma das três disciplinas aliadas, mas estranhas, das quais, como vimos, se diz que o naturalismo literário derivou: filosofia, ciência e arte. Portanto, elas tendem a não fornecer uma explicação especificamente literária. Assim, as definições filosóficas oferecem uma interpretação muito vaga e geral para fornecer uma declaração adequada sobre a natureza dos fenômenos literários para os quais procuram explicar. A tendência científica é a mais redutora das três, fazendo do naturalismo um método abstrato e dando origem, como no famoso caso da teoria do "romance experimental" de Zola, a certos dilemas fundamentais quando se trata de expor a analogia. As explicações artísticas são quase tão restritivas, encerrando a literatura nos limites da estética da imitação ou representação realista (Tradução nossa).

levarmos em conta que ela ainda conta, como mostrado no trecho acima, com a influência da filosofia e da ciência, deixando, então, de ser uma discussão exclusiva ao campo da literatura.

Uma das principais críticas à estética naturalista reside no fato de esta focar mais em casos patológicos do que em casos sociais. No entanto, entre os autores naturalistas, justificavam-se as patologias como frutos do meio social no qual habitava o sujeito (SENA, 2017a).

A influência que o Naturalismo sofre nos faz pensar em como o Grotesco atua em tal contexto. Partindo da teoria que apresentamos até agora, tratando do Grotesco como uma anti-estética, assume-se que, no contexto naturalista, obras que desafiem as leis da natureza coloquem-se como grotescas. Assim sendo, algo dessa natureza aconteceria com uma literatura nominalmente gótica.

Em termos de Brasil, isso se torna ainda mais palpável. A premissa da estética naturalista como um modelo literário superior por parte dos autores que a defendiam, ultrapassa sua época de vigência. Alfredo Bosi (1975, p. 208), por exemplo, vai utilizar-se dela para dividir a obra de Aluísio Azevedo em dois grupos ao afirmar que, nele, “a influência de Zola e de Eça é palpável; e, quando não se a sente, é mau sinal: o romancista virou produtor de folhetins”.

A crítica à obra supostamente não-naturalista de Aluísio gira em torno do fato de ser voltada à comercialização e, para tanto, tomava emprestado elementos românticos. Bosi (1975, p. 209) vai reafirmar isso ao dizer que a

luta com a pena pelo pão certamente explica o desnível entre seus romances sérios (O Mulato, Casa de Pensão, O Cortiço) e os pastelões melodramáticos de "pura inspiração industrial", no dizer de José Veríssimo (Condessa Vésper, Girândola de Amôres, A Mortalha de Alzira...).

As obras mencionadas acima por Bosi são divididas entre as consideradas sérias e os melodramas, nos quais se apresentavam mais fortemente características românticas, o que as tornavam, aos olhos de Bosi e da crítica, inferiores. Nesse contexto, a preocupação do autor em buscar uma aproximação com o público parece tornar-se um problema para a crítica. No entanto, esse movimento por parte do autor mostra-se intencional.

Aluísio Azevedo concebe sua obra como literatura consumível pelo leitor, sem entrar no mérito de preferência do escritor por romantismo e/ou realismo. O importante é a habilidade de o escritor ser hábil em produzir literatura para sobreviver e executar uma criação diária para dar conta das encomendas dos capítulos que lhe garantam sucesso de venda. Também, no percurso de sua criação, em momentos explicativos da obra, em *digressões*, produz uma literatura crítica, que instiga o leitor para uma crítica do momento literário, cultural e social da época (MELLO, 2008, p. 20).

Azevedo aponta para a estética romântica e para a estética naturalista como pontos antagônicos, já que o público da época ignorava completamente as convenções literárias que tomavam a Europa e que eram defendidas pela elite literária de então, com destaque para a preferência do leitor brasileiro por um romance leve que o distraísse dos problemas do dia a dia, portanto, uma literatura carregada de romantismo. Diante disso, Azevedo defende a criação de um texto híbrido entre o romantismo e o realismo de forma a preparar o leitor para a estética realista (MELLO, 2008).

A preocupação de Azevedo com o leitor surge em razão de sua produção para jornais e folhetins, o que molda sua escrita nessa direção. Isso manifesta-se, por exemplo, na presença de cenas do cotidiano altamente descritivas, que também são motivadas por suas convicções naturalistas. Isso, no entanto, é balanceado, já que o autor achava que essas ideias deveriam ser lentamente introduzidas ao texto, sendo que a etapa inicial seria adaptar a escrita ao gosto do leitor (MELLO, 2008).

É importante ressaltar que não se trata de julgar se o escritor produzia ou não com fins comerciais, aliás, esse fator importa menos do que o fato de que suas obras devem ter alcançado diferentes públicos, o que só faz confirmar sua sensibilidade para com sua contemporaneidade. Além disso, seu contexto de produção já sofria diversos problemas de ordem social, cultural e econômica advindos do capitalismo que segregava parte da população da cultura literária.

Compreender esse movimento se faz essencial no contexto desse trabalho já que "Demônios", o conto que constitui o corpus de análise, se encontra no grupo de obras de Aluísio que não se encaixa no modelo estético naturalista exaltado pela crítica, mas no conjunto tido como inferior pela própria.

Acreditamos que o fato de Demônios estar no segundo grupo explica-se pelo uso de elementos românticos, mas, sobretudo, góticos, presentes no contexto naturalista. E, justamente por desafiar os ideais estéticos da época, faz-se, também grotesco.

Sobre a presença do gótico no contexto naturalista, Sena (2017a) aponta para Rodolfo Teófilo, Adolfo Caminha, e o próprio Aluísio Azevedo como autores que inseriram o Gótico em suas obras. Já Menon (2007) destaca as obras *A Mortalha de Alzira*, e os contos “O Impenitente” e “Demônios” como tendo fortes influências góticas.

É pertinente observar, nesse contexto, a relação de Aluísio com o Naturalismo, já que o autor era adepto dessa estética, o que leva a supor que possuía os ideais estéticos dela, pois,

“Como já foi exaustivamente apresentado pela historiografia literária, o escritor comprometido com a estética naturalista intencionava descrever o espaço narrativo, o caráter das personagens e os eventos com a maior fidelidade possível em relação ao mundo real” (FRANÇA & SENA, 2014, p. 96).

Tendo em vista que o autor apresenta a estética gótica no contexto naturalista, Sena (2017a) reitera que, mesmo os contos que utilizam uma estética mais próxima do romantismo e do gótico, mantém seus elementos naturalistas, questionando os críticos que parecem ignorar a tradição gótica na obra de Azevedo e na literatura brasileira em geral, já que esses parecerem compreender tais elementos pejorativamente como românticos.

É interessante notar que mesmo em momentos de pós-naturalismo, parte da produção de Aluísio ainda causa desconforto em grande número dos críticos. Tal produção é de tal forma transgressora que ainda é diminuída por não se encaixar nos padrões naturalistas. No entanto, o Grotesco em Aluísio transcende.

Sena (2017b) demonstra, ao falar especificamente do romance *A Mortalha de Alzira*, que a obra de Aluísio traz um pessimismo naturalista aliado a um decadentismo de fim de século.

É improvável, porém, que o Naturalismo tenha se tornado “inadequado” à expressão dos autores de sua escola, mas apenas que ele tenha incorporado elementos, como os já mencionados, que são essencialmente góticos e que eram condizentes com o espírito de época suscitado pelas mudanças finisseculares da modernidade. Poderíamos afirmar, deste modo, que o Naturalismo finissecular contaminou-se pela estética decadente e

desencantada, que não era tão avessa assim aos preceitos defendidos por Zola (SENA, 2017b, p. 10).

Podemos supor, dessa forma, que o final do século XIX se apresenta como um terreno propício à manifestação da estética gótico grotesca na literatura naturalista. E, ao considerar a obra de Aluísio especificamente, isso se torna ainda mais evidente.

A relação de Aluísio com essa obra considerada pela crítica como menos naturalista parece ser ambígua, no entanto, como pode-se observar na dedicatória que escreve ao início de *A Mortalha de Alzira*: “Aqui entre nós, leitor idealista, dou-te este livro assim com o ar de quem te faz um obsequio, quando o verdadeiro obsequiado sou eu, pois que achei esta ocasião de desabafar os contidos suspiros da minha velha alma romantica” (AZEVEDO, 1895, s/p.).

Aluísio, portanto, em tom quase confessional, revela que na produção de *A Mortalha de Alzira* se configura o aspecto romântico. Nesse contexto, ele mesmo se afirma de certa forma romântico, ao dizer que isto faz parte de sua alma. Ao mesmo tempo, o autor possui uma espécie de receio em relação à obra, separando-a de suas outras produções.

O livro que se abre agora defronte dos teus olhos tem para mim os efeitos de uma valvula de segurança. Recebe-o de bom coração e não supponhas que recolhes no teu regaço carinhoso alguma impura fancaria de especulador. Não! A obra que te dedico é sincera sob o ponto de vista da commoção, posto não seja honestamente e logicamente irmã das minhas outras filhas litterarias, que constituem a honradissima família de que sou chefe (AZEVEDO, 1895, s/p.).

Azevedo, nesse contexto, separa *A Mortalha de Alzira* de suas outras “filhas literárias”, colocando-a em um outro lugar de distanciamento. Compara-a, então, a um filho bastardo, mas ainda amado.

E' um filho que não reconheci logo, nem baptisei com o meu nome, mas que, a despeito disso, não foi produzido com menos amor ou desejo. E' o filho de uma illusão fugitiva, de uma loucura de amor bohemio; é um filho bastardo, mas é meu filho.

Nasceu fóra do meu casal, em noutes de amor e phantasia; pobres beijos trocados á luz de velhas estrellas que nunca mais se apagaram; sonhos embalsamados de passageiras flores que para sempre se extinguiram; mas eu o amo.

Segue pois o teu destino, meu querido peccado! Já não és um simples capricho de teu pae; és uma obra atirada ao publico.
Não te envergonhes de abraça-lo, leitor que tambem o amas. Beija-o, mas sem rumor; beija-o, mas cuidado que as irmãs não ouçam nem venham a sabel-o nunca! Não imaginas, meu bom amigo, os zelos, os ciumes que ellas têm dos teus carinhos!
Ahi o tens. Cuidado! (AZEVEDO, 1895, s/p.,).

Os trechos acima revelam uma faceta muito importante de Aluísio ao considerarmos sua obra. Ao apontar para sua obra mais romântica com tanto carinho, mas, ainda assim, separá-la de suas outras obras mais deslocadas para o realismo/naturalismo, o autor demonstra uma tendência para uma estética híbrida.

Como já apontado, Aluísio buscava fazer uso da estética romântica para aproximar-se de seu público leitor e guiá-lo em direção a uma mudança que levaria a aspectos mais realistas/naturalistas. É possível dizer, portanto, que grande parte da obra de Aluísio é caracterizada por essa estética híbrida. Mesmo suas obras mais bem-vistas pela crítica como exemplos primorosos da estética naturalista, carregam consigo elementos herdados do Romantismo, e no qual se evidencia o gótico.

Muitas das figuras de linguagem empregadas pelos narradores dos romances naturalistas de Azevedo aproximam-se muito das utilizadas pelos narradores dos seus folhetins românticos. Nossa hipótese é, pois, a de que o naturalismo de Aluísio Azevedo já era “contaminado”, no plano da forma, por um modo de expressão que entendemos ser característico da estética gótica (FRANÇA & SENA, 2014, p. 98).

Podemos dizer que o processo narrativo de Aluísio não é puro, mas composto a partir de uma estética híbrida que inclui, por exemplo, elementos góticos e naturalistas. Essa utilização de formas aparentemente contrastantes é o que podemos apontar justamente como uma estética de ambivalência que irá compor o Grotesco na obra azevediana, sobretudo em "Demônios".

3. OS DEMÔNIOS DE ALUÍSIO

Conforme apresentado nos capítulos anteriores, o conto "Demônios" foi tributário da estética gótico grotesca, cujas características dialogam profundamente com o Naturalismo e com alguns aspectos do Romantismo, dois movimentos relevantes para compreender o contexto de produção do qual Azevedo foi tributário.

Neste capítulo, retomaremos os conceitos a serem aplicados no conto "Demônios", com vistas à análise e interpretação do conto, cuja edição data de 1893.

Sobre o autor, tecemos algumas considerações a título de contextualização do corpus de pesquisa, tendo em vista o fato de que Aluísio transitou entre o Romantismo, o Naturalismo, ambos movimentos expressivos para explicar a presença da estética acima anunciada, sobretudo no que toca ao Naturalismo, a partir do qual pode-se discorrer sobre a intencionalidade do autor com obra considerada menos prestigiada pela crítica, mas que guarda em seu bojo, questões de relevância estética que ainda a configuram como obra de grande expressão para os estudos literários.

Nascido em São Luís do Maranhão em 1857, Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo foi influenciado pelos pais ávidos leitores, o que contribuiu significativamente para que se tornasse um dos autores proeminentes de sua época. Já na juventude, Aluísio iniciou sua carreira como escritor e caricaturista de jornais e, graças ao teor descritivo e irônico, acabou por se destacar no Rio de Janeiro (MELLO, 2008).

Dentre suas obras mais importantes, destacamos o romance *O Cortiço* (1890), no qual o universo naturalista, então em voga, é apresentado por meio de personagens e lugares em que a putrefação metaforiza as relações interpessoais, nas relações de poder entre a "aristocracia local" e os "casebres sujos" em uma sociedade corrupta em que a dignidade humana é rebaixada a tal ponto que se torna análoga à bestialidade.

A mesma bestialidade será encarnada em "Demônios", dessa vez por meio de uma transformação física das personagens e de forma muito menos realista e muito mais próxima do inexplicável.

O conto, como já citado, possui três versões diferentes. A original, foi publicada no folhetim Folha Nova em 1891. A segunda versão, na coletânea homônima de 1893. A terceira e final, contida na coletânea intitulada Pegadas, foi publicada em 1898 (FRANÇA & SENA,

2014). Optamos em analisar a segunda versão por ser de fácil acesso e também pela natureza desse trabalho. Ao assumirmos a hipótese de "Demônios" envolver uma estética híbrida, seria natural que escolhêssemos como corpus a versão intermediária do conto, localizada entre a original e sua última revisão, constituindo-se, portanto, como uma versão híbrida da visão do autor para a obra.

É importante ressaltar que ao longo das revisões, Aluísio atenuou o conteúdo do conto. Da primeira para a segunda versão, apenas um trecho foi suprimido: uma passagem na qual almas perdidas pagam por seus crimes enquanto ficam presas em fungos gigantes. França & Sena (2014) apontam que a remoção de tal trecho pode denotar um afastamento de Aluísio de um projeto literário-pedagógico, já que remove certo aspecto moralizante. Já a atenuação da segunda para a terceira versão do conto pode ter sido impulsionada pela posição diplomática que o autor ocupa no momento de sua publicação, considerando que diversos trechos envolvendo aspectos de cunho sexual e violento foram removidos, evitando possíveis incidentes que poderiam deles decorrer.

Considerando tais mudanças que ocorreram posteriormente e o projeto naturalista de Aluísio Azevedo, questiona-se o porquê de o autor ter escrito, em primeiro lugar, um conto com um conteúdo tão controverso para o contexto. Para além do já supramencionado decadentismo que tomou o mundo no final do século XIX, em termos de Brasil, esse período também abarca muitas mudanças que alteraram drasticamente o modo social no país. A proclamação da república, por exemplo, gerou enormes transformações estruturais que afetaram o estilo de vida do brasileiro de então.

De Marchis (2013), por exemplo, discorre sobre uma possível visão positivista da obra que, mais tarde, é assomada por um deslumbramento frente a nova república brasileira. É retomado, nesse momento, uma antiga caricatura publicada por Azevedo no jornal *O Mequetrefe*, em 1877, chamada *o Juízo Final*. O desenho, segundo De Marchis, representaria um apocalipse positivista que seria procedido por um novo começo que envolveria uma moral Comtiana e ideais republicanos. No entanto, em termos de Brasil, isso não aconteceu.

Pode ter sido justamente a dúvida de Aluísio com a nova república brasileira que impulsionou a produção de "Demônios", sobretudo no governo Floriano Peixoto, do qual, mais tarde, Aluísio foi afastado do cargo público que ocupava. Conforme revela Merián

(2019), Azevedo não chegou a ser exilado como outros escritores, mas foi marginalizado em seu próprio país.

Assoma-se a isso, no conto, uma representação de um Rio de Janeiro ainda subdesenvolvido que, conforme De Marchis (2013), não é nova na obra do próprio Aluísio. Mesmo em *O Cortiço* é possível ver uma degradação moral e física de uma cidade que, aparentemente, ignora o progresso de outras capitais ao redor do mundo. Esse subdesenvolvimento seria metaforizado, em "Demônios", justamente pela escuridão e podridão que tomam a cidade do conto.

Faz sentido, diante de tal cenário social e político, que Azevedo tenha optado por utilizar-se de uma estética mórbida para representar tal contexto. É possível que, no momento pré-eleições de 1891, o autor tenha sido tomado por um desencantamento ante o direcionamento tomado pela política brasileira e representado isso no conto por meio de um apocalipse que levaria a uma involução e ao fim da esperança.

No entanto, a representação desse possível estado de desencantamento não se origina de imediato em um mundo completamente absurdo e transfigurado pela imprevisibilidade do sobrenatural, mas em um singelo quarto em uma casa de pensão.

3.1. Um estudo nas trevas

Em "Demônios", encontramos-nos com o narrador-personagem, que nos apresenta o lar, um “quarto de rapaz solteiro [...] bem no alto; um mirante isolado, por cima do terceiro andar de uma grande e sombria casa de pensão da rua do Riachuelo” (AZEVEDO, 1893, p. 11).

O cenário em que se encontra o narrador já evoca uma atmosfera desconfortante. Estar acima do terceiro andar da casa, supostamente o último, já denota o isolamento ante o resto do mundo. O quarto fica “bem no alto” e em uma casa “grande e sombria”. Já podemos perceber, por meio desse afastamento, que esse é um sujeito peculiar, que não se encontra, necessariamente, inserido socialmente de forma plena. Essa separação configura o distanciamento do sujeito em relação ao mundo e gera, também, a persona de observador por parte do narrador-personagem, sobretudo quando descreve que o quarto possui “uma larga varanda de duas portas, aberta contra o nascente, e meia duzia de janellas desafrentadas, que

davam para os outros pontos, dominando os telhados da vizinhança” (AZEVEDO, 1893, p. 11)¹⁸.

O próprio lugar, vazio e grandioso, se configura em uma herança da memória gótica, considerando que uma de suas características seria um castelo escuro e úmido e não seria apropriado a essa representação de Rio de Janeiro do século XIX. Assim, esse castelo é substituído por uma casa de pensão, mais verossímil, e que ainda apresenta elementos similares a esse outro componente de época.

É possível estabelecer, portanto, que o quarto da rua Riachuelo é um *locus horribilis* inicial, já que, afastado do restante do mundo, gerará um sentimento de angústia e desconforto, conforme apontado por França, que percorrerá toda a narrativa.

Essa ambivalência entre o quarto e o mundo é exacerbada posteriormente quando o narrador fala de “Um pobre quarto, mas uma vista esplêndida”! (AZEVEDO, 1893, p. 11). A adversidade entre o quarto e o mundo se expande. O lado de fora é belo e exuberante, o lado de dentro, triste e sombrio. O mundo é belo, o quarto grotesco. No entanto, há uma exceção que configura uma hibridez, ainda que parcial, já que o narrador possui, em seu quarto, algumas plantas, o que confere alguma vida ao ambiente mórbido. Embora não se encontrem no quarto, e sim, na varanda, as flores configuram um entre-lugar, entre a luz e a sombra, ou seja, um ambiente de ambivalência.

Da varanda, em que eu tinha as minhas queridas violetas, as minhas begonias e os meus tinhorões, únicos companheiros animados d'aquelle meu isolamento e d'aquella minha triste vida de escriptor, descortinava-se amplamente, nas encantadoras nuanças da perspectiva, uma grande parte da cidade, que se extendia por ali aíóra, com a sua pittoresca accumulacão de arvores e telhados, palmeiras e chaminés, torres de igreja e perfis de montanhas tortuosas, d'onde o sol, atra vez da atmospherá, tirava, nos seus sonhos doirados, os mais bellos effeitos de luz. 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 azues e vaporosos, até que se perdiam de todo, muito além, nos segredos do horisonte, confundidos com as nuvens, n'uma só coloraçã de tintas ideáes e castas (AZEVEDO, 1893, p. 11-12).

A impressão que se tem é que, lá fora, o mundo é como deveria ser, enquanto o quarto é exatamente o contrário. O quarto é triste e isolado. O mundo é azul, dourado, branco,

18 A grafia respeita a versão de 1893 utilizada nesse trabalho.

encantador, belo, alegre e verdejante. É naquela varanda, naquele entre-mundo, que o narrador encontra a alegria em sua vida.

Meu prazer era trabalhar ahi, de manhã bem cedo, depois do café, olhando tudo aquillo pelas janellas abertas defronte da minha velha e singela mesa de carvalho, bebendo pelos olhos a alma d'essa natureza innocente e namorada, que me sorria, sem fatigar-me jamais o espirito com a sua graça ingênua e com a sua virgindade sensual (AZEVEDO, 1893, p. 12-13).

Até esse momento, o que o narrador faz é apresentar a dicotomia de dois mundos contrastantes. A cidade, configura-se como o ambiente normativo e de conforto. Ela é natural, e a ela são conferidas características tais quais inocência, ingenuidade e virgindade. Relembremos que, conforme apontado nos capítulos anteriores, a estética gótica continha em suas tramas, fortes teores sexuais. O que temos aqui, na descrição da cidade, é o oposto disso. Temos um ideal de belo normativo entrelaçado a conceitos morais muito bem estabelecidos. Ao considerarmos o quarto como dual a esse mundo, no entanto, estabelecemo-no, já, como gótico grotesco.

Essa natureza externa, esse mundo belo e luminescente é apresentado pelo narrador como algo superior, mesmo à arte. Nada pode superar essa realidade.

E ninguém me viesse fallar em quadros e estatuetas; não! queria as paredes nuas, totalmente nuas, e os moveis sem adornos, porque a arte me parecia mesquinha e banal em confronto com aquella fascinadora realidade, tão simples, tão desprerenciosa, e no entanto tão rica e tão completa (AZEVEDO, 1893, p. 13).

Por meio do narrador, o conto nos revela uma visão de mundo realista-naturalista a partir da qual a representação do mundo tal como ele é supera tudo que pode ser criado. Ao retomar o fato de que foi a partir dessa visão de mundo que buscava a cópia perfeita da realidade que surgiu o termo Grotresco enquanto estética dissonante, observa-se que será a partir desse mundo perfeito descrito no início do conto que ele irá se configurar posteriormente. Tendo em vista que, nesse contexto, qualquer coisa que ouse violentar essa perfeição realista, constituiria-se como anormal, transgressora e, portanto, como grotesca.

Isso explica porque a única imagem presente no quarto é um desenho da amada do narrador-personagem, Laura, que apresentada como pura e virginal, e, portanto, pertencente àquela realidade idealizada.

Todavia, as primeiras brechas para uma ambivalência se apresentam na própria representação de Laura por meio do desenho. Há, sim, sinais de sua pureza, mas há também pequenos e sutis elementos que levam a uma sexualização da personagem. Enquanto Laura é representada com um laço na cabeça, ela também aparece com “roupas de casa” e “pescoço nu”.

O único desenho que eu conservava á vista, pendurado á cabeceira da cama, era um retrato de Laura, minha noiva promettida, e esse feito por mim mesmo, a pastel, representando-a com a roupa de andar em casa, o pescoço nu e o cabelo prezo ao alto da cabeça por um laço de fita côr de rosa (AZEVEDO, 1893, p. 13).

Tendo por definida a ambientação, o narrador passa a contar os fatos que levam ao cerne do conto. O ponto inicial parte de uma transgressão que levaria ao desconforto grotesco. É, portanto, natural que o narrador apresente, primeiramente, a regra a ser quebrada nesse contexto. Ela se apresenta parcialmente: “Quasi nunca trabalhava á noite; ás vezes, porém, quando me succedia acordar fora d'horas, sem vontade de continuar a dormir, ia para a meza e esperava, lendo ou escrevendo, que amanhecesse” (AZEVEDO, 1893, p. 14).

A figura da noite está, por excelência, conectada às trevas e ao mal, perpassando por um medo instintivo e ancestral do escuro. É antinatural, assim, que se trabalhe à noite. Esta é a primeira regra quebrada pelo personagem que acorda “fora da hora” e espera o amanhecer enquanto trabalha. Essa quebra de expectativa, essa transgressão da ordem natural das coisas, no entanto, não fica impune.

Uma ocasião acordei assim, mas sem consciência de nada, como se viesse de um d'esses longos somnos de doente a decidir; d'esses profundos e silenciosos, em que não ha sonhos, e dos quaes, ou se desperta victorioso, para entrar em ampla convalescença, ou se sae apenas um instante para mergulhar logo n'esse outro somno, ainda mais profundo, d'onde nunca mais se volta (AZEVEDO, 1893, p. 14).

O mal se anuncia, aqui, por meio de um sono torpe e profundo que, segundo o narrador, muito se assemelha ao de um doente, ao de um moribundo. É um sono que muito se assemelha ao que leva à morte.

Mesmo no intervalo de tal sono, conforme coloca o narrador, há uma confusão que toma o sujeito. Ele desconhece onde está, ignora mesmo seu estado de ser. Nesse entre-sono, o sujeito torna-se, gradualmente, bestial, privado de sua capacidade racional.

Ao levarmos em consideração o contexto de produção do conto, esse é o pior estado possível ao sujeito que coloca a razão acima de tudo. A herança do gótico anti-iluminista se apresenta nesse ponto, já que um evento sobrenatural leva à degradação do narrador-personagem. Ao mesmo tempo, o aspecto naturalista se revela por meio de um retrocesso patológico e uma regressão racional.

Apesar de intenso, esse estado de confusão do narrador-personagem é breve. Entretanto, ele acaba por se constituir em uma transição que leva a outro acontecimento estranho e, dessa vez, mais prolongado.

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 atravez das cortinas do quarto, e não ouvir, como de costume, pipilarem as cambachilras defronte das janellas, em cima dos telhados (AZEVEDO, 1893, p. 14).

O despertar para a razão acaba levando o narrador a perceber o ambiente ao redor de si, mas este não lhe parece reconhecível. Há algo de estranho na escuridão e no silêncio ao seu redor. É um lugar que lhe “separava da vida”. A atmosfera lhe parece alheia, desconfortante. E ante tal desconforto, ele busca racionalizar o que acontece: “— E' que naturalmente ainda não amanheceu. Também não deve tardar muito, calculei, saltando da cama e enfiando o roupão de banho, disposto a esperar sua alteza, o sol, assentado á varanda fumando um cigarro” (AZEVEDO, 1893, p. 14-15).

O narrador-personagem busca algum conforto na varanda, que é seu entre-mundo e no qual espera que a luz do sol logo surja no horizonte, levando embora toda a angústia que a noite e o quarto sombrio lhe trazem. É impraticável não pensar nesse momento ilustrado no conto como uma representação da apreensão que tomava um cidadão brasileiro na posição de Aluísio às vésperas da eleição de 1891. Há uma sensação de inquietude nesse período de

transição pós-declaração da república. É importante questionar se não pode haver, nesse contexto, um desejo inconsciente pela ignorância, representado pelo estado de semiconsciência narrado no trecho do sono moribundo. Isso porque o despertar revela a visão de um mundo escuro e incerto que mesmo a racionalização não é capaz de afastar. Respeitadas a especificidade da forma e conteúdo literários e as perspectivas sociais, como dito anteriormente, Azevedo apresentava inquietações, e de algum modo, as críticas sobre uma obra para “sobreviver”, levam a tais elucubrações.

O Grotresco aqui é apresentado por meio do desconhecido e do inesperado, representado, sobretudo, pela noite, pelo escuro e pelo silêncio, elementos muito utilizados pela estética gótica.

A estranheza se acentua pela sensação do narrador-personagem em acreditar ter dormido em demasia, a ponto de o dia não ter amanhecido, tornar-se um absurdo.

Entretanto, cousa singular! Parecia-me ter dormido em demazia; ter dormido muito mais da minha conta habitual. Sentia-me estranhamente farto de somno; tinha a impressão lassa de quem passou da sua hora de acordar e foi entrando, a dormir, pelo dia e pela tarde, como só nos acontece tendo anteriormente perdido muitas noites seguidas (AZEVEDO, 1893, p. 15).

O tipo de sono descrito pelo narrador-personagem supõe uma anterior vida desregrada. A ideia de perder muitas noites seguidas em razão de um estilo de vida boêmio não deixa descartar que, a esse personagem, uma espécie de fantasma do passado assombra, elemento típico da narrativa gótica. O que se revela, justamente, é uma possível amoralidade anterior que, posteriormente, se revela reformada, no atual momento pelo qual o personagem passa. A essa transformação atribui-se um acontecimento: tornou-se noivo.

Ora, commigo não havia razão para semelhante cousa, porque, justamente n'aquelles últimos tempos, depois que estava noivo, recolhia-me sempre cedo e cedo me deitava. Ainda na véspera, lembro-me bem, depois do jantar sahira apenas a dar um pequeno passeio, fizera á familia de Laura a minha visita de todos os dias, e ás dez horas lá estava de volta, extendido na cama, com um livro aberto sobre o peito, a bocejar. Não passariam de onze e meia, quando peguei no somno (AZEVEDO, 1893, p. 16).

Revela-se o atual estado do narrador-personagem como o de um homem de família, responsável, que vai para a cama cedo, nos moldes dos padrões morais-conservadores

vigentes à época. No entanto, é pode-se supor que não foi sempre o caso, sobretudo ao notarmos que ele aponta para tal modo de viver como algo que ocorre “justamente naqueles últimos tempos”. Tal trecho, dessa forma, faz supor que deixara para trás um comportamento questionável para assumir algo mais normativo.

É, já nesse momento, perceptível como a persona do protagonista transita num entre-lugar muito alinhado à ideia do grotesco. A maioria dos acontecimentos de sua vida estão conectados a esse ponto de transição, a esse local híbrido entre o normativo e o transgressor. O balanço entre o reconhecível e o desconfortável faz parte de sua vida, sendo representado, principalmente, pelo lugar da varanda, que procura toda vez que pende para o incômodo. “Sim! não havia duvida que era bem singular não ter amanhecido! pensei, indo abrir uma das janellas da varanda” (AZEVEDO, 1893, p. 16).

A estranheza em relação ao fato de o dia não ter amanhecido persiste. Dessa vez, no entanto, o narrador-personagem não encontra o conforto que procura na varanda. Isso porque a origem de todo belo que compõe parte daquele entre-lugar, ocupa agora um outro papel, transfigurado. A beleza do raiar do dia não se apresenta na cidade. A noite transformou o belo em grotesco.

Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com elle ainda completamente fechado e negro; e, abaixando o olhar, vi a cidade afogada em trevas e succumbida no mais profundo silencio!
Oh! Era singular, muito singular! (AZEVEDO, 1893, p. 16)

Mais uma vez a escuridão e o silêncio compõem o ambiente para gerar o desconforto, sendo que esse sentimento surge da quebra da expectativa. Tem-se por certeza o fato de que o sol surja no horizonte, e quando isso não ocorre, há o choque.

No céo as estrellas pareciam amortecidas, de um bruxolear diffuso e pallido; nas ruas os lampeões mal se acusavam por longas reticências de uma luz deslavada e triste. Nenhum operário passava para o trabalho; não se ouvia o cantarolar de um ebrio, o rodar de um carro, nem o ladrar de um cão.
Singular! muito singular! (AZEVEDO, 1893, p. 16)

Tudo o que compunha a realidade com a qual o narrador-personagem se acostumou desaparece. Somem os operários, os ébrios, os carros, os cães. A luz que afasta o escuro e a

solidão que exalam de seu quarto agora é tênue, seja nos lampiões que já não iluminam as ruas, seja nas estrelas que moribundas, já não brilham no céu com a mesma intensidade,

Quando a varanda já não pode lhe passar a confiança e o conforto da realidade, o narrador-personagem vai buscar esses sentimentos em outra certeza: na constância do tempo.

Accendi a vela e corri ao meu relógio de algibeira. Marcava meia-noite. Leveio-o ao ouvido, com a avidez de quem consulta o coração de um moribundo; já não pulsava: tinha esgotado toda a corda. Fil-o começar a trabalhar de novo, más as suas pulsações eram tão fracas, que eu, Só com extrema dificuldade, conseguia distinguil-as. (AZEVEDO, 1893, p. 16-17)

O relógio representa o último fragmento da realidade ao qual o protagonista pode se prender. A pressuposição é de que, não importa o que aconteça, o tempo continua passando. No entanto, para sua surpresa, o narrador-personagem sequer pode confiar nisso. O relógio marca meia-noite, a despeito de o próprio sujeito ter sentido uma longa noite passar e ele, ter ido para a cama às onze da noite. O som do relógio também já não pulsa e o próprio tempo, nesse mundo absurdo, se fragiliza.

É propício que meia-noite seja o horário adotado por Azevedo para que o acontecimento sobrenatural ocorra, afinal, tal momento indica o fim de um dia e começo de um outro. É uma transição, um entre-momento. Considerando os momentos de transição já supracitados no contexto de produção do conto, não seria de se estranhar que a meia-noite simbolize, justamente, o de passagem entre monarquia e república no Brasil. É um momento de incerteza, de insegurança, quando o futuro se encontra no escuro e no silêncio.

Pode-se dizer que, em tal momento, o sujeito tente racionalizar o que ocorre ao seu redor. No conto, isso é simbolizado pelas constantes elucubrações do narrador-personagem em busca de um motivo para o absurdo que o rodeia.

— E' singular! muito singular! Repetia, calculando que, se o relógio esgotara toda a corda, era porque eu então havia dormido muito mais ainda do que suppunha! eu então atravessara um dia inteiro sem acordar e entrara do mesmo modo pela noite seguinte.
Mas, afinal que horas seriam? (AZEVEDO, 1893, p. 17)

A primeira possibilidade que se levanta é a de que ele tenha dormido por mais de 24 horas seguidas, mas logo abandona tal ideia. Ao questionar que horas seriam, indiretamente o

protagonista alça a probabilidade de o relógio estar quebrado e que, na verdade, outro seja o horário em que se encontra.

O protagonista volta à varanda buscando por respostas, mas nada encontra. “Tornei á varanda, para consultar de novo aquella estranha noite, em que as estrellas desmaiavam antes de chegar a aurora. E a noite nada me respondeu, fechada no seu egoísmo surdo e tenebroso.” (AZEVEDO, 1893, p. 17).

A noite contrasta com o dia ao qual o narrador-personagem está acostumado, e normalmente apresentado como agradável e acolhedor. A noite, como visto na passagem acima, é egoísta, surda e tenebrosa. A luz das estrelas atenua-se, mas a aurora não surge no horizonte. Tem-se a impressão de que algo finda, mas um novo começo não se apresenta, como se tudo fosse guiado a uma escuridão silenciosa, sem perspectiva e sem esperança.

Apesar dessas adversidades, o protagonista prende-se à razão e ao empirismo. Ele busca nos sentidos alguma possível resposta para o absurdo. Considerando que não pode contar com o próprio relógio, ele procura, nos relógios da cidade alguma informação que não pode obter ali. “Que horas seriam? - Se eu ouvisse algum relógio da vizinhança! Ouvir?. Mas se em torno de mim tudo parecia entorpecido e morto?.” (AZEVEDO, 1893, p. 17-18).

Mais uma vez, ante o desconforto da imprevisibilidade, o narrador-personagem procura algum tipo de resposta no mundo lá fora. No entanto, encontra esse mesmo mundo transfigurado, despido da beleza costumaz. Agora, em sua treva silenciosa, tudo que dava vida a tal mundo surge morto.

O protagonista ainda resiste, negando a possibilidade de o problema estar no mundo. Considera, assim, a possibilidade de ter ficado surdo durante a noite, e passa a realizar testes para verificar tal teoria. “E veio-me a duvida de que eu tivesse ficado surdo durante aquelle maldicto somno de tantas horas; e, fulminado por esta idéa, precipitei-me sobre o tympano da mesa, e vibrei-o, com toda a força”. (AZEVEDO, 1893, p. 18).

Vemos que a resistência ao absurdo leva à busca pela razão. O protagonista elabora uma teoria e a testa para verificar se ela é verdadeira ou não. Em suma, ele precisa de uma explicação racional ao problema que se desvela ante seus olhos. Há, nesse processo, uma verificação da verdade como prescrito pela ciência, e, por meio desse breve acontecimento, podemos ter a distinção do modo de pensar do personagem principal no qual notamos um traço naturalista.

O resultado de sua busca, no entanto, não corresponde ao que esperava.

O som fez-se, porém abafado e lento, como se luctasse com grande resistência para vencer o peso do ar.

E só então notei que a luz da vela, á semelhança do som do tympano, também não era intensa e clara como de ordinário e parecia opprimida por uma atmosphaera de catacumba. (AZEVEDO, 1893, p. 18)

Destacamos aqui os termos “opprimida” e “atmosphera de catacumba”, os quais ilustram a estética gótico grotesca. Essa atmosfera, que oprime luz e som, combinada à catacumba, denota um espaço claustrofóbico em que se encontra o personagem.

Diante do experimento, tudo se revela abrandado. Os sentidos já não são capazes de captar o mundo plenamente. Isso evoca uma atmosfera gótica ao não respeitar a razão. Os resultados da experiência realizada pelo protagonista são ilógicos, remetendo ao gótico que, como já apontado anteriormente, é uma estética anti-cientificista.

Para além disso, os acontecimentos supracitados rompem com a norma do que é esperado. Essa transgressão ante a realidade confere, ao conto, para além da estética gótica, características que o configuram como grotesco.

A degradação de tudo o que é belo, e nesse contexto tal configura-se a partir do mundo natural tal como ele é, revela-se como a essência do conto. Conhecemos aquilo que encanta o narrador-personagem e vemos que, de um momento para outro, enquanto dormia, toda essa beleza é retirada dele.

Que significaria isto?. que estranho cataclismo abalaria o mundo?. Que teria acontecido de tão trascendente durante aquella minha ausência da vida, para que eu, á volta, viesse encontrar o som e a luz, as duas expressões mais impressionadoras do mundo physico, assim tropegas, e assim vacillantes nem que toda a natureza envelhecesse maravilhosamente, enquanto eu tinha os olhos fechados e o cérebro entorpecido?!. (AZEVEDO, 1893, p. 18-19).

O narrador personagem continua a questionar o novo mundo no qual se encontra, não aceitando a suposta nova realidade. Ele cita a luz e o som como componentes essenciais da realidade que conhece, nomeia-os os mais impressionantes, e lamenta sua atenuação. Há um grande cataclismo no mundo, e isso remete ao apocalipse positivista que Azevedo representou outrora no Juízo Final. Este, no entanto, não leva a uma libertação do sujeito, pelo contrário, leva a uma prisão escura e silenciosa.

Eis que o novo mundo se apresenta diferente do anterior, mas preserva elementos suficientes dele. É possível, seguindo as ideias de Kayser, caracterizar esse mundo como grotesco já que é o mesmo, mas despido de ordem e pautado pelo bizarro que adentra junto a noite eterna sobre a qual o personagem tenta, minimamente, refletir.

É essa hibridez que gera o desconforto. A capacidade de o protagonista localizar-se em um espaço ao qual está acostumado, mas vê-lo transfigurado e privado de todos os elementos que o tornariam conhecido.

— Ilusão minha, com certeza! que louca és tu, minha pobre phantasia! D'aqui a nada estará amanhecendo, e todos estes teus caprichos, teus ou da noite, essa outra doída, desaparecerão aos primeiros raios do sol. O melhor é trabalharmos! Sinto-me até bem disposto para escrever! Trabalhemos! Trabalhemos, que d'aqui a pouco tudo reviverá como nos outros dias! de novo os valles e as montanhas se farão esmeraldinos e alegres; e o céu transbordará da sua refulgente concha de turqueza a opulencia das cores e das luzes; e de novo ondulará no espaço a musica dos ventos; e as aves acordarão as rosas dos campos com os seus melodiosos duetos de amor! Trabalhemos! Trabalhemos! (AZEVEDO, 1893, p. 19).

O protagonista prossegue em negar o novo lugar no qual se encontra. A não aceitação demonstra o claro desconforto com a atual situação. Ele atribui ao atual estado as características de ilusório, louco e fantástico. Então, começa a antecipar o nascer no sol, preenchendo-se de esperança, e lança um chamado “Trabalhemos! Trabalhemos!”.

No seu caso, o trabalho é justamente o ato de escrever, o que leva a supor que esta poderia ser a própria atitude de Azevedo ante o contexto de produção. O antever e a esperança de um amanhã que insiste em não vir em meio a uma crise de identidade nacional do Brasil transitório, e de certa forma, híbrido, entre monarquia e república pode ter gerado um sentimento muito similar no autor. As promessas de uma nova república que não se concretizaram, podem ser representadas pelos atenuados sons e luzes desse entre-momento no qual o personagem, metaforicamente, se encontra. Quando evoca o trabalho, o narrador-personagem pode estar evocando a própria produção de "Demônios" como uma ilustração do momento de então no qual se encontrava Aluísio.

O protagonista prepara-se para agir, tenta fazer algo, agir ativamente ao perceber que não possui controle sobre o que acontece ao seu redor e no resto do mundo. Ele não tem poder sobre o nascer do sol, mas pode ter poder sobre as palavras que dispõe sobre o papel. “Accendi mais duas velas, porque só com a primeira quasi que me era impossivel enxergar;

arranjei-me ao lavatório; fiz uma chicara de café bem forte, tomeia-a, e fui para a mesa de trabalho” (AZEVEDO, 1893, p. 19-20).

A ação do escritor nesse mundo, de representá-lo como é, pode ser paradoxal em um contexto como tal,. Assim como ao narrador-personagem seria difícil escrever algo na escuridão que lhe cerca, talvez tenha sido difícil para Aluísio escrever algo seguindo uma estética puramente naturalista no contexto em se encontrava. Por outro lado, talvez tenha encontrado nessa estética híbrida, que faz uso de um gótico grotesco, uma forma de representar o desconforto promovido por um período de incerteza. O escritor ficcional não tem certeza se o sol vai nascer. Na vida real, Aluísio podia até ter tal certeza, mas não sabia que tipo de amanhã o sol traria consigo.

Em que pese a relação entre ficção e realidade, o escritor, diante disso põe-se a produzir, buscando formas de extravasar esses desconfortos. O ato de escrever se configura como um ato de luta contra a realidade, podendo ser atribuído como uma forma de resistir a ela, de tentar alterá-la de alguma forma, ou, de, simplesmente, negar sua existência.

D'ahi 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 penna 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 principio 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 ás cegas, como um cavallo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope (AZEVEDO, 1893, p. 20).

Escrever torna-se um feito histórico para o narrador-personagem. Escreve impetuosamente, como se o mundo acabasse, o que, talvez, pudesse, de fato, ocorrer. Esse cenário apocalíptico conjura um senso de urgência. O tempo, como já vimos, fragmentou-se. A realidade não é mais que suposição. Nada faz sentido. A razão se esvai e entrega-se à loucura, e tal ato de animalização do personagem pode ser atribuído tanto à estética naturalista ao se configurar como patológico, como à estética gótica ao ser anti-racional.

Depois, tal febre de concepção se apoderou de mim, que perdi a consciência de tudo, e deixei-me arrebatado por ella, arquejante e sem fôlego, n'um vôo febril, n'um arranco violento, que me levava de rastros pelo ideal, aos tropeções com as minhas doidas phantasias de poeta.

E paginas e paginas se succederam. E as idéas, que nem um bando de demônios, vinham-me em borbotão, devorando-se umas ás outras, num delírio de chegar primeiro; e as phrases e as imagens acudiam-me, como relâmpagos, fuzilando, já promptas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a penna, nem tempo de desviar os olhos do campo de combate, ia arremeçando para traz de mim, uma após outra, as tiras escriptas, suando, arfando, succumbido nas garras d'aquelle feroz inimigo, que me aniquilava. (AZEVEDO, 1893, p. 20-21)

A patologia da escrita aqui funde-se a algo mais obscuro. O protagonista compara o processo a uma possessão demoníaca. As ideias, nesse contexto, não são nem um pouco racionais, não são fruto de um complexo processo cognitivo, mas fundadas em um ato exterior, quase sobrenatural. O escritor já não tem controle sobre si, e a escrita parece vir de outro, a ponto de tornarem-se fisicamente debilitante já que o protagonista sua, arfa e sucumbe ante a ação.

O ato também é descrito como uma espécie de combate, e isso pode remeter, mais uma vez, à estética híbrida. Há uma luta contra os ideais estéticos enquanto há, também uma busca pela representação de um contexto tão estranho. São demônios góticos, grotescos e românticos que tomam o protagonista, mas que também tomam Azevedo na construção do conto.

E luctei! e luctei! e luctei!
De repente, acordo d'esta vertigem, como se voltasse de um pesadelo, estonteado, com o sobresalto de quem, por uma briga de momento, esqueceu-se do grande perigo que o espera. Dei um salto da cadeira; varri inquieto o olhar em de redor. Ao lado da minha mesa havia um monte de folhas de papel cobertas de tinta; as velas bruxuleavam a extinguir-se e o meu cinzeiro estava pejado de pontas de cigarro. (AZEVEDO, 1893, p. 21-22)

Esse momento de loucura finaliza ante um sobressalto. O narrador-personagem percebe o que faz, e encerra suas ações com a mesma intensidade com a qual as iniciou. Agora, no entanto, se depara, espantado, com o resultado de seu trabalho, representado pelas folhas cobertas de tinta, pelas velas quase apagadas e pelos cigarros consumidos no cinzeiro.

O período da escrita constitui um outro intervalo nos acontecimentos do conto. Diferese, no entanto, em sua natureza. O primeiro período, o do sono, foi caracterizado pela passividade e completa ausência de consciência do mundo. Esse segundo, por sua vez, apesar de mecânico e também conter certo nível de inconsciência, agora é caracterizado pela ação

irrefreada, a ponto de ser caracterizado como doentia. “Oh! muitas horas deviam ter decorrido durante essa minha nova ausência, na qual o somno agora não fora cúmplice. Parecia-me impossível haver trabalhado tanto, sem dar o menor accordo do que se passava em torno de mim.” (AZEVEDO, 1893, p. 22).

Essa ignorância do protagonista perante o mundo em alguns momentos marca seu lugar distante da sociedade comum, como já apontado no início dessa análise quando percorremos o quarto e a varanda. A ele, é permitido tal afastamento justamente por sua natureza de observador do mundo, postura que assume inclusive metaforicamente, já que mora no último andar do prédio, do qual pode observar o que ocorre. Difere-se, no entanto, as possíveis ações de tal sujeito: ele pode ser passivo como no sono, ou ativo como na escrita.

Cada momento desse acaba por ilustrar um salto temporal, mas no contexto de total desolação em que se encontra o mundo do protagonista, tais momentos são quase irrelevantes.

Corri á janella.

Meu Deus! o nascente continuava fechado e negro; a cidade deserta e muda. As estrellas tinham empallidecido ainda mais, e as luzes dos lampeões transpareciam apenas, atravez da espessura da noite, como sinistros olhos que me piscavam da tréva.

Meu Deus ! meu Deus, que teria acontecido?!. (AZEVEDO, 1893, p. 22)

O que acontece nesse entre-momento em que se encontra o conto é que a ação de um sujeito como o protagonista não interfere no mundo diretamente. Isso ilustra, justamente, um desencantamento com o mundo, muito característico à estética gótica e muito propício, em seu uso, no contexto de produção do conto. Mais de uma vez, intercalam-se literatura e realidade. A escuridão fictícia apresentada na trama é uma excelente metáfora para um estado de dúvida e antecipação em seu contexto de produção.

Accendi novas velas, e notei que as suas chammas eram mais lividas que o fogo fatuo das sepulturas. Concheei a mão contra o ouvido, e fiquei longo tempo a esperar inutilmente que do profundo e gelado silencio lá de fora me viesse um signal de vida.

Nada! Nada! (AZEVEDO, 1893, p. 23)

Ante a completa treva que simula a desesperança, o narrador-personagem acende algumas velas, cujas chamas tênues falham em iluminar o ambiente. Suas luzes são comparadas ao fogo fátuo de sepulturas, que constitui a iluminação derivada de gases

emitidos por cadáveres. Essa evocação de tal imagem mórbida contribui para a construção de uma atmosfera gótica. A figura do cemitério evoca uma ideia de morte, tema que, segundo Punter (2013), antecede o romance gótico na literatura, influenciando tal estética fortemente. A morte funciona, nesse contexto, sobretudo como desafio à racionalidade e trabalha com o exagero no campo da emoção se consideramos que não há medo maior do que o medo da morte.

Um dos elementos ressaltados pelo narrador-personagem ao exaltar a beleza do mundo foi, justamente, a presença de vida nas coisas. Particularmente, a única coisa que conferia beleza a seu quarto eram as plantas que o adornavam. Percebemos a decadência do mundo ao redor do protagonista quando estas perdem tal característica primordial.

Fui á varanda; apalpei as minhas queridas plantas; estavam fanadas, e as suas tristes folhas pendiam moilmente para fora dos vasos, como embambedos membros de um cadáver ainda quente. Debrucei-me sobre as minhas estremecidas violetas e procurei respirar-lhes a alma embalsâmada. Já não tinham perfume! (AZEVEDO, 1893, p. 23)

Na varanda, ele encontra suas plantas mortas. Compara suas folhas a membros de um cadáver. A morbidez, mais uma vez, é utilizada para construir a atmosfera. O grotesco se configura na transgressão do ideal de beleza que seria a vida. Nesse mundo, a morte é grotesca.

Notamos também como a decadência do mundo se configura pela perda dos sentidos. Além da visão e audição já atenuadas, o protagonista nota, agora, o olfato afetado ao notar que suas violetas já não possuem perfume. Ele busca, então, conforto no céu ao tentar achar, nas estrelas, alguma fonte de luz. Isso constitui, por si só, um ato simbólico, já que olhar para cima é uma ação associada a uma busca do divino, o que contradiz a, até agora, postura racional adotada pelo narrador-personagem. No entanto, ele não encontra, no céu, o que procura. Acha apenas mais motivos e razões para desconsolo.

Attonito e ancioso volvi os olhos para o espaço. As estrellas, já sem contornos, derramavam-se na tinta negra do céu, como indecisas nodoas luminosas, que fugiam lentamente.
Meu Deus ! meu Deus, que iria acontecer ainda? (AZEVEDO, 1893, p. 23)

O protagonista desiste, agora, de qualquer ação puramente racional baseada em dados científicos. Ele busca uma força superior ante o desespero. As estrelas se apagando no céu representam a cisão de sua personalidade. Não, há, nesse ponto, motivos para se ater a suas antigas concepções. Não só ele passa a aceitar que o que ocorre a seu redor é real, mas passa a prever que mais coisas horríveis hão de acontecer.

Voltei ao quarto e consultei o relógio. Marcava dez horas.
Oh ! Pois já dez horas se tinham passado depois que eu abrira os olhos?.
Porque então não amanhecera em todo esse tempo! Teria eu enlouquecido?.
(AZEVEDO, 1893, p. 24)

Observamos um gigantesco salto temporal que revela o absurdo de toda a situação. Entre a escrita alucinada e a contemplação da deterioração ao seu redor, dez horas se passaram. Ainda assim, o amanhecer não surgira no ambiente. O protagonista se encontra incomodado, inquieto diante de tal situação. Se estabelecermos, mais uma vez, a relação entre o conto e seu contexto de produção, é possível pensar no momento de inquietude provocado pelas mudanças políticas no Brasil. A meia-noite marcando o fim da monarquia e o advento da república com muito tempo se passando e nenhum vestígio de esperança, simbolizada pela luz do amanhecer, surgindo no horizonte visível.

Já trémulo, apanhei do chão as folhas de papel, uma por uma; eram muitas, muitas! E por melhor esforço que fizesse, não conseguia lembrar-me do que eu próprio n'ellas escrevera.
Apalpei as fontes; latejavam. Passei as mãos pelos olhos, depois consultei o coração; batia forte. (AZEVEDO, 1893, p. 24)

Notamos mais uma característica da estética gótica se apresentando no texto ao percebermos que a razão, lentamente, dá lugar à emoção. Como já apontamos, o gótico tende a buscar uma resposta emocional em lugar de uma racional (BOTTING, 2005). Percebemos que, lentamente, o protagonista segue essa direção, deixando para trás suas concepções utarracionais, de cunho científico, para ser tomado por respostas emocionais ante os acontecimentos que ocorrem ao seu redor. Não só há essa transição como ela ocorre de forma exagerada. “E só então notei que estava com muita fome e estava com muita sede. Tomei a bilha d'agua e esgotei-a de uma assentada. Assánhou-se-me a fome.” (AZEVEDO, 1893, p. 24)

Ante a sede, notamos que o personagem esvazia toda a fonte de água. Isso, no entanto, não ocorre de forma gradual, mas de uma vez só. É essa, portanto, uma decisão puramente instintiva, quase animalésca. O exagero, em si, é uma característica do gótico (BOTTING, 2005), e essa animalização, bestialização, pode ser atribuída ao grotesco (SODRÉ & PAIVA, 2002).

Abri todas as janellas do quarto, em seguida a porta, e chamei pelo criado. Mas a minha voz, apesar do esforço que fiz para gritar, sahia froxa e abafada, quasi indistinguível.
Ninguém me respondeu, nem mesmo o echo.
Meu Deus! Meu Deus! (AZEVEDO, 1893, p. 24-25)

Notemos como, cada vez mais, as respostas passam a ser instintivas e de caráter imediato. De início, lembremos, o protagonista levanta teorias e realiza pequenos experimentos para tentar desvendar o que acontece ao seu redor. Agora, o desespero é imediato. Apesar de sua voz sair abafada, ele não tenta realizar novas tentativas, simplesmente é tomado pelo pavor e evoca “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 aquelle maldicto somno traiçoeiro; desejei não pensar, não sentir, não ter consciência de nada. 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, 1893, p. 25)

A emoção se apodera da razão e, em um ato de total desencantamento, o protagonista deseja perder o resto de humanidade que lhe resta. Ele afirma que o cérebro continua a funcionar, mas percebamos que tal funcionamento não se dá de forma racional, mas simplesmente para gerar ideias que se desdobram em um calabouço emocional ao qual o narrador-personagem cada vez mais se prende.

Essa decadência emocional está diretamente ligada, no âmbito do conto, à degradação da natureza.

E o ceu era cada vez mais negro, e as estrellas cada vez mais apagadas, como derradeiros e tristes lampejos de uma pobre natureza, que morre!
Meu Deus! meu Deus! o que seria! (AZEVEDO, 1893, p. 25)

Apesar do atenuamento da razão científica, o questionamento persiste. Todo o incômodo desperta no protagonista uma necessidade de ação. Esse movimento é muito característico à estética gótica (KILGOUR, 1995), e por isso a notamos como transgressora e, portanto, grotesca. O acontecimento que leva à quebra de valores morais na narrativa gótica funciona, muitas vezes, como gatilho para uma mudança de comportamento nos personagens o que, por sua vez, leva a uma possível emancipação. Em "Demônios", esse movimento é representado pela decisão do protagonista de sair do quarto. “Enchi-me de coragem; tomei uma das velas e, com mil precauções para impedir que ella se apagasse, descí o primeiro lance de escadas.” (AZEVEDO, 1893, p. 25).

Esse singelo movimento parece gerar no narrador-personagem uma breve retomada de suas faculdades mentais. Mais uma vez, ele tenta realizar escolhas lógicas. “A casa tinha muitos commodos e poucos desoccupados. Eu conhecia quasi todos os hospedes. No segundo andar morava um medico; resolvi bater de preferencia á porta d'elle”. (AZEVEDO, 1893, p. 26).

Ao buscar uma habitante da casa de pensão, ele não vai atrás de qualquer pessoa, mas do sujeito que julga mais qualificado: um médico. Essa escolha lógica não dura muito tempo. Ao bater na porta e não obter resposta, o protagonista cai, novamente, em desespero.

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 echo respondia.
(AZEVEDO, 1893, p. 26)

A frustração da não resposta leva a um momento de decadência moral no qual o protagonista recorre à violência e invade o quarto.

Metti hombros contra ella e arrombeia-a. O mesmo silencio. Espichei o pescoço, espiei lá para dentro. Nada conseguí vêr; a luz da minha vela illuminava menos que a braza de um cigarro.
Esperei um instante.
Ainda nada.
Entrei. (AZEVEDO, 1893, p. 26)

Tomando uma atitude mais assertiva, o protagonista entra no quarto do médico. A luz continua tênue, mantendo o ambiente de desconforto. Para além disso, temos agora um lugar estranho ao narrador-personagem, diferente dos quais está acostumado. O ambiente, na narrativa gótica, é uma parte essencial do processo de decadência dos personagens, como afirmam tanto Punter (2013) e Botting (2005). Ambientes estranhos, em particular, parecem gerar uma resposta violenta que é impulsionada por um instinto de sobrevivência ancestral. Um lugar estranho e escuro, não deve gerar, no sujeito, outro sentimento que não o de desconforto. Atrelamos essa ideia ao próprio conceito de grotesco que trata, justamente, desse diferente incômodo. Resgatamos as palavras de Kayser (1986) que menciona as estátuas Incas que, para aquele povo, devem ter sido partes constituintes e naturais ao cotidiano, mas que às vistas de um forasteiro podem ser confundidas com figuras de demônios, gerando desconforto.

A estranheza do ambiente será acentuada no conto por outro acontecimento inesperado. Ao entrar no quarto do médico, o protagonista encontra-o numa posição diferente da que esperava. “O medico estava estendido na sua cama, embrulhado no lençol. Tinha contrahida a bocca e os olhos meio abertos”. (AZEVEDO, 1893, p. 27).

Para além da imagem macabra, há um certo tom de ironia no trecho acima, afinal, o primeiro sujeito a ser encontrado pelo protagonista do conto nesse mundo moribundo é um médico. O fato de estar morto contribui para um efeito ligeiramente cômico. É de se lembrar que o Grotesco carrega consigo essa faceta que provoca o riso (KAYSER, 1986; SODRÉ & PAIVA, 2002) a partir, justamente, de ironias como essa. A transgressão aqui também serve para comunicar ao leitor que a esperança, de fato, se esvaiu. Ironicamente, o sujeito que estaria mais preparado para lidar com esse mundo doente, sucumbiu.

Chamei-o; segurei-lhe o braço com violência e recuei aterrado, porque lhe senti o corpo rígido e frio. Approximei, tremulo, a minha vela contra o seu rosto immovel; elle não abriu os olhos; não fez o menor gesto. E na palidez das faces notei-lhe as manchas esverdeadas de carne que vae entrar em decomposição. (AZEVEDO, 1893, p. 27)

Não só o médico está morto, como já apresenta sinais iniciais de decomposição. Isso revela que está além da possibilidade de reanimação, que o corpo já apodrece e com ele quaisquer expectativas de melhora.

Esse golpe faz com que o narrador-personagem regrida do seu breve momento de razão. Ele cede à insanidade, e volta a agir puramente por instinto.

Afastei-me.

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 gutturaes de agonisante. (AZEVEDO, 1893, p. 27)

Tomado pelo terror, o protagonista volta a se animalizar. Incapaz de gritar, ele emite sons guturais e agonizantes, indicando uma bestialização do sujeito ante o inexplicável. A resposta, outra vez, é violenta.

E corri aos outros quartos, e, já sem bater, fui arrombando as portas que encontrei fechadas. A luz da minha vela, cada vez mais livida, 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 bocca viscosa e sôfrega. Por todas aquellas camas, que eu percorria como um louco, só tateava corpos enregelados e hirtos. (AZEVEDO, 1893, p. 28)

A busca por respostas volta a ocorrer instintivamente. O narrador-personagem invade cada quarto da casa de pensão apenas para encontrar seus hóspedes mortos. Ele próprio afirma ter-se entregado à loucura ao penetrar nos aposentos e colocar-se a tocar nos cadáveres gélidos que encontra. Evoca a imagem de um vazio absoluto que o engole. O que o aterroriza é exatamente essa possibilidade de mundo anti-natural no qual sua concepção idealizada de um mundo belo é inexistente. A ausência total dos sentidos leva à morte, mas não à morte natural, à morte de apenas um indivíduo, mas ao fim de todas as coisas naturais.

Não encontrava ninguém com vida; ninguém!

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 os filhinhos mortos, tão mortos como ellas mesmas; vi casaes abraçados, dormindo aquelle derradeiro somno, enleados ainda pelo ultimo delírio de seus amores ; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão, decompostas na impudencia da morte; estudantes côm de cera debruçados sobre a meza de estudo, os braços dobrados sobre o compêndio aberto, defronte da lâmpada para sempre extincta. E tudo frio ! e tudo immovel, como se aquellas 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)

A morte geral, como aponta o narrador-personagem, revela-se como repentina. Cada cadáver que encontra está paralisado na ação que executava no momento da morte. Notamos o sentimento de solidão do protagonista como “único espectador” em um mundo frio e silencioso.

É possível notar como Azevedo faz uso de dualidades para criar o desconforto desse novo mundo em relação ao que se apresentava antes da catástrofe. São pares de elementos que ditam a diferença entre o local de costume ao protagonista e esse novo lugar de estranheza: luz e sombra, calor e frio, som e silêncio, vida e morte.

A construção da atmosfera se dá, nesse contexto, para produzir determinados sentimentos no leitor, o que, segundo Botting (2005), é uma característica da estética gótica. Busca-se, muito mais do que descrever um ambiente específico no qual a história se desenrola ou mesmo evocar uma resposta racional, provocar emoções exageradas.

O incômodo maior do narrador-personagem se dá, não só por se encontrar no lado oposto do ideal na dualidade, mas pela consciência de tal. Nesse momento, ele lamenta não ter partido com os outros. Os mortos, nesse contexto, foram agraciados pela ignorância.

Percorri os outros andares da casa: Sempre o mesmo abominável espectáculo !
 Não havia mais ninguém ! não havia mais ninguém ! Tinham todos desertado em massa!
 E porque ? E para onde tinham fugido aquellas almas, n'um só vôo, arribadas como um bando de aves forasteiras?
 Estranha greve!
 Mas porque não me chamaram, a mim também, antes de partir?. Porque me abandonaram sósinho entre aquelle pavaroso despojo nauseabundo ?.
 (AZEVEDO, 1893, p. 29)

Há um paralelo possível de ser traçado com o arrebatamento bíblico no qual as almas dos virtuosos ascendem ao céu, enquanto os pecadores permanecem na terra. Ao pensarmos no lugar do narrador-personagem no mundo, como já estabelecido em trechos anteriores, é possível afirmar que ele ocupa uma posição diferenciada na estrutura social. Além de estar afastado da massa, ele tem o papel de observador, olhando o mundo abaixo dele do alto da

varanda de seu quarto. Essa acaba sendo a descrição da figura do escritor, e essa característica seria, justamente o seu pecado. Ante o arrebatamento dos ignorantes, o escritor, suposto sábio, permanece. Devemos considerar que o pecado original se constituiu justamente no momento em que Adão comeu o fruto do conhecimento do bem e do mal.

Ao trazermos esses aspectos para o contexto de produção, o drama do escritor, nesse caso o próprio Aluísio, gira em torno de perceber as mudanças ao seu redor, enquanto, para a massa, nada muda, aparentemente. O autor faz uso de elementos naturalistas para metaforizar aspectos sociais. De certa forma, o conto revela a turba doente a partir da patologia máxima que é a morte. Azevedo explora essa enfermidade social para revelar o estado de mal estar e de desconforto, causado pela transição monarquia-república e consequente crise política não atinge a massa diretamente. Sua ignorância serve como escudo.

Levando em consideração a articulação entre o real e o ficcional, é possível dizer que a não ignorância do protagonista corrobora com a presença do grotesco visto tratar-se da não ignorância sobre os eventos que, gradualmente, minarão sua razão.

Que teria sido, meu Deus? que teria sido tudo aquillo ?. Porque toda aquella gente fugia em segredo, silenciosamente, sem a extrema despedida dos moribundos, sem os gritos da agonia ?. E eu, execrável excepção! por que continuava a existir, acotovelando os mortos e fechado com elles dentro da mesma catacumba? (AZEVEDO, 1893, p. 30)

O castigo imposto sobre o narrador-personagem é de permanecer no mundo escuro, cercado pelos mortos ignorantes ao mal. O grotesco, aqui, se configura justamente como contrapartida ao mundo iluminado pela razão. O grotesco é trevas e ignorância.

Ante tamanha desgraça, o protagonista acaba sendo levado para outro caminho e ao perceber que não há qualquer esperança para si, opta pelo melhor modo de morrer. Nesse momento, evoca a imagem da amada, Laura.

Então, uma idéa fuzilou rápida no meu espirito, pondo-me no coração um sobresalto horrível.
Lembrei-me de Laura. N'aquelle momento, estaria ella, como os outros, também inanimada e gélida; ou, triste retardataria! Ficaria á minha espera, impaciente por desferir o mysterioso vôo?. Em todo o caso era para lá, para junto d'essa adorada e virginal creatura, que eu devia ir sem perda de tempo ; junto d'ella? viva ou morta, é que eu devia esperar a minha vez de mergulhar também no tenebroso pelago! (AZEVEDO, 1893, p. 30)

Botting (2005) aponta que na literatura gótica, as mulheres muitas vezes servem como objeto para a exploração dos desejos narcisistas do homem. Quando o narrador-personagem pensa nela, é de forma egoísta, a partir, exclusivamente, de sua própria perspectiva. Laura não é somente uma companheira, mas a marcação de sua sepultura.

Morta?! Mas por que morta?. se eu vivia, era bem possível que ella também vivesse ainda!
E que me importava o resto, que me importavam os outros todos, comtanto que eu a tivesse viva e palpitante nos meus braços?!. (AZEVEDO, 1893, p. 30-31)

O narrador-personagem aqui é tomado pelo exagero. Elege Laura como a única coisa importante em todo o mundo e deixa de se importar com o que aconteceu com o restante da população. Aqui, ela também atua como um novo ponto de apoio, uma nova esperança e motivação que faz com que ele prossiga. O amor romântico se mistura ao sentimento enquanto uma necessidade fisiológica, permitindo que o autor explore a hibridização de estéticas. O personagem ama Laura, mas o faz de forma egoísta. Isso não faz com que deixe de ser amor, todavia.

Meu Deus! e se nós ficássemos os dous sosinhos na terra, sem mais ninguém, ninguém?. Se nos víssemos a sós, ella e eu, estreitados um contra o outro, n'um eterno egoísmo paradisíaco, assistindo recomeçar a criação em torno do nosso isolamento?, assistindo, ao som dos nossos beijos de amor, formar-se de novo o mundo ; brotar de novo a vida, acordando toda a natureza, estrella por estrella, aza por aza, pétala por pétala?...
Sim ! sim! Era preciso correr para junto d'ella! (AZEVEDO, 1893, p. 31)

Vemos, mais uma vez, o uso do exagero utilizado no trecho acima. A utilização de tal elemento é muito característica à estética gótica e pode ter um motivo complexo por trás dela. Como já estabelecemos, Azevedo tomou, para sua obra, elementos do Romantismo, em especial do gótico, para atingir um público mais amplo. Punter (2013) afirma que a utilização do exagero como estratégia para criar excitação no leitor, ou, em alguns casos, no ouvinte, é comum a gêneros como baladas e melodramas. Esses textos não se suportam no realismo, mas buscam explorar o lado emocional do interlocutor, e tendem a ser muito populares. Faz sentido, nesse contexto, que Aluísio utilize-se do exagero para criar uma conexão diferente

com o público ao adotar uma estética híbrida, considerando que, logo em seguida, retoma a estética naturalista, trazendo, de volta à racionalidade, a trama de seu conto. “Mas a fome torturava-me cada vez com mais fúria. Era impossível levar mais tempo sem comer. Antes de socorrer o coração era preciso socorrer o estômago” (AZEVEDO, 1893, p. 32).

Em uma trama gótica tradicional que ignora aspectos mais realistas, o protagonista jamais deteria suas ações para alimentar-se. Entretanto, é exatamente isso o que faz o narrador-personagem em "Demônios". Essa atitude inesperada gera um efeito de humor grotesco.

A estética híbrida fica ainda mais clara no trecho a seguir quando o narrador-personagem fala do amor e da fome de forma exagerada, mas busca inserir ambos numa explicação racionalizada.

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 é a voz do instinto da conservação da espécie! A fome e o amor, que são a garantia da vida ; os dous inalteráveis pólos do eixo em que ha milhões de séculos gira mysteriosamente o mundo orgânico! (AZEVEDO, 1893, p. 32)

O próprio exagero, aqui, não é estranho à estética naturalista ao considerarmos que o protagonista é tomado, justamente, por uma espécie de loucura. Baguley (1990) aponta que o próprio Zola falava a respeito de uma loucura e histeria que tomava sua geração, exaltando autores que representavam o que chamava de mal do século.

A questão maior em relação ao amor na estética naturalista é a forma como ele termina. Segundo Baguley (1990, p. 125):

love remains the supreme illusion that naturalist literature submits to its 'cruel analysis', reducing it to physiological urgings and obstetric consequences, dwelling upon the vast gulf of selfishness and deception that separates lovers, whether they seek romance in adulterous liaisons or relief from their periodic lusts in more sordid entanglements¹⁹.

19 o amor continua a ser a ilusão suprema que a literatura naturalista submete à sua "análise cruel", reduzindo-a a urgências fisiológicas e consequências obstétricas, resultando no vasto abismo de egoísmo e decepção que separa os amantes, quer eles busquem romance em ligações adúlteras ou no alívio de seus desejos luxuriosos em relações mais sórdidas. (Tradução nossa)

O que acontece no trecho de "Demônios" acima é justamente a comparação entre amor e fome, designando o primeiro como um reflexo de sobrevivência, um instinto que deve ser suprido para a manutenção do corpo natural.

Ao mesmo tempo que o instinto permanece a razão se esvai. Come-se porque sente-se fome, não porque seja hora de comer. O tempo já não faz sentido.

E, no entanto, não podia deixar de comer antes de mais nada. Quantas horas teriam decorrido depois da minha última refeição?. Não sabia; não conseguia calcular sequer. O meu relógio, agora inútil, marcava estupidamente doze horas. Doze horas de que ?. Doze horas !. isto que vinha a ser ?. Doze horas ! Que significaria esta palavra ?. (AZEVEDO, 1893, p. 32-33)

O próprio conceito de tempo está fortemente conectado ao gótico, especialmente ao levarmos em consideração o contexto de produção do conto. O gótico, na idade da razão, acaba por servir como representação de um passado bárbaro e caótico, ausente dos avanços promovidos pelos ideais racionais e cientificistas (BOTTING, 2005). Dessa forma, quando o tempo deixa de importar, no conto, abrem-se as portas para que esse passado medieval, bárbaro, gótico e grotesco avance sobre o mundo representado ali. O tempo e a segurança de que ele sempre avança em direção ao futuro é a única coisa que sustenta a ideia de progresso. Quando isso deixa de ocorrer, não há mais evolução.

Arremecei o relógio para longe de mim, despedaçando-o contra a parede.
O' meu Deus ! se continuasse para sempre aquella incomprehensível 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 n'um grande nada indefinido, vago, sem fundos e sem contornos. (AZEVEDO, 1893, p. 33)

Diante de tal estagnação, resta ao sujeito, no conto, sucumbir aos instintos irracionais e vagar, seguindo rastros e vestígios, em busca de um objetivo final.

Meu Deus! meu Deus! quando terminaria aquelle supplicio ?!
Desci ao andar térreo da casa, apressando-me agora para aproveitar a mesquinha luz da vela, que, pouco a pouco, me abandonava também.
Oh! só a idéa de que era aquella a derradeira luz que me restava! A idéa da escuridão completa que seria depois, faziame gelar o sangue. Trevas e mortos, que horror! (AZEVEDO, 1893, p. 33-34)

O desconforto aqui causado não cessa na questão do tempo estagnado. Sobra, ao narrador-protagonista, apenas um pouco de iluminação ante a total escuridão que o ronda. A tênue luz da vela que carrega consigo simboliza o restante da razão do sujeito cuja perda leva ao horror causado pela irracionalidade e pela ignorância, ilustradas, aqui, pelas trevas e pelos mortos.

Penetrei na sala de jantar. A porta, tropecei no cadáver de um cão; passei adiante. O criado jazia estendido junto á meza, espumando pela bocca e pelas ventas; não fiz caso. Do fundo dos quartos vinha já um bafo enjoativo de putrefacção 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 idéa de morrer com os outros, e foi-me nascendo a esperança de encontrar vivos lá fora, na rua. O diabo era que a luz da vela minguarda tanto que agora brilhava menos que um pyrilampo. Tentei accender, outras. Vão esforço! a luz ia deixar de existir. (AZEVEDO, 1893, p. 34-35)

À decadência animalesca pode ser atribuída um caráter grotesco ou mesmo naturalista se levarmos em consideração o aspecto patológico da transformação. Assoma-se, aqui, a banalização da morte ao partir do momento em que o protagonista passa pelos cadáveres do cão e do criado sem demonstrar qualquer alteração de comportamento. A decadência leva à morte da empatia que faz parte do processo de desumanização.

A busca pela saciação das necessidades fisiológicas adquire um aspecto hedonista quando o narrador-personagem devora tudo o que vê pela frente. A esperança brevemente retorna em razão do vinho enquanto a luz da vela se atenua ainda mais. Ao considerarmos a luz, como a representação da razão, faria sentido que, ante a ingestão do álcool, tal processo ocorresse. A mente nubla-se por alguns instantes, mascarando a realidade absurda ao redor do protagonista.

Esse momento representa uma nova passagem no processo de regressão do mundo e de decadência do narrador-personagem. A morte da solução racional se apresenta pela completa e total escuridão. Ao beber o vinho, o protagonista compromete seu processo cognitivo e se entrega aos instintos animais.

E, antes que ella me fugisse para sempre, comecei a encher as algibeiras com o que sobrou da minha fome.

Era tempo! era tempo! porque a miserável chamma, depois de espreguiçar-se um instante, foi-se contrahindo, a tremer, a tremer, bruxeleando, 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 cháos; treva, que só comprehende quem tiver os olhos arrancados e as orbitas completamente vasias; treva, como devia ter sido antes de existir no firmamento a primeira nebulosa. (AZEVEDO, 1893, p. 35)

A tal regressão metaforiza o retorno ao momento que precede o próprio universo. A escuridão inicial evoca um passado natural mas sem razão. Podemos perceber então que a beleza da natureza, nesse contexto, envolve, necessariamente, a razão que o conceba. Isso também se coloca na lógica do pensamento anti-romântico, que coloca o passado como bárbaro e inferior. O belo, sobretudo, se configura a partir da racionalização do mundo, e aquilo que a ele se contrapõe, pode ser considerado grotesco, o qual, parafraseando Sodré & Paiva (2002), eleva a condição da humanidade ao grau zero devido à ausência de qualquer noção de valor.

O protagonista, sujeito da razão, não sabe agir em tal contexto, ainda que, sem perceber, já venha se entregando aos instintos animalescos, reduzindo-se, aos poucos, à bestialidade embora, num lampejo de lucidez, busque, ainda, utilizar os sentidos que não lhe foram privados, sobretudo o tato.

Foi terrível o meu abalo, fiquei espavorido, como se ella me apanhasse de surpresa. Inchou-me por dentro o coração, suffocandome a garganta; gelòu-se-me a medula e seccou-se-me a língua. Senti-me como entalado ainda vivo no fundo de um túmulo estreito; senti desabar sobre minha pobre alma, com todo o seu peso de maldição, aquella immensa noite negra e devoradora.

Immovel, archejei por algum tempo n'esta agonia.

Depois extendi os braços e, arrastando os pés, procurei tirar-me d'alli ás apalpadelas.

Atravessei o longo corredor, esbarrando em tudo, como um cego sem guia. E conduzi-me lentamente até ao portão de entrada.

Sahi. (AZEVEDO, 1893, p. 35-36)

Ele finalmente sai da casa para ir ao mundo que um dia antes era maravilhoso e encantador. Agora, no entanto, tudo que atribuía beleza à cidade esvaiu-se. A escuridão absoluta cerca o narrador-personagem e a ele resta, outra vez, recorrer aos instintos.

Lá fora, na rua, o meu primeiro impulso foi olhar para o espaço. Estava tão negro e tão mudo como a terra. A luz dos lampeões apagára-se de todo, e no ceu já não havia o mais tênue vestígio de uma estrella;
 Treva! Treva! E só treva!
 Mais eu conhecia muito bem o caminho da casa de minha Laura, e havia de lá chegar, custasse o que custasse! (AZEVEDO, 1893, p. 37)

O instinto ao qual se entrega é o que permite que guie seu caminho. O tato permite que ele lentamente se acostume com uma característica comum a esse novo mundo. Há um frio que sente tanto na pele dos cadáveres que toca por acidente como em uma estranha umidade que brota da terra.

Dispuz-me a partir, tentando o chão com os pés, sem desprezar das paredes as minhas duas mãos abertas na altura do rosto.
 Passo a passo, venci até á primeira esquina. Esbarrei com um cadáver, encostado ás grades de um jardim ; apalpei-o; era um policia. Não me detive; segui adiante, dobrando para a rua transversal.
 Começava a sentir frio. Uma densa humidade sahia da terra, tornando aquella maldicta noite ainda mais dolorosa. Mas não desanimei, prosegui pacientemente, medindo o meu caminho, palmo a palmo, e procurando reconhecer pelo tacto o logar em que me achava.
 E seguia, seguia lentamente. (AZEVEDO, 1893, p. 37)

O problema por trás da animalização do sujeito nesse contexto, é que ele começa a naturalizar mesmo o absurdo que encontra ao seu redor em razão da simples convivência. No caso do narrador-personagem, os cadáveres vão se tornando apenas parte do cenário. Já não pensa mais neles como pensava anteriormente.

Isso ilustra também um processo de alienação social decorrente de uma desilusão política, pois, voltando ao período inicial da república brasileira, não é difícil ver um sujeito na posição de Azevedo ter que acostumar-se a situação ao seu redor, ainda que ela vá contra seus ideais anteriores.

Já me não abalavam os cadáveres com que eu topava pelas calçadas. Todo o meu sentido concentrava-se nas minhas mãos; a minha única preocupação era não desorientar-me e perder-me na viagem.
 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.
 De vez em quando, era preciso deter-me um instante, para respirar mais á vontade. Doiam-me os braços de os ter continuamente erguidos. Seccava-se-

me a bocca. Um enorme canção invadia-me o corpo inteiro. Ha quanto tempo durava já esta tortura? Não sei; 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 resumbrava. (AZEVEDO, 1893, p. 37-38)

A partir desse momento, o ambiente ao redor do narrador-personagem passa a mover-se em direção a um estado primordial, como se o tempo regredisse ou avançasse muito rapidamente. O bolor e o lodo começam a formar um cenário pantanoso na cidade. O cenário inóspito volta a causar desconforto no protagonista, sobretudo quando começa a ter medo de que tais mudanças possam confundi-lo e impedi-lo de chegar até a casa de Laura. Tal atitude denota a tênue linha entre a bestialidade e a racionalidade, pois o desconforto aponta para resquícios do sujeito da razão, capaz de refletir sobre as consequências do evento que estranhamente o circunda.

Veio-me então o receio de que eu, d'ahi a pouco, não pudesse reconhecer o caminho e não lograsse por conseguinte chegar ae meu destino. Era preciso, pois, não perder um segundo ; não dar tempo ao bolor e á lama de esconderem de todo o chão e as paredes. (AZEVEDO, 1893, p. 38)

Percebemos que há rompantes de lógica envolvendo as ações do narrador-personagem. Nesse momento, ao perceber a ameaça ao seu redor, ele tenta acelerar o passo. Sua força de vontade, no entanto, é frágil, a ponto de se comparar a um “verme ferido”. “E procurei, n'uma afficção, aligeirar o passo, a despeito da fadiga que me acabrunhava. Mas, ah! era impossível conseguir mais do que arrastar-me penosamente, como um verme ferido” (AZEVEDO, 1893, p. 38-39).

O protagonista, nesse ponto, não só se habitua com a realidade ao seu redor, como também assume um caráter passivo. Os poucos momentos em que resolve agir de alguma forma são brevíssimos e em nada resultam. Ele já arrasta-se pelas ruas em completa desilusão, tomado pelos instintos animais e permitindo que eles o guiem. Há, entretanto, um outro tipo de instinto, menos animal e mais humano, promovido por uma insaciedade misteriosa e que gera, no sujeito, uma inquietude ante sua própria passividade. Há uma luta interna no narrador-personagem contra essa apatia que tomou-lhe.

E o meu desespero crescia com a minha impotência e com o meu sobresalto.

Miséria ! Agora já me custava até distinguir o que meus dedos tenteavam, porque o frio os tornara dormentes e sem tacto.
 Mas arrastava-me, arquejante, sequioso, coberto de suor, sem fôlego; mas arrastava-me.
 Arrastava-me. (AZEVEDO, 1893, p. 39)

A luta é inútil, todavia. Não há nada que possa fazer. Perde agora, o tato, o terceiro sentido. Antes, já havia perdido a visão e a audição. Animaliza-se cada vez mais.

Essa passividade estimulada pelo desencantamento do personagem evoca uma alienação social provocada no mesmo sentido. Sobretudo ao levarmos em consideração o contexto de produção do conto, explica-se o porquê de um sujeito, antes ativo socialmente e disposto a participar nas eventuais mudanças de um país possa cair na apatia ao notar que nada pode fazer só e que encontra-se cercado de sujeitos em uma situação ainda pior que a sua e com os quais não pode se comunicar. O narrador-personagem representa esse sujeito desencantado. Os mortos representam a massa alienada.

A missão mecânica do protagonista continua. Enfim, aproxima-se de seu destino. Alegra-se, mas sua alegria é similar à de um cão que encontra seu dono. Mesmo essa alegria, contudo, não o torna menos apático.

Afinal, uma alegria agitou-me o coração : minhas mãos acabavam de reconhecer as grades do jardim de Laura. Reanimou-se-me a alma. Mais alguns passos, alguns passos somente, e eu estaria á sua porta!
 Fiz um extremo esforço e rastejei até lá.
 Enfim!
 E deixei-me cahir prostrado, n'aquelle mesmo patamar, que eu, d'antes, tantas vezes atravessara ligeiro e alegre, com o peito a estalar-me de felicidade. (AZEVEDO, 1893, p. 39)

Essa nova alegria é, perceptivelmente, menor que a de outrora. Seus sentimentos, assim como seus sentidos, estão atenuados nessa nova atmosfera. O narrador-protagonista se encontra anestesiado contra o que se encontra ao seu redor. Sua desilusão escala. A esperança diminui conforme avança na casa. O desespero chega a gerar um choro, mas este também é breve.

A casa estava aberta. Procurei o primeiro? degrau da escada e ahi caí de roço, sem forças ainda para galgar-a.

E resfoleguei, com a cabeça pendida, os braços abandonados ao descanço, as pernas entorpecidas pela humidade. 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 ! Nem o mais ligeiro signal de vida! Terrível desillusão aquelle silencio presagiava!
As lagrimas começaram a correr-me pelo rosto, também silenciosas.
Descancei longo tempo ; depois ergui-me e puz-me a subir a escada, lentamente, lentamente. (AZEVEDO, 1893, p. 40)

Nesse momento obtemos um lugar de contrastes, sobretudo em relação à questão temporal estabelecida na narrativa. O narrador-personagem evoca memórias de um lugar de prazer que agora se encontra metamorfoseado em um lugar de dor. Ele ainda encontra objetos e espaços identificáveis, mas eles estão alterados a tal ponto que lhe causam sentimentos negativos. Temos a decadência de um ambiente que gera a decadência do personagem, e consequentemente, sua dor. Tal relação é muito característica à estética gótica.

Ah ! Quantas recordações aquella escada me trazia !. Era ahi, nos seus últimos degraus, junto ás grades de madeira polida, que eu, todos os dias, ao despedir-me de Laura. trocava com esta o silencioso juramento do nosso olhar. Foi ahi que eu pela primeira vez lhe beijei a sua formosa e pequenina mão de brasileira.
Estaquei, todo vergado lá para dentro, escutando.
Nada!
Entrei na sala de visitas, vagarosamente, abrindo caminho com os braços abertos, como se nadasse na escuridão.
Reconheci lá os primeiros objectos em que tropecei; reconheci o velho piano de armário, onde ella costumava tocar as suas peças favoritas ; reconheci as estantes, peçadas de partituras, onde nossas mãos muitas vezes se encontraram, procurando a mesma musica ; e depois, avançando alguns passos de somnambulo, dei com a poltrona, a mesma poltrona em que ella, reclinada, de olhos baixos e chorosos, ouviu corando o meu protesto de amor, quando, também pela primeira vez, me animei a confessar-lh'o.
Oh! como tudo isso agora me acabrunhava de saudade!. Conhecemo-nos havia cousa de cinco annos; Laura então era ainda quasi uma criança, e eu ainda não era bem um homem. Vimo-nos um domingo, pela manhã, ao sahirmos da missa. Eu ia ao lado de minha mãe, que n'esse tempo ainda existia, e.
Ah! mas, para que estava agora a reviver semelhantes recordações?.
Acaso tinha eu o direito de pensar era amor?. Pensar em amor, quando, em torno de mim, o mundo inteiro se transformava em lodo?. (AZEVEDO, 1893, p. 41-42)

Notamos como o passado se coloca nesse trecho a partir de uma perspectiva diferente da qual temos visto até agora. Ao contrário de ser apresentado como algo negativo, tal é

evocado a partir de memórias queridas ao narrador-personagem. Tramas românticas, localizadas no passado, não são raras na estética gótica (PUNTER, 2013), mas o objetivo no fragmento acima é estabelecer uma ambivalência entre o confortável e o desconfortável. O narrador-personagem apresenta o ambiente no qual está sob uma outra perspectiva, trazendo à tona momentos felizes em que passou ali com sua amada. Ele revela uma rotina que lhe era agradável e cujo cenário, tão comum a ele, agora metamorfoseou-se em um lugar absolutamente detestável. A quebra da rotina, nesse trecho, configura-se grotesca. Ao mesmo tempo, a evocação do passado para revelar a decadência do ambiente a partir do sobrenatural evoca a estética gótica.

No caso do naturalismo, é preciso destacar que a ideia do passado como algo negativo é bastante relativa. Mesmo Zola, ao estabelecer as regras do romance naturalista, retorna ao passado em busca de protótipos que se adaptem aos seus ideais literários (BAGULEY, 1990). O passado rejeitado pela estética naturalista é o gótico romântico.

Mais uma vez, há, também, um repente de razão por parte do narrador-personagem. Ele questiona o motivo de estar pensando em amor em um mundo que lentamente se transforma em lodo. Esse é mais um elemento a contribuir para a estética híbrida de Azevedo no conto. Existe certo exagero emocional ao retratar o amor gótico romântico com beijos na mão e enrubescimento ante declarações de amor, mas, logo em seguida, esse sentimento é questionado em frente a uma atmosfera que não o permite. Além disso, há, mais uma vez a relação estabelecida entre o amor e outras necessidades fisiológicas já que, imediatamente após o breve despertar para a realidade, percebendo que elucubrações acerca do amor não são apropriadas ao contexto, o narrador-personagem é tomado pela sede e volta a comportar-se de forma animal.

Esbarrei contra uma mesinha redonda, tacteei-a, achei sobre ella, entre outras cousas, uma bilha. d'agua; bebi sequiosamente. Em seguida procurei achar a porta, que communicava com o interior da casa; mas vacillei. Tremiam-me as pernas e arquejava-me o peito.

Oh ! Já não podia haver o menor vislumbre de esperança!. Aquelle canto sagrado e tranquillo, aquella habitação da honestidade e do pudor, também foram varridos pelo implacável sopro da morte! (AZEVEDO, 1893, p. 42-43)

O comportamento animalesco na casa de Laura gera no narrador-personagem uma crise de consciência. Tal decorre do fato de ele considerar aquele lugar como um templo, ou seja, um lugar superior. Ao retornarmos ao início do conto, recordamos que a única imagem que o protagonista aceitava adornar seu quarto era a imagem de Laura. À sua figura é concedida uma espécie de culto. Ela é apresentada como pura, o que combina com os ideais morais da época em que o conto foi produzido. Laura é bela porque respeita o que se espera dela nesse contexto: deixa que lhe tomem a mão para beijar, mas que se envergonha quando lhe fazem declarações de amor.

Essa normalização de caráter contribui para a construção de um ambiente, no caso sua casa, de conforto, onde o sujeito que adentra sabe exatamente o que esperar. Contudo, como podemos notar no fragmento anterior, esse ambiente foi maculado por esse mundo de absurdos. Esse lugar metamorfoseou-se em um mundo do inesperado. O que era sagrado, tornou-se profano. A tranquilidade agora dá lugar em um constante estado de tensão diante do que pode se esconder no escuro e no silêncio. Para além disso, não há honestidade e tampouco pudor nas trevas. Não há necessidade de se dizer a verdade nem de se comportar de acordo com as normas nesse mundo porque os mortos não se importam.

Ainda assim, o protagonista preserva um último resquício de moralidade e hesita em avançar. Tomado pela força do instinto, entretanto, ele prossegue.

Mas era preciso decidir-me a entrar. Quiz chamar por alguém; não consegui articular mais do que o murmúrio de um segredo indistinguível. Fiz-me forte; avancei ás apalpadelas. Encontrei uma porta; abri-a. Penetrei n'uma saleta; não encontrei ninguém. Caminhei para diante; entrei na primeira alcova, tacteei o primeiro cadáver.

Pelas barbas reconheci logo o pae de Laura. Estava deitado no seu leito; tinha a bocca humida e viscosa, e o muco que me sujou os dedos cheirava mal.

Limpei as mãos á roupa e continuei a minha tenebrosa revista. (AZEVEDO, 1893, p. 44-45)

Não tarda para que o narrador-personagem encontre o primeiro morto. Nesse caso específico, o pai de Laura. Apesar de ser alguém relativamente próximo ao protagonista, ele pouco se importa. Ao apalpá-lo, nota que de sua boca sai um líquido viscoso, sendo o cheiro mal proveniente dele a única coisa que lhe causa desconforto.

É importante notar, neste ponto, a quais sentidos o personagem recorre na identificação do ambiente. Já foi privado da visão, da audição e parcialmente do tato, e lhe resta apenas o olfato e o paladar que são os mais animais dos sentidos. O protagonista já fareja o ambiente como um cão e o paladar lhe é preservado para os ataques que lança toda vez que encontra alguma fonte de comida ou de bebida. O protagonista degrada junto ao ambiente ao seu redor. Aliás, a degradação de um ambiente normalizado é algo comum à estética naturalista como sugere Baguley (1990, p. 4),

the heroine's hopes - to be dashed by a series of deceptions; the calm bourgeois interior - to be disrupted by some secret vice; the hard-working plebeian - to be brought down by a propensity for drink; the respectable and virtuous maiden - to be ruined by some inherited, hysterical weakness.²⁰

Já é possível, nesse ponto, perceber como não é nenhum absurdo pensar a estética híbrida que envolve o gótico e o naturalismo. Há várias intercalações entre ambas as estéticas. O que Aluísio Azevedo faz é pender mais para um lado ou para o outro de acordo com o efeito de sentido que quer criar sendo que, na maior parte, busca aquilo que consegue gerar desconforto no leitor, ou seja, os elementos mais grotescos de cada uma.

Aluísio faz uso, em vários momentos, do naturalismo para criar um ambiente reconhecível, com certas normas e regras definidas a partir das quais pode transgredir. É por isso que mesmo os mortos ocupam posições muito próprias que refletem suas ocupações enquanto vivos. No trecho em que percorre a casa de pensão, por exemplo, nota que o estudante estava arqueado sobre a mesa onde realizava suas atividades e que os amantes se entrelaçavam, ainda, no ato sexual.

O grotesco está nessa relação na qual há uma atividade corriqueira que é corrompida pela morte. O narrador-personagem encontrará situação similar quando se depara com a mãe de Laura morta em uma posição de prece.

No quarto imediato, a mãe de minha noiva jazia ajoelhada defronte do seu oratório; ainda com as mãos postas, mas o rosto já pendido para a terra.

20 as esperanças da heroína – a serem frustradas por uma série de ardis; o calmo interior burguês - a ser perturbado por algum vício secreto; o trabalhador plebeu – a ser derrubado pela propensão para a bebida; a donzela respeitável e virtuosa - a ser arruinada por alguma fraqueza histórica herdada (Tradução nossa)

Corri-lhe os dedos pela cabeça; ella desabou para o lado, dura como uma estatua. A queda não produziu ruido. (AZEVEDO, 1893, p. 44)

Tal trecho simboliza, outra vez, a completa ausência de esperança. Nem mesmo a prece é capaz de salvar alguém nesse mundo, do destino final, dessa morte de trevas e silêncio. Aliás, outro aspecto que aparece em diversos momentos é a forte presença de símbolos pertencentes à cultura judaico-cristã que podem indicar, nesse contexto, a composição de um cenário social muito comum à época. Nesse caso, o gótico em sua dimensão grotesca atua como ferramenta para causar o desconforto ao profanar esses símbolos. Isso acontece a partir da transgressão da moral religiosa. Quando o narrador-personagem adentra o quarto de Laura, por exemplo, ele quebra uma regra muito cara a essa visão de mundo.

Essa profanação do aspecto religioso, remete ao Grotesco de Hugo, que lida com a relação do profano, corroborando a ambivalência estética devido à coexistência do sagrado e do profano, do disforme e do gracioso, ou ainda, a combinação entre ambivalência e antagonismo, conforme Harpham.

Continuei a andar.

O quarto que se seguia era o de Laura; sabia-o perfeitamente. O coração agitou-se-me sobresaltado; mas fui caminhando sempre, com os braços estendidos e a respiração convulsa. Nunca houvera ousado penetrar naquella casta alcova de donzella, e um respeito profundo immobilisou-me junto á porta, como se me pezasse profanar, com a minha presença, tão puro e religioso asylo do pudor. (AZEVEDO, 1893, p. 44)

É perceptível, a partir do trecho acima, notar a dimensão religiosa como de ordem da social, conforme se observa na relutância inicial do personagem em adentrar o quarto da noiva. Tal ideal é tão forte que o protagonista hesita em prosseguir. Seu objetivo final, todavia, é mais forte.

Era porém, indispensável que eu me convencesse de que Laura também me havia abandonado como os outros ; que me convence-se de que ella consentira que a sua alma, que era só minha, partisse com as outras almas desertoras ; que eu d'isso me convencesse, para então cahir alli mesmo a seus pés, fulminado, amaldiçoando a Deus e á sua loucura!

E havia de ser assim ! Havia de ser assim, porque, antes, mil vezes antes, morto com ella do que vivo sem a possuir ! Que me importava o resto, comtanto que ella vivesse?. (AZEVEDO, 1893, p. 45)

Notamos, no momento em que o protagonista entra no quarto da noiva, que há, por parte dele, um senso de egocentrismo. Em seus últimos momentos de razão, tudo o que pensa é em possuí-la, sendo que aqui a ideia de posse pode apresentar três significados diferentes. O significado mais romântico, evocando, inclusive, certo tom shakespeariano, trazendo a ideia da amada ideal que torna-se a única razão de existir para o personagem. Há o exagero clássico do romantismo no qual morre-se sem o amor. O segundo significado, de cunho mais sexual, remete à ideia da desvirginização da personagem, que também pode indicar uma inclinação naturalista do sexo enquanto continuação da espécie, ou seja, de um ato instintivo que pode tornar-se patológico. Finalmente, podemos falar de uma posse mais objetificada, na qual se apresenta o egoísmo já mencionado. É característica, na estética gótica, a presença de tal atributo em personagens masculinos, especialmente nos de origem aristocrática ou que ocupam uma posição privilegiada na sociedade (BOTTING, 2005). Independentemente de qual seja a ideia de posse aqui, é notável que o protagonista é movido por um instinto irracional ao se aproximar de Laura.

Entrei no quarto. Apalpei as trevas. Não havia sequer o rumor da aza de uma mosca.

Adiantei-me.

Achei uma estreita cama, castamente velada por ligeiro cortinado de cambraia. Afastei-o, e, continuando a tactear, encontrei um corpo, mimoso e franzino, todo fechado num roupão de flanela. Reconheci aqueles formosos cabellos setinosos : reconheci aquella carne delicada e virgem; aquella pequenina mão, e também reconheci a aliança, que eu mesmo lhe collocára n'um dos dedos. (AZEVEDO, p. 45-46)

O mesmo instinto animal é o que lhe permite identificar o seu redor. O próprio narrador-personagem cita que, ao entrar no quarto, apalpa as trevas. Sabemos que ele não pode enxergar tampouco ouvir coisa alguma. No entanto, com o pouco tato que lhe resta, ele é capaz de identificar Laura pelo simples toque do cabelo, na carne, nas mãos.

O reconhecimento do corpo da amada o leva a deixar-se dominar pela emoção, sentimento presente no romantismo e tratado com maestria por Aluísio, como se nota no excerto abaixo, em cujas palavras nota-se o exagero romântico. Razão e emoção configuram as palavras do protagonista ao se deparar com o corpo da noiva.

Mas oh ! Laura, a minha estremeçada Laura, estava tão fria e tão inanimada como os outros!

E um fluxo de soluços, abafados e sem éco, saíu-me do coração.

Ajoelhei-me junto, á cama e, tal como fizera com as minhas violetas, debrucei-me sobre aquelle pudibundo rosto já sem vida, para respirar-lhe o balsamo da alma. Longo tempo meus lábios, que as lagrimas ensopavam, áquelles frios lábios se collaram, no mais sentido, no mais terno e profundo beijo, que se deu sobre a terra.

— Laura! balbuciei tremente. O'minha Laura! Pois será possível que tu, pobre e querida flor, casta companheira das minhas esperanças! será possível que tu também me abandonasses. sem uma palavra ao menos, indifferente e alheia como os outros ? - Para onde tão longe e tão precipitadamente te partiste, doce amiga, que do nosso misero amor nem a mais ligeira lembrança me deixaste?.

E, cingindo-a nos meus braços, tomei-a, contra o peito, a soluçar de dôr e de saudade.

Ao recordar-se das violetas em seu quarto, o narrador-personagem retoma a razão por mais um instante. É a memória de um lugar ideal que se encontra em um passado não tão distante. Há, todavia, um processo de centralização do indivíduo, já que existe uma certa ideia de posse e de objetificação do outro diante da comparação de um objeto que lhe pertence.

— Não; não ! disse-lhe sem voz. Não me separarei de ti, adorável despojo! Não te deixarei aqui sózinha, minha Laura! Viva, eras tu que me conduziás ás mais altas regiões do ideal e do amor; viva, eras tu que davas azas ao meu espirito, energia ao meu coração e garras ao meu talento ! Eras tu, luz de minha alma, que me fazias ambicionar futuro, gloria, immortalidade! Morta, has de arrastar-me contigo ao insondavel pélago do nada ! Sim! Desceremos ao abysmo, os dous, abraçados, eternamente unidos, e lá ficaremos para sempre, como duas rãizes mortas, entretécidas e petrificadas no fundo da terra! (AZEVEDO, 1893, p. 46-48)

É ante o mero toque à pele que o narrador-personagem declara Laura morta. Assume-o, única e exclusivamente a partir da temperatura de sua pele. É tomado então pelo luto e isso deflagra um solilóquio exagerado. As palavras, no entanto, são silenciosas, ocorrendo muito mais no âmbito do pensamento. É para si mesmo que fala, e isso, outra vez, denuncia seu egoísmo. Não lamenta a morte de Laura, mas o fato dela tê-lo abandonado. O uso de pronomes possessivos denuncia isso ainda mais: “minha Laura”, “meu coração”, “meu espírito”.

Há nesse contexto, a perda do senso do que existe para além do si. Com o gradual desaparecimento das faculdades mentais, o protagonista começa a se centrar cada vez mais

nele próprio, mesmo os outros vão se tornando uma extensão de si mesmo. Há uma simbiose que também é característica do amor romântico.

Ainda, notamos uma nova direção que começa a tomar para além do animalesco. O sujeito começa a regredir ainda mais, anunciando o estado vegetal e, mesmo, o mineral ao falar de raízes mortas petrificadas.

Continuam-lhe, ainda os exageros. Faz promessas de amor e de morte ao suposto cadáver, acariciando-lhe, tomando-lhe nos braços, beijando-lhe. Há, nesse ponto, uma degradação transgressora que muito remete ao gótico. Na estética gótica, o desejo carnal se apresenta, muitas vezes, de modo excessivo. O ato necrófilo representado no conto evoca uma depravação característica à estética gótica.

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, n'este peito, onde repousas agora o teu formoso rosto já sem vida, tens tu o teu túmulo! Meus ultimos pensamentos e meus ultimos beijos serão as flores da tua sepultura !

E, em vão tentando fallar assim, chamei-a de todo contra meu corpo, entre soluços, osculando-lhe os cabellos.

Outro elemento muito caro à estética gótica é a necromancia (BOTTING, 2005), que aparece no trecho acima de forma atenuada. É por meio dos beijos e carinhos que o narrador-personagem consegue trazer Laura de volta à vida.

O' meu Deus! Estaria sonhando ? Dirse-ia que a sua cabeça levemente se movera, para melhor repousar sobre meu hombro!... Não seria illusão do meu próprio amor despedaçado?. (AZEVEDO, 1893, p. 48)

— Laura! tentei dizer, mas a voz não me passava da garganta.

E collei de novo os meus lábios contra os lábios d'ella.

— Laura! Laura!

Oh! Agora sentira perfeitamente. Sim! sim ! não me enganava! Ella vivia! Ella vivia ainda, meu Deus!

E comecei abater-lhe na palma das mãos, a soprar-lhe os olhos, a agitar-lhe o corpo entre meus braços, procurando chamal-a á vida.

E não haver uma luz! E eu não poder articular palavra! E não dispor de recurso algum para lhe poupar ao menos o sobresalto que a esperava quando recuperasse os sentidos !

Que anciedade! Que terrível tormento!

E, com ella recolhida ao collo, assim prostrada e muda, continuei a murmurar-lhe ao ouvido as palavras mais doces que toda a minha ternura conseguia descobrir nos segredos do meu pobre amor.

Ella começou a reanimar-se; seu corpo foi a pouco e pouco recuperando o calor perdido.

Seus lábios entreabriam-se já, respirando de leve.

— Laura! Laura!

Afinal, senti as suas pestanas roçarem-me na face. Ella abria os olhos. (AZEVEDO, 1893, p. 49-50)

O retorno do mundo dos mortos ocorre de forma lenta e gradual, mas o protagonista não vê isso como problema, pelo contrário, o acontecimento enche-lhe de alegria. Sua felicidade, todavia, só pode ser experimentada até certo ponto, já que as trevas e o silêncio limitam o momento. Tudo o que sente é por meio do tato apurado.

— Laura!

Não me respondeu de nenhum modo, nem tão pouco se mostrou sobresaltada com a minha presença. Parecia somnambula, indiferente á escuridão e ao fedor nauseabundo que vinha dos outros quartos. Meu Deus! Laura teria enlouquecido?...

— Laura! minha Laura!

Approximei os lábios de seus lábios ainda frios, e senti um murmúrio suave e medroso exprimir o meu nome.

Oh ! ninguém, ninguém pôde calcular a commoção que se apossou de mim ! Todo aquelle tenebroso inferno por um instante se alegrou e sorriu.

E, n'esse transporte de todo o meu ser, não entrava, todavia, o menor contingente da sensualidade. N'esse momento todo eu pertencia a um delicioso estado mystico, alheio completamente á vida animal. Era como se me transportasse para outro mundo, reduzido a uma essência ideal e indissolúvel, feita de amor e bemaventurança. Compreendi então esse vôo ethereo de duas almas aladas na mesma fé, desusando juntas pelo espaço em busca do paraizo. Senti a terra mesquinha para nós, tão grandes e tão alevantados no nosso sentimento. Compreendi a divinal e suprema volúpia do noivado de dous espíritos que se unem para sempre. Compreendi o dulcissimo enlevo de Eloyza ; compreendi o extasis das virgináes esposas de Jesus, quando, queimadas em vida, sorriam tranquillamente para o céu :

— Minha Laura! Minha Laura! (AZEVEDO, 1893, p. 50-52)

Nesse ponto, toda a comunicação verbal se esvai. As interações convencionais se dissolvem e a forma como o narrador-personagem e Laura interagem metamorfoseia-se. Entendem-se pelo toque e por algo além, uma espécie de modo de comunicação transcendental. Do mesmo modo, o mundo torna-se mais etéreo. Aqui ganha o caráter grotesco do absurdo onírico que, como aponta Kayser (1986), era chamado de *sogni di pintori*, visto tratar-se de algo que escapa à ordem natural do universo. É desse modo transcendental que passam a conversar, sendo capazes de transmitir as ideias como que por

pensamento. Denuncia-se uma outra mudança futura, a esse mundo menos concreto onde mesmo o instinto animal desaparece dando lugar a essa atmosfera idealizada de um plano do além, onde já não há “sensualidade”, por exemplo.

Ella passou-me os braços em volta do pescoço e uniu sua bocca á minha, para dizer que tinha sede.

Lembrei-me da bilha d'agua. Ergui-me e fui, ás apalpadellas, buscal-a onde estava.

Depois de beber, Laura perguntou-me se a luz e o som nunca mais voltariam. Respondi vagamente, sem comprehender como podia ser que ella se não assustava n'aquellas trevas e não me repellia do seu leito de donzella.

Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não fallavamos, apenas movíamos com os lábios. Havia um mysterio de suggestão no commercio das nossas idéas ; tanto, que, para nos entendermos melhor, precisávamos ás vezes unir as cabeças, fronte com fronte.

E semelhante processo de dialogar em silencio fatigava-nos, a ambos, em extremo. Eu sentia distinctamente, com a testa collada á testa de Laura, o esforço que ella fazia para comprehender bem o meu pensamento.

Por esse meio deu-me conta dos últimos successos de sua vida; disse-me que, ao despertar aquella interminável noite, encontrara o pae já morto; puzera-se então a rezar ao lado de sua mãe, defronte do oratório; e que ao cabo de muitas horas, quando sahiu da concentração da supplica, notou que estava ao lado de um cadáver. Quiz pedir socorro ; sahir á rua para chamar alguém, mas for a detida por uma vertigem que a prostrára no leito.

Entretanto, não me parecia revoltada contra tamanhos infortúnios. E a sua tranquilla resignação fez-me corar do meu desespero tão cerrado até alli.

Mais calmo, contei-lhe por minha vez o que presenciara. Disse-lhe que todos, todos, á excepção de nós dous somente, tinham morrido.

E interrogamos um ao outro, ao mesmo tempo, o que seria então de nós, perdidos e abandonados no meio d'aquelle tenebroso campo de mortos? Como poderíamos sobreviver a, todos os nossos semelhantes?... Como poderíamos existir sem luz, sem voz e sem ter o que comer?. (AZEVEDO, 1893, p. 52-54)

É por meio de um beijo que Laura anuncia sua sede. Ela cola os lábios aos de seu noivo e, de alguma forma, transmite tal ideia. As velhas noções de moralidade e de racionalidade já se desfazem, sendo que o próprio narrador-personagem questiona o porquê de ela não o expulsar de sua cama. E mesmo diante de acontecimentos terríveis como a morte de seus pais, a moça não parece abalar-se. Assim como o protagonista, Laura se encontra em um estado de completa resignação.

Em um estado de completa inércia, ambos refletem sobre o que há de acontecer agora. Tal reflexão não é profunda, no entanto, e o resultado dela é simples e terrível.

Emmudecemos por longo espaço, de mãos dadas e com as frentes unidas.
 Resolvemos morrer juntos.
 Sim ! Era tudo que nos restava! Mas, de que modo realizar esse intento ? . . .
 Que morte descobriríamos capaz de arrebatá-nos aos dous de uma só vez?
 Calamo-nos de novo, ajustando melhor as frentes, cada qual mais absorto
 pela mesma preocupação.
 Ella, por fim lembrou o mar. Sahiriamos juntos á procura d'elle, e abraçados
 pereceríamos no fundo das águas. (AZEVEDO, 1893, p. 54)

O casal decide morrer. Ao buscar por uma forma de dar fim à vida ao mesmo tempo e em conjunto, Laura sugere o mar. Há, nesse ponto, algo que contribua para a regressão que ambos estão sofrendo. O mar é o lugar de onde veio a vida, assim estão apenas fazendo o percurso inverso.

Concordei, mas disse-lhe quanto seria difícil andar agora pelas ruas.
 Descrevi-lhe a lucta que tive para conseguir chegar até allí. Era tudo lodo e
 era tudo trevas !
 Mas também não podíamos ficar naquella casa por mais tempo. Os
 cadáveres tresandavam peste.
 Em todo caso, era preferível ir procurar a morte lá fora.
 Laura ajoelhou-se e rezou, pedindo a Deus por toda aquella humanidade que
 partira antes de nós. Depois ergueu-se, passou-me o braço na cintura, e
 começamos juntos a tactear a escuridão, dispostos a cumprir o nosso
 derradeiro voto. (AZEVEDO, 1893, p. 55)

A cidade, assim como os personagens, decai. Ela transforma-se nesse outro lugar, quase inabitável, adequada somente aos mortos. Ainda assim, o casal decide por atravessá-la já que não lhes parece adequado morrer no ambiente fechado. Antes de partir, Laura professa um último momento de fé. Como já notamos, há uma forte influência judaico-cristã no conto caracterizando o modo social da época.

A saída da casa de Laura é instintiva, eles já não podem guiar-se por meio dos olhos ou ouvidos. Contudo, são tomados por uma surpresa quando veem um brilho em meio da escuridão. A luz lhes dá um instante de esperança até descobrirem sua fonte.

Ao atravessarmos um dos quartos, nossos olhos tiveram uma grande surpresa: viram alguma coisa.
 Sim ! Vimos ! Vimos, allí mesmo, a alguns passos de nós, um estranho e bello objecto luminoso, cercado de flamma azul e verde, e com uma linda luz de pedras preciosas. Dir-se-hia uma caprichosa baixella refulgenre, de prata e ouro, toda cravejada de diamantes, saphiras e rubis.

Approximamo-nos avidamente para observar de mais perto o que seria aquillo tão bonito que assim resplandecia nas trevas. Mas, ao tocar-lhe, levantou-se um mortifero fedor de podridão e fez-se defronte de nós um ondular de fogos fatuos, com todas as gammas do verde luminoso. Enorme esmeralda flamejante, cuja fulguração oscillava em ondas phosphorescentes, derramando uma livida claridade, em que nos contemplámos os dous, aterrados e trêmulos. Era, que horror! o cadáver do pae de Laura, resplandecendo no auge da sua decomposição. Aquelles lindos fogos cambiantes sahiam-lhe do ventre espocado. (AZEVEDO, 1893, p. 55-56)

O narrador-personagem, ao ver a luz, descreve-a como algo belo. Compara-a às pedras preciosas, ao ouro e à prata. Fala de algo bonito em meio às trevas. A “flamma azul e verde” evoca as cores da bandeira nacional, enquanto as pedras preciosas descritas apontam para as joias da coroa. No entanto, ao toque, a fonte da luz, de aparente beleza, exala um fedor horrível e a beleza se esvai ao descobrirem que se trata do cadáver do pai de Laura. A presença de uma crítica à monarquia pode aqui ser construída se pensarmos, também, a partir da brasilidade de Laura, e de seu pai, como representação desse Portugal que, agora, jaz mórbido e pútrido e cujo semblante de beleza resume-se aos gases provenientes do corpo em decomposição. Esse momento marca, após a morte do pai e do resgate de Laura da morte, também, uma interessante transição na qual o narrador-personagem deixa de usar os verbos em primeira pessoa do singular e passa a utilizar a primeira pessoa do plural. Esse fato poderia metaforizar uma supressão da unicidade tão própria à monarquia, transicionando para uma pluralidade republicana.

Ainda nesse trecho, Azevedo, por meio de uma quebra de expectativa, cria o desconforto grotesco. Ele apresenta uma imagem aparentemente bela para destruí-la completamente, substituindo a beleza na natureza pelo horror da morte. É importante ressaltar, todavia, que, a despeito de certo caráter sobrenatural, os horrores ressaltados ainda assentam-se na realidade. O cadáver reluzente, por exemplo, é fruto de gases produzidos no processo *post-mortem*.

Fugimos espavoridos, sem desprender os braços um do outro, a correr, tropeçando em tudo, e alumiados, como dous demônios, por aquella pyra da podridão, n'uma infernal apotheose de sabbat. E, atropeladamente, ganhamos a escada, cujos degraus a lama e o bolor, victoriosos, tinham já invadido por tal modo, que nos despenhamos juntos, rolando até cahir lá fora, na rua, abraçados e arquejantes. (AZEVEDO, 1893, p. 56-57)

O medo faz com que os personagens fujam desesperadamente. Nesse momento, a estranha vegetação que antes ocupava apenas as ruas, já adentra a casa, subindo as escadas. Aqui, o cenário lúgubre e abissal remete ao grotesco de Kayser. O mundo continua em seu processo de regressão, indo em direção a um estado primordial.

Lá fora a humidade crescia, liqüefazendo a crusta da terra. O chão tinha já uma sorvedeira accumulacão de lodo, em que o pé se atolava como n'um tujucal de mangues. As ruas estreitavam-se entre duas florestas de bolor, que nasciam de cada lado das paredes.

Laura e eu, presos um ao outro pela cintura, arriscamos os primeiros passos e puzemo-nos a andar com extrema dificuldade, procurando a direcção do mar, tristes e mudos, como os dous enxotados do paraíso. (AZEVEDO, 1893, p. 57)

O mundo transforma-se em um grande pântano, tornando-se cada vez menos apropriado à vida humana. Azevedo busca, ainda, representar esse estado de regressão ao evocar a história de Adão e Eva. Conta-a, no entanto, ao contrário, começando com a expulsão do paraíso.

Pouco a pouco foi-nos ganhando uma profunda indiferença por toda aquella treva e por toda aquella lama, em cujo ventre, nós, pobres vermes, penosamente nos movíamos. E deixamos que os nossos espíritos, desarmados da faculdade de fallar, se procurassem e se entendessem por conta própria, n'um mysterioso idyllio em que as nossas almas se estreitavam e se confundiam.

Agora, já não nos era preciso unir as frentes ou os lábios para trocar idéas e pensamentos. Nossos cérebros travavam entre si um continuo e silencioso dialogo, que em parte nos adoçava as penas d'aquella triste viagem para a morte ; enquanto os nossos corpos esquecidos, iam machinalmente proseguindo, passo a passo, por entre o limo pegajoso e humido. (AZEVEDO, 1893, p. 58)

Os personagens regridem com o ambiente, retomando a forma como a degradação do meio atinge os sujeitos, característica à estética gótica. Agora, já não é algo externo que bloqueia sua capacidade de falar. São privados de tal habilidade por completo e a comunicação se dá por meio de uma comunicação animal. O corpo se enfraquece e uma espécie de razão transcendental surge, sendo que o processo contrário ocorrerá posteriormente.

O narrador-personagem e Laura, nesse momento, começam a perder, também, mesmo o instinto animal, lentamente metamorfoseando-se em algo ainda mais primitivo. Já não sentem fome ou frio.

Lembrei-me das provisões que trazia na algibeira; offereci-lh'as; Laura recusou-as, affirmando que não tinha fome.

Reparei então que eu também não sentia agora a menor vontade de comer, e, o que era mais singular, não sentia frio.

E continuamos a nossa peregrinação e o nosso dialogo. Ella, de vez em quando, repousava a cabeça no meu hombro, e paravamos para descançar. (AZEVEDO, 1893, p. 58-59)

Assim como se deu a jornada de transformação dos personagens do âmbito humano ao animal, agora vislumbra-se sua metamorfose ao animal ao vegetal. Ainda há vida presente nos sujeitos, mas é uma forma de vida mais primeva, menos ativa. As transformações que ocorrem no conto não respeitam, todavia, uma linearidade. Não há um ponto no qual termina o humano, começa o animal, ou prossegue o vegetal. As coisas se intercalam. O tempo, como já vimos, tem outro valor. Sua passagem não se dá ao presente ou ao passado, mas a ambos ao mesmo tempo. Ao mesmo passo em que as coisas apodrecem e emboloram, como se muitos anos passassem, a vegetação que lentamente toma o ambiente remete a um estado anterior de mundo, no qual o planeta era, de fato, tomado por grandes florestas.

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, proseguíamos sempre, arrastando-nos abraçados.

Já não tacteavamos o caminho, nem era preciso, porque não havia que receiar o menor choque. Por entre a densa vegetação do mofo, nasciam agora da direita e da esquerda, almofadando a nossa passagem, enormes cogumellos e fungões, pennugentos e avelludados, contra os quaes escorregávamos como por sobre arminhos podres.

A'quella absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres humidos e molles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como immensos tuberculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar.

Era horrivel essa fungosa e peganhenta família de gordos agáricos de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaúlados; já concavos e chatos; já pyramidaes, afunilados, redondos, calvos e cabelludos. Era horrivel sentil-os crescer assim phantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a actividade molecular e toda a força aggregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viesse concentrar-se n'elles, para n'elles resumir a vida inteira. Era horrivel, para nós, que nada mais

ouviamos, sentil-os inspirar e respirar, como animaes, sorvendo gulosamente o oxigênio d'aquella infindável noite.

Ai! desgraçados de nós, minha querida Laura! De tudo que vivia á luz do sol só elles persistiam; só elles e nós dous, tristes privilegiados n'aquella fria e tenebrosa desorganisação do mundo! (AZEVEDO, 1893, 59-61)

O ambiente agora é predominantemente dominado por grandes fungos esponjosos, aveludados e úmidos. Conforme aponta o narrador-personagem, eles crescem gigantescos, a despeito da ausência da luz do Sol. Nomeia-os horríveis afinal não crescem de forma natural, mas, como coloca, fantasticamente.

O sentimento de desconforto nesse trecho é construído, justamente, pelo modo como essas coisas horríveis se desenvolvem. É absurdo que tão complexo ambiente prospere na completa treva. E a essas formas de vida também são conferidas características quiméricas, sendo que o narrador-personagem afirmar senti-las “respirar como animais”, o que nos remete ao grotesco de Kayser, no qual reside uma desorganização do mundo, permitindo a relação com tal conceito novamente ao lembrarmos que o mundo do grotesco é o mundo real despido de ordem, o que o torna anômalo e, no caso do fragmento, asqueroso, também.

Meu Deus ! Era como se nesse nojento viveiro, borbulhante do lodo e da treva, viera refugiar-se a grande alma do mal, depois de repellida por todos os infernos.

Respiramos um momento, sem trocar uma idéia; depois, resignados, continuamos a caminhar para diante, presos á cintura um do outro, como dous míseros criminosos, condemnados a viver eternamente. (AZEVEDO, 1893, p. 61)

Esse desconforto, agora, atinge novos níveis. O narrador-personagem fala de um mal que se apresenta, supostamente expulso ATÉ dos infernos. Mais uma vez tradições judaico-cristãs são mencionadas. Esse mal volta a tratar da história de Adão e Eva em reverso já que, nesse momento, há a ilustração do conhecimento do bem e do mal que lentamente toma forma.

Era-nos já de todo impossível reconhecer o logar por onde andávamos, nem calcular o tempo que havia decorrido depois que estávamos juntos. As vezes se nos afigurava que muitos e muitos annos nos separavam do ultimo sol; outras vezes parecia-nos a ambos que aquellas trevas tinham-se fechado em torno de nós apenas alguns momentos antes.

O que sentíamos bem claro era que os nossos pés cada vez mais se entranhavam no, lodo, e que toda aquella humidade grossa, da lama e do ar espesso, já nos não repugnava, como a principio, e dava-nos agora, ao contrario, certa satisfação voluptuosa em embeber-nos n'ella, como se por todos os nossos poros a sorvêssemos para nos alimentar.

Os sapatos foram-se-nos a pouco e pouco desfazendo, até nos abandonarem descalços completamente. E as nossas vestimentas reduziram-se a farrapos immundos.

Laura estremeceu de pudor com a idéa de que em breve estaria totalmente despida e descomposta. Soltou os cabellos para se abrigar com elles, e pediu-me que apressássemos a viagem, para vêr se alcançávamos o mar, antes que as roupas a deixassem de todo. (AZEVEDO, 1893, p. 61-62)

Aqui, a vergonha de Laura em estar despida se assemelha à de Eva, logo após o pecado original, ao perceber-se desnuda pela primeira vez. O que Azevedo faz é inverter o mito. Não é o pecado que gera a expulsão. Os personagens do conto voltam a esse paraíso primevo, experimenta os castigos ao contrário, perdendo o conhecimento do bem e do mal, retornando a uma forma inocente e mais animal. Mas não há beleza, calma ou a tranquilidade advinda da possibilidade de um paraíso. O grotesco se constrói, justamente, a partir da profanação do mito. Contar a história não torna as coisas melhores, nesse contexto, apenas às deixas ainda mais terríveis.

Ao mesmo tempo que isso ocorre, a simbiose com a vegetação prossegue quando os personagens já sorvem pelos poros os nutrientes necessários para a sobrevivência. Concomitantemente, sua bestialização atinge o ápice, quando mente e corpo, enfim, transfiguram-se em animal.

Depois calou-se por muito tempo.

Comecei a notar que os pensamentos d'ella iam progressivamente rareando, tal qual succedia aliás comungo mesmo.

Minha memória embutava-se.

Afinal, já não era só a palavra fallada que nos fugia; era também a palavra concebida. Nossos cérebros principiavam a bestialisar-se.

As luzes da nossa intelligencia desmaiavam lentamente, como no céu as tremulas estrellas, que pouco a pouco se apagaram para sempre.

Já não viamos; já não fatiávamos ; iamos também deixar de pensar.

Meu Deus! era a treva que nos invadia! Era a treva, bem o sentíamos ! que começava, gota a gota, a cahir dentro de nós. (AZEVEDO, 1893, p. 62-63)

A animalização, como é de se supor, não é vista de forma positiva pelo narrador-personagem. A perda da razão é ilustrada pela tomada das trevas que dominaram o mundo e

agora adentram o corpo. Outra vez temos o uso da estética gótica com o ambiente afetando o sujeito negativamente. Ante tamanho terror, os personagens decidem que a morte é um destino preferível.

Só uma idéa, uma só, nos restava por fim: descobrir o mar, para pedir-lhe o termo d'aquella horrivel agonia. Laura passou-me os braços em volta do pescoço, supplicando-me com o seu derradeiro pensamento que eu não a deixasse viver por muito tempo ainda.

E avançamos com maior coragem, na esperança de morrer.

Mas, á proporção que o nosso espirito por tal estranho modo se neutralisava, fortalecia-se-nos o corpo maravilhosamente, a refazer-se de seiva no meio nutritivo e fertilisante d'aquella decomposição geral.

Sentíamos perfeitamente o mysterioso trabalho de revisceração que se tratava dentro de nós; sentíamos o sangue enriquecer de fluidos vitaes e activar-se nós nossos vasos, circulando vertiginosamente a martellar por todo o corpo. Nosso organismo transformava-se num laboratório, revolucionado por uma chusma de demônios.

E nossos músculos rubusteceram-se por encanto, e os nossos membros avultaram n'um continuo desenvolvimento. E sentimos crescer os ossos, e sentimos a medulla pullular, engrossando e augmentando, dentro d'elles. E sentimos as nossas mãos e os nossos pés tornarem-se fortes, como os de um gigante ; e as nossas pernas encorporem, mais consistentes e mais ágeis ; e os nossos braços se estenderem, massiços e poderosos.

E todo o nosso systema muscular se desenvolveu de súbito, em prejuízo do systema nervoso, que se amesquinha progressivamente.

Fizemo-nos hercúleos, de uma pujança de animaes ferozes, sentindo-nos capazes cada qual de affrontar impávidos todos os elementos do globo e todas as luctas pela vida physica. (AZEVEDO, 1893, p. 63-65)

A morte, no entanto, não vem, e acabam por tornar-se animais de qualquer forma. Essa decadência contra a qual é impraticável lutar conecta-se à decadência naturalista que, segundo Baguley (1990), tem por elementos de composição um poder imensurável por causa e resulta numa queda em direção ao irracional, corrompendo a ordem natural das coisas. Os personagens seguem, justamente, esse caminho, com seus corpos sendo fortalecidos, transfigurando-se, embrutecendo, enquanto suas mentes regredindo a um estado primal.

O narrador-personagem fala, também, de um “laboratório revolucionado por uma chusma de demônios”, trecho no qual há uma congruência entre o cientificismo naturalista de “laboratório”, e o sobrenatural gótico de “demônios”.

Não havendo racionalidade, os valores morais se perdem. O toque ao corpo já não é compreendido como uma invasão de espaço. O narrador-personagem e Laura tornam-se em uma versão bestial de Adão e Eva antes do fruto proibido. Esse processo também tem por base

o cientificismo determinista do naturalismo, a partir do qual não há mais saída a não ser a morte.

Depois de apalpar-me surprezo, tacteei o pescoço, o tronco e os quadris de Laura. Parecia-me ter debaixo das minhas mãos de gigante a estatua colossal de uma deusa paga. Seus peitos eram fecundos e opulentos ; suas ilhargas cheias e grossas como as de um animal bravo; sua cabeça pequena e redonda, como as das Venus da Grécia antiga.

E, assim refeitos, puzemo-nos a andar familiarmente n'aquelle lodo, como se fomos creados n'elle. Também já não podiamos ficar um instante no mesmo lugar, inactivos; uma irresistível necessidade de exercício arrastavamos, a despeito da nossa vontade, agora fraca e mal segura. E, quanto mais se nos embrutecia o cérebro, tanto mais os nossos membros reclamavam actividade e acção; sentíamos gosto em correr, correr muito, cabriolando por ali afora, e sentíamos ímpetos de lutar, de vencer, de dominar alguém com a nossa força.

Laura atirava-se contra mim, n'uma caricia selvagem e pletorica, apanhando-me a bocca com os seus lábios fortes de mulher irracional, e estreitava-se commigo sensualmente, mordendo-me os hombros e os braços, como se me quizesse acordar os desejos da carne.

E lá iamos, continuando inseparáveis n'aquella nossa nova maneira de existir, sem memória de outra vida, amando-nos com toda a. força dos nossos impulsos, e para sempre esquecidos um no outro, como os dous últimos parasitas do cadáver de um mundo. (AZEVEDO, 1893, p. 65-67)

Destituídos de valores morais, os personagens entregam-se aos prazeres da carne. Eles abandonam, inconscientemente, as definições morais que antes tomavam-lhes. A nova saciação baseia-se no que o corpo físico é capaz de realizar. A partir dessa nova forma de vida, eles, enfim, enquadram-se a esse novo mundo, e assim, adaptados, eles encontram um semblante de felicidade uma vez mais.

Certa vez, de surpresa, nossos olhos tiveram de novo a alegria de vêr.

Uma enorme e diffusa claridade phosphorescente extendia-se defronte de nós, a perder de vista.

Era o mar.

Estava morto e quieto.

Um triste mar, sem ondas e sem soluços chumbado á terra na sua profunda immobilidade de orgulhoso monstro abatido.

Fazia dó vel-o assim, cencentrado e mudo saudoso das estrellas, viuvo do luar.

Sua grande alma branca, de antigo luctador, parecia debruçar-se ainda sobre o resinado cadáver d'aquellas águas silenciosas, chorando as extinctas noites, claras e felizes, em que ellas, como um bando de nayades alegres, vinham aos saltos, tontas de alegria quebrar na praia as suas risadas de prata.

Pobre mar! Pobre atleta! Nada mais lhe restava agora sobre o plúmbeo dorso phosphoreacente do que tristes esqueletos dos últimos navios, alli fíncados, espectraes, e negros, como inúteis e partidas cruces de um velho cemitério abandonado.

Approximamo-nos d'aquelle pobre oceano morto. Tentei invadil-o, mas meus pés não acharam que distinguir entre a sua phosphorescente gelatina e a lama negra da terra. Tudo era igualmente lodo. (AZEVEDO, 1893, p. 67-68)

Ao depararem-se com o mar, os personagens encontram, ali, apenas mais morte. Ele proporciona, no entanto, o retorno de um sentido que haviam perdido. Por um instante, voltam a ver. Ao tocar as águas do mar, o narrador-personagem nota, no entanto, que já não há distinção entre água e terra, tudo transformou-se nessa amálgama lodosa, essa mistura grotesca que é ambos e, ao mesmo tempo, nenhum.

Ante tal visão, ambos já desistem de morrer. O cérebro primitivo já não encontra motivos para o fim. Suas limitações agora fazem parte de seu ser e não são encaradas como uma ausência. Mesmo os sentidos, lentamente, retornam, ainda que bestializados.

Laura conservava-se immovel, como que aterrada defronte do immenso cadáver luminoso. Agora, assim, contra a embaciada lamina das águas, nossos perfis se destacavam tão bem, como, ao longe, se destacavam as ruínas dos navios.

Já nos não lembrávamos absolutamente da intenção de afogar-nos juntos.

Com um gesto chamei-a para meu lado. Laura, sem dar um passo, encarou-me com espanto, estranhando-me. Tornei a chamal-a. Não veio. Fui ter então com ella.

Mas Laura, ao vêr-me approximar, deu medrosa um ligeiro salto para traz, e pôz-se a correr pela extensão da praia, como se fugisse a um monstro desconhecido.

Precipitei-me também, para alcançal-a. Vendo-se perseguida, ella atirou-se ao chão, a galopar, quadrupedando, que nem um animal. Eu fiz o mesmo, e, cousa singular! notei que me sentia muito mais á vontade n'essa posição de quadrúpede do que na minha natural posição de homem.

Assim galopamos longo tempo á beira mar; eu, porém, percebendo que a minha companheira me fugia assustada para o lado das trevas, tentei detel-a e soltei um grito, soprando com toda a força o ar dos meus pulmões de gigante. Nada mais consegui do que dar um ronco de besta. Laura, todavia respondeu com outro. Corri para ella, e os nossos berros ferozes perderam-se longamente por aquelle mundo vasio e morto. (AZEVEDO, 1893, p. 68-70)

O processo final de animalização grotesca ocorre quando ambos se põem a caminhar sobre quatro membros e urram feito animais. Esse processo de decadência ocorre tanto no âmbito gótico, quando o ambiente sobrenatural afeta os sujeitos, como no âmbito naturalista,

quando ocorre a degeneração racional e moral. Ele não termina aqui, todavia, já que, ao correr em direção às trevas, ambos progridem em sua regressão física e mental.

Alcancei-a por fim ; ella havia cahido por terra, prostrada de fadiga. Deitei-me ao seu lado, rosnando e bufando de cansaço.

Na escuridão reconheceu-me logo; tomou-me contra o seu corpo e affagou-me instinctivamente.

Quando resolvemos continuar a nossa peregrinação, foi de quatro pés que nos puzemos a andar ao lado um do outro, naturalmente e sem dar por isso.

Então meu corpo principiou a revestir-se de um pello espesso. Apalpei as costas de Laura e observei que com ella acontecia a mesma cousa.

Assim era melhor, porque ficaríamos perfeitamente abrigados do frio, que agora augmentava.

Depois, senti que os meus maxilares se dilatavam de modo estranho, e que as minhas prezas cresciam, tornando-se mais fortes, mais adequadas ao ataque, e que, lentamente, se affastavam dos dentes queixaes ; e que meu craneo se achatava; e que a parte inferior do meu rosto se alongava para a frente, afilando 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 emfim as minhas ventas se patenteavam, arregaçadas para o ar, humidas e frias.

Laura, ao meu lado, soffria iguaes transformações.

E notamos que, á medida que se nos apagavam uns restos de intelligencia e o nosso tacto se perdia, apurava-se-nos o olfacto de um modo admirável, tomando as proporções de um faro certo e subtil, que alcançava léguas.

E galopávamos contentes ao lado um do outro, grunhindo e sorvendo o ar, satisfeitos de existir assim. Agora, o fartum da terra encharcada e das matérias em decomposição, longe e enjoar-nos, chamava-nos a vontade de comer. E os meus bigodes, cujos fios inteiriçavam-se como cerdas de porco, serviam-me para sondar o caminho, porque as minhas mãos haviam afinal perdido de todo a delicadeza do tacto.

Já me não lembrava, por melhor esforço que empregasse, uma só palavra do meu idioma, como se eu nunca tivera fallado em minha vida. Agora, para entender-me com Laura, era preciso uivar; e ella me respondia do mesmo modo.

Não conseguia também lembrar-me nitidamente de como fora o mundo antes d'aquellas trevas e d'aquellas nossas metamorphoses, e até já me não recordava bem de como tinha sido a minha própria physionomia primitiva, nem a de Laura.

Entretanto, meu cérebro funcionava ainda, lá a seu modo, porque, afinal, tinha eu consciência de que existia e preocupava-me em conservar junto de mim a minha companheira, a quem agora só com os dentes aflagava, mordendo-lhe o pescoço e as ancas. (AZEVEDO, 1893, p. 70-73)

É perceptível como, à medida em que corpo e mente se metamorfoseiam, a percepção do mundo se altera. A decadência, nesse contexto, torna-se adaptação a um mundo que é, em sua natureza, horrível. Cada vez mais, os personagens baseiam-se nos instintos mais

animalescos para interagir com o ambiente e com o outro. O próprio narrador-personagem nota que o cérebro não deixara de funcionar, mas adotara uma nova forma de compreender a realidade. Por consequência, a memória deixa de importar. Nesse mundo onde o tempo não passa, o passado torna-se inconsequente.

A quebra da linearidade do tempo leva a uma nova etapa de transformação, na qual os personagens regridem a um estado ainda mais primevo.

Quanto tempo se passou assim para nós, n'esse estado de irrationaes, é o que não posso dizer; apenas sei que, sem saudades de outra vida, trotando ao lado um do outro, percorríamos então o mundo, perfeitamente familiarizados com a treva e com a lama, esfossinando no chão, á procura de raízes e detrictos animaes, que devorávamos com prazer. E sei que, ao sentir-nos cansados, extendíamo-nos por terra e dormíamos, juntos e tranquilos, perfeitamente felizes, porque não pensávamos e porque não soffríamos.

Uma ocasião, porém, em que nos levantávamos de um d'esses somnos, senti os pés tropegos, pesados, e como que propensos a enraizar-se pelo chão. Apalpei-os e encontrei-lhes as unhas molles e abaladas, a despregharem-se. Laura, junto de mim, observou em si a mesma cousa. Começamos logo a arrancar-as com os dentes, sem experimentarmos a menor dôr; sahiam-nos como cascas de ferida já sarada. Depois, passamos afazer; o mesmo com as das mãos, e as pontas dos nossos dedos, logo que se acharam despojadas das unhas, transformaram-se n'uma espécie de ventosa de polvo, numas boccas de sanguesuga, que se dilatavam e contrahiam incessantemente, sorvendo gulosas o ar e a humidade.

Os pés começaram-nos a radiar em longos e ávidos tentáculos de polypos, e os seus filamentos e as suas radículas emminhocaram pelo lodo fresco do chão, procurando sôfregos internar-se bem na terra, para ir lá dentro beber-lhe o húmus azotado e nutriente. Emquanto que os dedos das mãos esgalhavam-se, um a um, ganhando pelo espaço e chupando o ar voluptuosamente pelos? Seus respiradores, fossando e fungando, irriquietos e morosos, como trombas de elephante.

Desesperado, ergui-me em toda a minha longa estatura de gigante e sacudi os braços, tentando dar um arranco, para soltar-me do solo.

Foi inútil. Nem só não consegui despreghar meus pés enraizados no chão, como fiquei de mãos atiradas para o alto, n'uma postura mystica de berama, arrebatado no extasis religioso.

Laura, igualmente presa á terra, ergueuse rente commigo, peito a peito, entrelaçando nos meus seus braços esgalhados e procurando unir sua bocca á minha bocca. (AZEVEDO, 1893 p. 73-75)

A transformação, anteriormente anunciada, em vegetal, começa a tomar forma. Agora, as ações são puramente instintivas, não tendo motivo real para ocorrer. Arrancam as unhas simplesmente por já lhe parecerem soltas. Ao mesmo passo, há um desespero bestial ao notar que não podem locomover-se, sendo a única resposta o movimento corporal violento que em

nada resulta. Estão, agora, presos àquela terra maldita. O que lhes resta, não importa a etapa de transformação, é a vontade de unir-se. Percebe-se como o amor é trabalhado, de fato, puramente como um instinto.

E assim nos quedamos para sempre, alli plantados e seguros, sem nunca mais soltarnos um do outro, nem mais podermos mover com os nossos duros membros contrahidos.

E, pouco a pouco, nossos cabellos e nossos pdlos foram-se-nos desprendendo e cahindo lentamente pelo corpo abaixo. E cada póro; que elles deixavam era um novo respiradouro que se abria, para beber a noite tenebrosa. Então sentimos que o nosso sangue fora a mais e mais se arrefecendo e desfibrinando, até ficar de todo transformado n'uma seiva lymphatica e fria. Nossa medulla começou a endurecer e revestir-se de camadas lenhosas, que substituíam os ossos e os músculos; e nós fomos surdamente nos lignificando, nos encascando, a fazer-nos fibrosos desde o tronco até ás hastes e ás estipulas.

E os nossos pés, n um mysterioso trabalho subterrâneo, continuavam a lançar pelas entranhas da terra as suas longas e insacia-veis raizes ; e os dedos das nossas mãos continuavam a multiplicar-se, a crescer, e a esfolhar, como galhos de uma arvore que reverdece.

Nossos olhos desfizeram-se em gomma espessa e escorreram-nos pela crusta da cara, seccando depois como resina; e das suas orbitas vazias começaram de brotar muitos rebentões viçosos. Os dentes desprezaram-se, um por um, cahindo de per si, e as nossas boccas murcharam-se inúteis, vindo, tanto dellas, como de nossas ventas já sem faro, novas vergontas e renovos que abriam novas folhas e novas bractees.

E agora só por estas e pelas extensas raizes de nossos pés é que nos alimentávamos para viver.

E vivíamos.

Uma existência tranquilla, 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 extendendo preguiçosamente para o céu, a reproduzirem novos galhos, d'onde outros rebentavam, cada vez mais copados e verdejantes. Ao passo que as nossas pernas, entrelaçadas n'um só caule, cresciam e engrossavam, cobertas de armaduras corticaes, fazendo-se imponentes e nodosas, como os estalados troncos d'esses velhos gigantes das florestas primitivas. (AZEVEDO, 1893, p. 76-78)

Ao passo em que se transfiguram em planta, os personagens são tomados por uma nova espécie de paz e tranquilidade. Já não há a preocupação com a escuridão que toma o mundo ou com os mortos espalhados nele. O novo modo de vida, aparentemente feliz como descreve o narrador personagem, requer uma passibilidade absoluta sem “desejos, nem saudades; uma vida imperturbável e surda”.

Essa, no entanto, não é a etapa final de transformação. Há algo ainda mais primevo no qual se transformam.

Quietos e abraçados na nossa silenciosa felicidade, bebendo longamente aquella inabalável noite, em cujo ventre dormiam mortas as estrellas, que nós d'antes tantas vezes contemplávamos embevecidos e amorosos, crescemos juntos e juntos extendemos os nossos galhos, e as nossas raízes, não sei por quanto tempo.

Não sei também se demos flor e se demos fructos ; tenho apenas consciência de que depois, muito depois, uma nova immobilidade, ainda mais profunda, veio enrijar-nos de todo. E sei que as nossas fibras e os nossos tecidos endureceram, a ponto de cortar a circulação dos fluidos que nos nutriam; e que o nosso polposo âmago e a nossa medula foise alcalinando, até de todo converter-se em grés siliciosa e calcarea; e que afinal fomos perdendo gradualmente a natureza de matéria orgânica para assumirmos os caracteres do mineral.

Nossos gigantescos membros, agora completamente desprovidos da sua folhagem, contrahiram-se hirtos, suffocando os nossos poros; e nós dous, sempre abraçados, nos inteiriçamos n'uma só mólle informe, sonora e massiça, onde as nossas veias primitivas, já seccas 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 chisto ao supremo estado da crystalisação.

E vivemos, vivemos, e vivemos, até que a lama que nos cercava principiou a dissolver-se n'uma substancia liquida, 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 atmospherico até ao silice, desde o eozoon até ao bipede.

E oscillamos indolentemente n'aquelle oceano fluido.

Mas, por fim, sentimos faltar-nos o apoio, e resvalamos no vácuo, e precipitamo-nos pelo ether.

E, abraçados a principio, soltamo-nos depois e começamos a percorrer o armamento, gyrando em volta um do outro, como um casal de estrellas errantes e amorosas, que vão espaço a fora em busca do ideal. (AZEVEDO, 1893, p. 78-81)

O último estado alcançado pelos personagens é o de mineral. Como pedras, perdem tudo o que lhes fazia ser. Já sequer vivem, apenas existem. Sendo o destino final flutuar no espaço, orbitando um ao outro, como estrelas. Esse movimento ainda sugere um outro estado para além do físico e material, um estado transcendental para além do universo do discernível.

Ao final do processo de involução dos personagens, é inevitável que não se recobre o eventual contexto de produção do conto. Ao analisarmos o narrador-personagem, por

exemplo, notamos que o elemento sobrenatural gera uma degradação moral e intelectual, levando à bestialização e, posteriormente, a um estado ainda mais primitivo de completa passividade ao tornar-se vegetal e mineral. Todo o processo evidencia o desencantamento do sujeito com o mundo, levando-o a um estado final de absoluta resignação.

O autor traz, por meio de sua estética híbrida, inúmeros elementos que são, em si, transgressores ao contexto ao qual está inserido. Aluísio, no entanto, preservando a característica naturalista, opta por conduzir o leitor a outra perspectiva, revelando a noite de insônia como culpada pelos eventos ocorridos.

Ora ahi fica, leitor paciente, n'essa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, Naquella maldicta noite de insomnia, 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, 1893, p. 81)

Esse paragrafo final, ao revelar que todos os acontecimentos não passaram de um conto escrito em uma noite de insônia, ao mesmo tempo que permite a Aluísio de comprometer-se com o aspecto mais realista da estética naturalista, abre possibilidades de interpretação dentro do contexto de produção. Ao evocarmos o apocalipse positivista retratado por Aluísio em *O Juízo Final*, podemos elucubrar que o autor percebeu duas possibilidades de futuro para o país às vésperas da eleição de 1891. Na primeira, o país seria levado a uma espécie de idade das trevas, privado dos ideais de racionalidade defendidos.

Essa primeira possibilidade é retratada no corpo do texto, a partir da decadência do ambiente e dos personagens. A segunda, no entanto, permite pensar que tudo não passara de um sonho ruim a partir de uma noite breve, com tudo voltando ao normal pela manhã conforme sugerido pelo final do conto. O próprio narrador personagem, no trecho em que escreve de forma delirante, ressalta “Trabalhemos”, mostrando o papel do escritor em tal contexto como ator social pela mudança por meio de seu trabalho.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho buscou verificar como a estética híbrida utilizada por Aluísio Azevedo em "Demônios" atua de forma a desenvolver um sentimento de desconforto no leitor ao mesmo tempo em que metaforiza um desconforto social em seu contexto de produção.

É evidente que "Demônios" faz uso de uma estética híbrida que se utiliza do gótico em sua dimensão grotesca assim como de elementos da estética naturalista. Nesse ponto, no entanto, é possível perceber, que a despeito de inúmeras negativas, não constitui nenhum absurdo que ambas as estéticas combinem tão bem. A degradação do ambiente e do sujeito, por exemplo, são comuns a ambas, sendo a presença do sobrenatural o que difere uma da outra.

O grotesco é utilizado, ao longo do conto, como a ferramenta de transgressão para que desenvolva-se o efeito de sentido provocado. Em essência, o principal ponto a ser destacado é a degradação intelectual dos personagens que resulta, também, em uma degradação moral. Como já estabelecido, a lógica racional e científica é, no contexto de produção de tal conto, posta em um alto patamar de importância. É a característica mais importante conferida ao sujeito em tal tempo histórico. Isso decorre tanto da visão naturalista esteticamente defendida por Aluísio, como da visão positivista, defendida por ele socialmente.

O narrador-personagem, nesse contexto, sofre com um acontecimento sobrenatural que altera o ambiente ao qual está acostumado, tornando-o grotesco. Esse evento funciona como o gatilho de sua degradação. Ao ver-se incapaz de lidar com o absurdo, gradualmente o protagonista deixa de pensar e, conseqüentemente, agir, de acordo com as regras morais. Isso leva a um estado patológico que pode ser definido, exatamente, a partir de sua atuação fora das normas sociais estabelecidas. Esse modo de loucura, contudo, constitui apenas o primeiro passo de uma transformação que leva-o, junto à sua noiva, a transformar-se em animal, em planta e, posteriormente, em rocha.

Azevedo, para além do sobrenatural, faz uso de vários elementos característicos à estética gótica tais quais a atmosfera sombria e a forte presença da morte. O autor faz uso, também, dos aspectos anti-religiosos próprios ao gótico. Ele profana diversos símbolos religiosos como, por exemplo, o mito de Adão e Eva, a partir do qual, invertendo a ordem da

narrativa, trabalha a degradação do casal presente no conto. Ao lidar com o profano, Aluísio também atua na dimensão do grotesco.

Ambos naturalismo e gótico são utilizados, ao longo do conto, para representar um desconforto social muito evidente metaforicamente. Como já apontado, o conto é inicialmente publicado às vésperas das primeiras eleições para presidente no Brasil. Aluísio, que era um anti-monarquista convicto, acreditava no advento da república enquanto uma revolução do pensamento e da moral nacional. Mesmo no conto, Aluísio não deixa de tecer críticas à monarquia brasileira. A conexão com tal se dá, por exemplo, a partir do pai de Laura e dos símbolos religiosos que podem ser atrelados à coroa. A presença de uma trindade que remete tanto ao aspecto religioso de “pai, filho e espírito santo” como de “Deus, rei e pátria” considerando seu aspecto monarquista, se revela no terceiro andar da casa, nas três flores em seu quarto, nas três transformações pelas quais os personagens passam. É esse cenário que Aluísio quer deixar para trás. Decepcionado com o estado do país, sobretudo no âmbito educacional, ele esperava que a mudança política pudesse trazer, também, mudanças sociais. "Demônios", no entanto, revela dúvidas em relação ao futuro.

É inevitável pensar que Aluísio, com seu pensamento positivista e tendo representado anteriormente o apocalipse positivista em sua caricatura O Juízo Final, tivesse outro intuito que não fazer o mesmo em um contexto tão específico como o de publicação original de "Demônios". O cataclismo vem, mas os resultados advindos dele são adversos ao esperado. Em vez da evolução intelectual e moral, o conto mostra o contrário. Encontramos um sujeito que transforma-se em outra coisa, não por mero acaso, mas como uma forma de adaptação ao ambiente em que vive.

A ausência de luz é claramente uma alegoria à morte da razão e os mortos revelam uma ampla ignorância entre os mortos. O processo pelo qual o narrador-personagem metaforiza um claro desencantamento com o mundo por parte de um escritor que se encontra em um lugar favorecido na sociedade, representado pelo quarto da Rua Riachuelo, afastado do restante do mundo e que permite que seu habitante coloque-se na posição de observador. Nesse mundo, o escritor é um ator social, atuando ativamente na busca pela mudança social. Todavia, isso é retirado dele quando percebe que o Sol não voltará a nascer. Podemos notar que o momento exato anterior ao evento sobrenatural revela um contentamento com o mundo simbolizando a esperança resultada do advento da república. Contudo, o personagem

lentamente perde essa esperança, e segue para um caminho de total passividade. Ele não pode seguir o mesmo caminho das massas e simplesmente assomar-se à morte ignorante, ainda que tente, então bestializa-se. Como animal, encontra momentos de felicidade ante a completa insciência dos seus arredores. Como planta, perde seus últimos movimentos corporais, que apesar de inconscientes, ainda possuem algum efeito sobre o mundo. Como rocha, ascende para além da atmosfera, transforma-se em algo completamente inativo, distante do mundo, deixando, mesmo, de fazer parte dele.

Em relação ao desconforto, é possível, também, dizer que Aluísio, de certa forma, previu em "Demônios", sua própria participação no cenário político brasileiro. Ocuparia ele próprio um cargo público no governo Deodoro da Fonseca, mas logo perderia-o quando assumiu Floriano Peixoto. Marginalizado da sociedade, apenas voltaria a uma carreira semelhante na posição de diplomata, dessa vez por meio de concurso. Um dos primeiros homens a viver da escrita no Brasil larga então a pena para assumir tal cargo. Em um encontro com Coelho Neto, pouco antes de sua nomeação, havia dito que estava desiludido com a literatura (MÉRIAN, 2019).

Resta então elocubrar acerca de em que estado se encontrava o Aluísio de 1891 ao publicar "Demônios" pela primeira vez e, nesse contexto, o trecho final do conto muito revela. Ao deixar em aberto a possibilidade do sonho, Azevedo não apenas apela para seus pares naturalistas, mas coloca em jogo duas possibilidades: uma na qual o tal apocalipse não passasse de um sonho e outra na qual toda a esperança estaria perdida.

De qualquer forma, Aluísio deixa o Brasil e deixa a literatura, segundo Mérian (2019) muito mais em razão da ocupada vida diplomática do que por causa de um verdadeiro desencantamento. Entretanto, o fato é que Aluísio foi, de fato, marginalizado pela república que tanto defendia, precisando de muito esforço para chegar ao cargo de vice-cônsul na Espanha que sequer fora o cargo ao qual foi aprovado, mas que aceitou em razão de evitar que fosse mandado a algum lugar pior. O destino do autor em muito se assemelha, nesse ponto, ao do narrador-personagem de seu ponto. Não que Aluísio tenha sido passivo na posição de diplomata, mas acabou tornando-se inativo na de escritor. A república brasileira foi cruel com Aluísio Azevedo que previra, com seus demônios românticos dois destinos para ela, sendo que o pior deles se concretizou. "Em outro qualquer país" escreveu Olavo Bilac (apud

MÉRIAN, 2019, p. 546-547) “quem se chamasse Aluísio Azevedo [...] não careceria de fazer concurso para mostrar o que sabe”.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. **A mortalha de Alzira**. Fauchon, 1895.

_____. Demonios. *In*: AZEVEDO, Aluísio. **Demonios**. São Paulo: Teixeira & Irmãos, 1893. p. 11-81.

BAGULEY, David. **Naturalist fiction: the entropic vision**. New York: Cambridge, 1990. 289 p.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. 553 p.

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 2005. 128 p.

DE MARCHIS, Giorgio. Il mondo finisce a Rio: "Demônios" di Aluísio Azevedo. **Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali**, n. 1, p. 89-99, 2013.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. **As nuances do gótico: do setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, p. 111-124, 2017a.

_____, Júlio, org. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de "Demônios", de Aluísio Azevedo. **Soletras**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 95-111, jan./jun. 2014.

GOMES, Livia; SANTOS, Naiara. ESCURIDÃO, SILÊNCIO E MORTE: O INSÓLITO EM DEMÔNIOS (1893), DE ALUÍSIO AZEVEDO. **Littera on line**, v. 7, n. 11, 2016.

HARPHAM, Geoffrey Galt. **On the grotesque**: strategies of contradiction in art and literature. 2. ed. Aurora: The Davies Group, 2006.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução: Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 101 p.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986. 162 p.

KILGOUR, Maggie. **The rise of the gothic novel**. London: Routledge, 1995. 280 p.

MELLO, Décio Eduardo Martinez de. **Aluísio Azevedo**: processo de composição e crítica. Orientador: José Alcides Ribeiro. 2008. 145 p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. Orientador: Almir A. Côrrea. 2007. 259 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo: Vida e Obra**. Garamond, 2019.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. O que é pesquisa. *In*: PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. **Manual de Pesquisa em Estudos Científicos**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2019. p. 7-16.

PUNTER, David. **The literature of terror**: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. 2. ed. New York: Routledge, 2013. 237 p. v. 1.

SENA, Marina Faria. **O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista**. Orientador: Júlio César Pereira França. 2017. 97 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017a.

_____. Sombras no romance experimental: o decadentismo de Alúcio Azevedo. **GÓTICO**, 2017b.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Mauad Editora Ltda, 2002.