

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

LUIS CRISTIANO DE SOUZA PARENTE

A DISTORÇÃO ESPACIAL NO CONTO "DEMÔNIOS" DE ALUÍSIO AZEVEDO

RIO DE JANEIRO

2021

LUIS CRISTIANO DE SOUZA PARENTE

A DISTORÇÃO ESPACIAL NO CONTO "DEMÔNIOS" DE ALUÍSIO AZEVEDO

Monografia apresentada para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras: Português-Literatura na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado

RIO DE JANEIRO

2021

RESUMO

A presente obra consiste num estudo analítico sobre as estratégias de caracterização espacial presentes ao longo do conto "Demônios", do autor naturalista Aluísio Azevedo, e a forma como se vinculam a uma complexa e deliberada proposta estética para a produção de um efeito de medo, em especial as projeções que são lançadas sobre os personagens e sobre o próprio leitor da obra a partir dessa construção diligente de uma atmosfera de medo. A linha de pesquisa e análise busca rastrear as minúcias de suas representações espaciais e de suas escolhas narrativas, bem como a manipulação da percepção e suas conexões com elementos científicos pertinentes à época, que conduzem o leitor a uma percepção distinta e altamente ímpar do que está a ser narrado. Destacam-se, assim, o cuidado e os métodos utilizados para a produção de seus efeitos de horror, de forma a evidenciar ainda mais seu caráter singular e destacado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1 O PAPEL DO ESPAÇO NA DEFINIÇÃO DO NARRADOR-PERSONAGEM.....	7
2 A DEGRADAÇÃO DO ESPAÇO.....	10
3 A DISTINÇÃO NA CARACTERIZAÇÃO ESPACIAL DAS DUAS CASAS.....	13
4 A IMPORTÂNCIA DA PERCEPÇÃO ALTERADA NA CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA DE TERROR.....	15
5 O TOQUE NATURALISTA: A IDEIA DE ENTROPIA NA NARRATIVA.....	20
6 O TOQUE NATURALISTA: A AÇÃO DA ENTROPIA SOBRE OS PERSONAGENS.....	25
CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS.....	29

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é explorar as estratégias de caracterização espacial no conto "Demônios", de Aluísio Azevedo, e a forma como se vinculam a uma proposta estética para a produção de um efeito de medo. Em especial, as projeções que são lançadas sobre os personagens e sobre o leitor a partir dessa construção.

Para isso, a presente dissertação vale-se, sobretudo, do vasto arcabouço teórico sobre a literatura do medo disponibilizado pelo professor Júlio França. Partindo de suas reflexões sobre o medo artístico e suas categorias estéticas como uma forma de elaboração na literatura e passando desde aspectos do horror cósmico e do sublime até a análise do espaço como um elemento central para as narrativas de medo, constitui um pilar central para a construção argumentativa e analítica aqui proposta. De sua vasta obra, provém também a maior parte do repertório conceitual utilizado, como o conceito de "medo artístico" e a abordagem estética focada na recepção.

Também serviram de guia as investigações da pesquisadora Marina Sena sobre o Gótico-Naturalismo, ajudando a desmitificar a ideia de um comprometimento do escritor naturalista com a realidade crua, e de João Pedro Bellas sobre o sublime, especialmente os apontamentos sobre a importância do espaço para a produção desse efeito. Ambos adicionam a perspectiva do impacto que o natural e o científico possuem sobre os escritos da época.

Outras perspectivas, de menor exploração, mas, ainda assim, importantes para a fundamentação teórica, são dadas por Bruno Oliveira, Marisa Gama-Khalil, Oziris Borges Filho e Yi-Fu Tuan para aprimorar as minúcias da análise dos efeitos produzidos pela "maquinaria do espaço" que o autor constrói para a consolidação do efeito de medo. Destaca-se, em especial, o apontamento da explicitação e da influência do espaço sobre os personagens elencada pela topoanálise de Borges Filho.

A linha de pesquisa e análise busca rastrear as minúcias de suas representações espaciais e de suas escolhas narrativas, que conduzem o leitor a uma percepção distinta da narrativa. Parte de um debruçar intensivo e atento sobre o objeto de estudo, perpassando, inclusive, suas elaborações prévias para que o resultado final, em toda sua potência narrativa, pudesse ser ainda mais destacado e apreciado.

Publicado pela primeira vez como folhetim, o texto passou por três versões, progressivamente mais elaboradas e mais focadas nos elementos pertinentes a este trabalho, que demonstram o cuidado com a elaboração dessa atmosfera de terror. Na primeira, de 1891, prevalece um tom marcadamente moralista e alegórico que aproxima o texto da Divina

Comédia, de Dante Alighieri, ao invés do clima de horror muito presente na versão final, de 1898, publicada na antologia "Pegadas" através da Livraria Garnier.

A diferença gritante que esses trechos representam para a obra como um todo demanda que uma escolha seja feita – nesse caso, pelo grau de elaboração do efeito de medo artístico, que, na primeira versão, aparece muito mais diluído pela alegoria moral que ocupa, inclusive, uma boa parte do conteúdo. Nessa, o acontecimento é colocado muito mais como uma punição, o que já incorpora um tom distinto a ser analisado e, na linha de pesquisa utilizada, se mostrou como menos produtivo por conta desse caráter moral.

Considerando, assim, que as reescrituras do texto tiveram como motivação o aprimoramento do efeito de medo que o autor queria provocar – a partir de uma remoção dos "excessos" do texto original e da concentração da narrativa para manter o ritmo de leitura de forma a intensificar o desconforto –, será utilizada, ao longo do presente trabalho, apenas a terceira versão.

1 O PAPEL DO ESPAÇO NA DEFINIÇÃO DO NARRADOR-PERSONAGEM

O conto "Demônios", de Aluísio Azevedo, apresenta uma narrativa calcada na construção e na manutenção de uma atmosfera sombria do dito "medo artístico", mantendo um estilo lento e uma postura de tensão ao longo da obra para a obtenção e o prolongamento de uma recepção desagradável ou negativa por parte do leitor. Há, em sua progressão, um notável e intrincado esforço para manter um desconforto como uma atitude estética e provocar um despertar de emoções.

Narrado por um narrador-personagem, o conto conduz a leitura através de sua perspectiva dos acontecimentos. Grande parte da obra é revelada como um exemplo de *mise en abyme* – o texto que o personagem escreve num ímpeto de inspiração (um traço romântico que muito destoa da produção efetiva do texto, como já pontuado antes) é aquele que chega ao leitor.

A partir do que foi dito, inicia-se a análise espacial a partir do primeiro *locus* apresentado: o quarto do protagonista.

O quarto do narrador-personagem é descrito como "alto", "um mirante isolado" que domina "os telhados da vizinhança". De imediato, a localização elevada e distante dele evoca a imagem do poeta na torre de marfim, que vê o mundo de cima e de longe. Nesse dado espacial, nota-se, então, o que pode ser uma referência aos estilos literários da época e do passado (especialmente, o Parnasianismo e o já enfraquecido Romantismo) por sua distância da realidade prática.

Essa característica é ainda mais acentuada por trechos já no segundo parágrafo, como "daquele meu isolamento e daquela minha triste vida de escritor", e nos capítulos seguintes, como quando acorda "admirado do longo espaço que me separava da vida", onde fica clara essa postura de pouco contato com o mundo real. Temos, assim, o espaço construindo a personalidade e a postura do narrador de uma maneira que, a um só tempo, é sutil em suas colocações e muito marcada por elementos físicos. As descrições espaciais funcionam como uma materialização de aspectos internos do personagem, como apontado por Borges Filho sobre a importância desse traço narrativo:

(...) o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira. Os exemplos mais claros dessa relação poderão ser encontrados, na literatura brasileira, nos romances naturalistas. Exemplo dessa função espacial pode ser encontrado na personagem Jerônimo de O cortiço de Aluísio Azevedo. Vindo de Portugal, Jerônimo, no início do enredo é o mais trabalhador de todos os habitantes do cortiço. No entanto, com o tempo, vai sendo influenciado pelo espaço em que vive até se tornar um trabalhador

relapso. O que era diferente vai-se homogeneizando através do espaço em que vive. (BORGES FILHO, 2008, p. 2)

Todos os traços – a larga varanda "aberta contra o nascente", as janelas que dominam "os telhados da vizinhança" – contribuem para a formação de uma imagem mental de superioridade, quase visionário, que a tudo observa. Mais uma vez, lembra-se uma imagem romântica; dessa vez, a do poeta como vate a observar e captar o futuro. Isso se reforça mais ainda a partir de sua escrita espontânea e inspirada do texto, prevendo o que ainda está para acontecer, e o fato de que se esquece do que escreveu, como se o personagem tivesse sido utilizado para manifestar o futuro através de suas palavras. Daí, a ideia do vaticínio.

Para reforçar sua aura quase romântica, a descrição da vista de sua varanda (a ser abordada mais adiante) contrasta com o parágrafo seguinte onde expõe seu hábito de passar o tempo a olhar pelas janelas. A forma como descreve esse olhar, contudo, é marcada por uma carga de alta subjetividade: "bebendo pelos olhos a alma dessa natureza inocente e namorada, que me sorria, sem fatigar-me jamais o espírito, com a sua graça ingênua e com sua virgindade sensual". As escolhas de caracterização da vista destoam das escolhas prévias de uma paisagem urbana e plausível para a de uma natureza "inocente", "ingênua" e virginal. Como dito por Borges Filho:

Na perspectiva da topoanálise, o ambiente se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico. (...) Tomemos como exemplo a seguinte seqüência de figuras: noite, chuva forte, vento forte, trovões, relâmpagos. Se essas figuras estiverem simplesmente apresentando o clima meteorológico teríamos aí um espaço ao qual podemos denominar de natureza. Entretanto, se a essas figuras, o narrador justapõe uma personagem que tramou um crime e que se encontra em vias de praticá-lo, temos aí uma sinergia entre ação e natureza. Um reforça o sentido do outro. Ou seja, à ação negativa, vil da personagem corresponde uma natureza tempestuosa, que evoca e favorece ações macabras. De acordo com o imaginário humano esse clima meteorológico está impregnado de negatividade, de augúrios. Assim, em vez de natureza, temos aí um ambiente. (BORGES FILHO, 2008, p. 5)

A atribuição de tal categoria de características, muitas vezes utilizada também para a personagem Laura, sugere uma visão de mundo específica. Para o narrador-personagem, o mundo antes do cataclismo, é um lugar marcadamente romântico, quase idílico, e de um extremo otimismo. Seus olhos veem a beleza da cidade e da natureza, mas não enxergam todo o resto. Mais uma vez, evocando a clássica torre de marfim.

Em contrapartida, o narrador tenta se vender como "simples" e "pobre", embora, como será visto mais adiante, nada em sua localidade sugira pobreza, através da descrição de certos objetos e de certas escolhas de decoração. Caracteriza a mesa onde trabalha como "velha e singela" e também se recusa a decorar o ambiente com estatuetas e quadros para manter "as paredes nuas" e "os móveis sem adorno". Ao invés da arte, prefere a "fascinadora realidade"

dita "tão simples, tão despreziosa, mas tão rica e tão completa". A única exceção a essa escolha é um retrato de sua noiva feito por ele.

Evidencia-se, assim, uma clara tensão da filosofia e da personalidade do narrador-personagem a partir dos elementos de seu espaço. A um só tempo, divide-se entre a apreciação pelo real e pelo romântico. Mais uma vez, o espaço pessoal caracteriza um homem em tensão, dividido entre duas perspectivas. Deseja passar uma imagem de si, mas acaba passando outra.

Seria fácil, portanto, sugerir uma interpretação alegórica da narrativa que pode se mostrar deveras produtiva em sua exploração. A escolha da única personagem nomeada, Laura, como tema também poderia, por si só, ser frutífera. Contudo, por escolher a terceira versão do conto e interpretá-lo como a mais bem trabalhada, nota-se que os elementos alegóricos das versões prévias foram removidos e, portanto, que essa interpretação se distanciaria do movimento feito pelo próprio texto numa direção menos alegórica.

Ademais, têm-se a centralidade da percepção como algo que perpassa a narrativa já a essa altura. A importância da vista que o narrador tem a partir do quarto contrasta com os momentos futuros em que essa percepção é impedida, em especial.

2 A DEGRADAÇÃO DO ESPAÇO

Olhei em torno de mim, admirado do longo espaço que me separava da vida e, logo que me senti mais senhor das minhas faculdades, estranhei não perceber o dia através das cortinas do quarto, e não ouvir, como de costume, pipilarem as cambaxilras defronte das janelas por cima dos telhados. (AZEVEDO, 1898, p. 115)

Assim começa o desenrolar do evento principal de "Demônios". O narrador-personagem acorda sem saber ao certo o momento do dia, apenas sabendo que ainda está escuro, como se o amanhecer se recusasse a aparecer.

Ao abrir a janela de sua varanda, encontra o nascente ainda escuro e a cidade "afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio". O contraste desta vista com a anteriormente narrada é notável. A escolha vocabular que caracteriza essa brusca alteração no espaço destoa demais daquela utilizada antes, com seus floreios e sua adjetivação abstrata. Não há mais lugar para o otimismo inocente de antes.

Também descreve as estrelas como "amortecidas"; os lampiões e mesmo a vela que carrega estão igualmente apagados. Apresenta, através desses elementos de iluminação e de orientação espacial, o fator absoluto desse novo acontecimento: a natureza, o artificial e o refúgio individual (a imagem da vela na mão de um personagem numa história de terror é um elemento clássico, que acentua a luta contra o desconhecido no escuro e, ao mesmo tempo, a fragilidade, ou a futilidade, desta) sucumbem diante disso.

Nenhum som nem passante movimentava a cidade, um silêncio tão profundo que o narrador chega a se questionar se não perdeu a audição. Tudo parece inerte e oprimido "por uma atmosfera de catacumba". E mais singular ainda: seu relógio de corda também parece ter parado – "Levei-o ao ouvido, com avidez de quem consulta o coração de um moribundo; já não pulsava: tinha esgotado toda a corda". Essa construção de um clima de imobilidade e inércia é um ponto central da narrativa e do trabalho em questão, que será mais aprofundado adiante.

Depois de escrever tomado por uma explosiva e súbita inspiração, similar ao ideal romântico do poeta inspirado, desperta mais uma vez para a mesma situação. Sua mesa está coberta pelas folhas do texto que acaba de produzir, as velas, já fracas, estão a quase se extinguir e o cinzeiro está "pejado de pontas de cigarro". Ao correr à janela, nada mudou e até mesmo as flores que decoram sua varanda já se encontram moribundas e sem perfume.

Em dado momento, o narrador-personagem decide, enfim, sair de seu quarto e descobrir o que aconteceu ao resto do mundo. Descobre os outros moradores da pensão mortos, mas, pela ausência de descrições espaciais, serão pouco comentados esses trechos. À

parte de um caráter ativo que assume, buscando confirmar o horror do que aconteceu, essas descrições gráficas dos cadáveres trazem, em si, um aspecto do horror a partir do medo da morte e da projeção fantasiosa desse medo sobre o leitor.

O medo produzido pela imaginação do sujeito, que projeta e sofre com seu “eu morto”, parece-nos bastante semelhante aos mecanismos de identificação entre leitor e personagem nas narrativas ficcionais do medo. Em outras palavras, o processo que conduz à experiência de nosso medo mais primitivo, universal e intenso – o medo da morte – é similar ao que nos leva, no ambiente ficcional, a sentirmos medo sem efetivamente corrermos risco. (FRANÇA, 2011, p. 67)

O trecho "E apoderou-se de mim o medo do incompreensível; o medo do que se não explica; o medo do que se não acredita" (AZEVEDO, 1898, p. 124), em especial, se destaca por trazer em si um importante traço da literatura de horror. Têm-se no medo do desconhecido um pilar importante de uma teoria do medo artístico.

Incerteza e perigo seriam os catalisadores das narrativas sobrenaturais populares. O desconhecido representaria uma fonte constante de possibilidades perigosas e malévolas. A combinação entre a sensação do perigo, a intuição do mal, o inevitável encanto do maravilhoso e a curiosidade possuiria uma vitalidade inerente à própria raça humana. O ensaísta entende que o fascínio das narrativas sobrenaturais, sobretudo aquelas cuja temática envolve elementos malignos, explica-se pela razão de a dor e ameaça da morte serem sensações mais intensas para o ser humano do que o prazer. É fundado nessa premissa – burkeana, como veremos mais adiante – que Lovecraft pode afirmar que a literatura capaz de provocar o que chama de “medo cósmico” sempre existiu e sempre existirá. (FRANÇA, 2010, p. 6)

Após descobrir a pensão completamente morta – "Era a morte geral! a morte completa! uma tragédia silenciosa e terrível, com um único espectador, que era eu" – e desolada, tropeçando e evitando cadáveres, ele parte para encontrar Laura. Nessa esperança de reencontrá-la com vida, têm-se uma força de negação da realidade e de um último apego de tentar voltar a um mundo que já não existe.

Sua saída da pensão e, de maneira paralela, sua chegada à casa da noiva são marcadas por espaços de transição, um referente a cada situação. Esse movimento inicial, o primeiro contato efetivo do personagem com o exterior, é marcado por um corredor, que o narrador atravessa "esbarrando em tudo, como um cego sem guia".

A transição do espaço reduzido para a amplitude da rua e, de certa forma, do mundo é abrupta, como indicado pelo sucinto parágrafo que a demarca com uma palavra: "Saí". Pela interpretação do espaço de seu quarto e da pensão como uma "torre de marfim", esse momento marca a transição do personagem e do texto, de uma atmosfera mais romântica permeada por toques de realismo que logo destoam para o inverso.

Esse trecho da pensão até a casa de Laura é o primeiro contato do leitor com o recurso narrativo e extranarrativo de utilizar o tato como forma de orientação. Os efeitos de estilo e de terror que tal escolha ajuda a criar serão abordados mais adiante, mas adianta-se, seguindo na

lógica do parágrafo anterior, o peso disso. Há nesse tatear uma carga eminentemente própria do Naturalismo, de se focar no concreto, no contato, nos aspectos que aproximam o humano do animal. O personagem tateia, apalpa, sente a umidade, a morte e a degradação do mundo na pele, em puro e direto contato.

Tudo isso exalta o fator de sobrevivência e de estranhamento que perpassa o início do texto. O protagonista sente a urgência de chegar até sua noiva, possui um propósito e um objetivo claro. De certa forma, traz ainda um pedaço de seu quarto, de sua velha vida, consigo e isso lhe motiva a alcançar Laura por mais exausto que esteja.

Dessa forma, essa primeira transição não é plena. Ainda há esperança, motivação e propósito naquilo que o protagonista faz. Ainda persistem, de certa maneira, suas ilusões e seus aspectos mais humanos. O mundo, porém, é insensível a seus desejos e vontades: de tão exaurido e abalado, arrasta-se e só renova seu ânimo ao reconhecer as grades do jardim e a escadaria que leva a casa de sua noiva.

Por sua vez, esse espaço de transição, a escada, parece servir para um intuito oposto ao do primeiro: retorna o personagem ao conforto e ao conhecido. Faz, porém, o contrário: ao entrar na memória, no hábito e no conhecido com tanta força, a narrativa cimenta o fato de que não há retorno para o mundo de antes, de que a mudança é definitiva. A nostalgia que o orienta é confrontada pela morte em seu absoluto no silêncio.

A única presença que vai de encontro a isso é a de Laura, que serve de exceção à regra do mundo e evoca a afirmação de que, em alguma medida, a fome e o amor são os grandes motores da vida orgânica. Essa proposta, indefinida entre o natural e o romântico, também se conecta a esse paralelismo evidente com Adão e Eva, do primeiro casal com o último dos casais.

Ao mesmo tempo, seu retorno não é poderoso o bastante para mudar a realidade do mundo. Ao contrário, só encontra a desesperança e a completa ausência de opções que motiva ambos a buscar mais um clássico elemento: o suicídio romântico.

3 A DISTINÇÃO NA CARACTERIZAÇÃO ESPACIAL DAS DUAS CASAS

Para além do que já foi descrito e comentado sobre o quarto do narrador, a casa de pensão onde ele se encontra também possui suas peculiaridades a serem notadas. Já no primeiro parágrafo, é descrita como "grande e sombria".

Sua localização na Rua do Riachuelo a coloca bem no coração do Império. Então, embora o narrador classifique o quarto como "pobre", seria difícil vê-lo da mesma maneira, reforçando as tensões que atravessam o personagem. Para contrastar ainda mais com essa afirmação, têm-se o trecho:

(...) descortinava-se amplamente, nas encantadoras nuanças da perspectiva, uma grande parte da cidade, que se estendia por ali a fora, com a sua pitoresca acumulação de árvores e telhados, palmeiras e chaminés, torres de igreja e perfis de montanhas tortuosas, donde o sol através da atmosfera, tirava, nos seus sonhos dourados, os mais belos efeitos de luz. Os morros, mais perto, mais longe, erguiam-se alegres e verdejantes, ponteados de casinhas brancas, e lá se iam desdobrando, a fazer-se cada vez mais azuis e vaporosos, até que se perdiam de todo, muito além, nos segredos do horizonte, confundidos com as nuvens, numa só coloração de tintas ideais e castas. (AZEVEDO, 1898, p. 113-114)

Essa elaborada e intensa descrição espacial, mais uma vez repleta de profunda visualidade, contrasta com a desolação e a supressão futura desse sentido. Toda essa construção visual, porém, é mais decorativa do que construtiva em si – não reforça nem cria um novo aspecto para a narrativa. Esse floreio, contudo, invoca uma imagem de extremo realismo que contrasta com a atmosfera romântica do narrador, uma elaboração estética que ressoa com a Rouen de Flaubert, se tal comparação possa se fazer pertinente nessa escala tão diminuta.

A pensão, em conjunto com o quarto já apresentado, destoa da casa de Laura em especial pela maneira como o espaço é incorporado na narrativa. O primeiro é tratado como um refúgio e é dali que o protagonista assiste a realidade se transformar. Por sua vez, a segunda é filtrada menos através da visão e muito mais através da memória e do tato, que assume um papel fundamental na construção da narrativa, como será destacado mais adiante.

A casa do narrador-personagem também é vista a partir do presente enquanto a outra é percebida no passado. As transformações que ocorrem na primeira são dinâmicas – sofrem a ação do protagonista, que arromba as portas de outros quartos e encontra seus mortos – enquanto as da segunda já estão consolidadas: tudo por ali já está inerte e morto, resgatado apenas pela nostalgia.

Na sala de visitas, por exemplo, o verbo-chave que conduz as descrições é "reconhecer". O narrador reconhece os móveis, os objetos, o piano: tudo através do toque.

Avança "às apalpadelas", encontra a família de Laura na mesma situação e, enfim, adentra o quarto da noiva. O quarto possui uma "estreita cama" com um cortinado de cambraia, o que evoca ainda mais a imagem de donzela e de pureza. Em mais uma demonstração da tensão romântica que perpassa o narrador, descreve o quarto como "casta alcova de donzela" e para diante da porta por respeito a "tão puro e religioso asilo do pudor". A necessidade, porém, o faz entrar de qualquer forma porque todas essas questões fazem parte de um passado que não mais se aplica ao presente.

Ainda assim, essa hesitação é notável. Embora não seja um propósito da análise, a futura transfiguração dos personagens contrasta fortemente com as descrições nesse início. As ditas formas de donzela, sempre tratadas com suavidade, dão lugar a palavras mais habituais ao Naturalismo, como peitos "fecundos e opulentos", "ilhargas cheias e grossas como a de um animal bravio", "lábios fortes", etc.

Ambos os espaços, tanto o quarto do narrador-personagem quanto o de Laura, evocam com muita proeminência a essa aura de Romantismo. Os espaços são construídos e descritos nos moldes clássicos do estilo. Se esses espaços altamente pessoais forem vistos como extensões ou manifestações concretas da personalidade do par, a tensão entre o ideal dessa vida e a crueldade da realidade que os espera se mostra com ainda mais força. Ao ser arrancada desse panorama romântico e jogada na lama de um mundo em decomposição, a narrativa traz o horror de uma vida que é despedaçada por algo muito além do controle e da compreensão. Traz, em essência, a indiferença de forças muito acima deles.

4 A IMPORTÂNCIA DA PERCEPÇÃO ALTERADA NA CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA DE TERROR

Um dos pontos-chave observados na narrativa é sua primorosa utilização da percepção como um elemento de obscuridade e de suspensão do horror, pensada a partir da concepção aristotélica e classicamente utilizada de cinco sentidos. A agonia da perda de dois dos principais sentidos para o mundo humano – a visão e a audição – garante a efetividade desse medo calcado na privação: "o som e a luz, as duas expressões mais impressionadoras do mundo físico, assim trôpegas e assim vacilantes". Sobre isso, pode-se comentar a partir de Edmund Burke:

A obscuridade, contudo, refere-se não apenas a situações de ausência de luz, mas também se aplica a objetos sobre os quais não se pode formar ideias claras, ou mesmo àqueles que são completamente ininteligíveis. Burke entende que a condição da obscuridade é um componente essencial para tornar qualquer objeto terrível, sendo, por esse motivo, um elemento vital para a produção do sentimento do sublime. (FRANÇA; BELLAS, 2017, p. 248)

A importância da visão é impossível de ser subestimada. Grande parte da sociedade humana e suas diferentes linguagens são altamente marcadas pela centralidade deste sentido.

No início do texto, essa centralidade já começa a se delinear: a vista do quarto do narrador-personagem é um hábito e uma imagem de extremo detalhamento, que contrasta com a supressão desta. A própria imagem do escritor debruçado sobre a mesa traz a ideia de visualidade. E, para além de tudo isso, toda a criação de uma imagem de visionário vem com o mesmo campo semântico, de olhar o futuro.

Outro elemento que se atrela a esse sentido é a vela. Além de um objeto fundamental para a atmosfera do século XIX e igualmente importante para uma atmosfera de terror, a vela que reluta contra a escuridão parece o último refúgio do desconhecido. Como já visto que a obscuridade, que não se refere apenas a uma questão de luz e sombra, ocorre com a manutenção do status de desconhecido para certos elementos, a chama se coloca como algo que traz e resguarda a razão.

A vela minguada, a lutar contra as trevas com mórbida insistência e teimosia – "Acendi novas velas, e notei que as suas chamas eram mais lívidas que o fogo-fátuo das sepulturas", cria um falso refúgio em meio ao novo mundo que se ergueu. É através de sua pálida luz que tenta descobrir e racionalizar tudo o que está acontecendo. De sua perspectiva de humano, tão marcada pela visão, enxerga o que aconteceu e tenta buscar alguma razão, mas é rápido em desistir, pois, como o próprio narrador diz em uma perspectiva altamente Naturalista:

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 dois inalteráveis pólos do eixo em que há milhões de séculos gira misteriosamente o mundo orgânico! (AZEVEDO, 1898, p. 127)

Muito menos uma versão esquisita de "L'amor che move il sole e l'altre stelle", a narrativa traz uma impressão muito instintiva desse par, como algo imediato e necessário de um jeito muito menos metafísico. Assim, entrega-se ao instinto de buscar sua parceira e se alimentar, sem tentar buscar ou criar qualquer explicação lógica para o que aconteceu. Daí, o apagar da vela e a cegueira definitiva da escuridão ter tanta importância: usando a retórica mais alinhada com o pensamento da época, são o suplantar da razão pela bestialidade, pelo instintivo e pelo animalesco.

Ao privar-se da luz, a narrativa coloca o leitor numa posição de desconforto, assim como o próprio narrador-personagem. Mesmo a reação do protagonista evidencia isso:

E fez-se então a mais completa, a mais cerrada escuridão que é possível conceber. Era a treva absoluta; treva de morte; treva de caos; treva que só compreende quem tiver os olhos arrancados e as órbitas entupidas de terra.

Foi terrível o meu abalo, fiquei espavorido, como se ela me apanhasse de surpresa. Inchou-se-me por dentro o coração, sufocando-me a garganta; gelou-se-me a medula e secou-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, aquela imensa noite negra e devoradora.

Imóvel, arquejei por algum tempo nesta agonia. (AZEVEDO, 1898, p. 129)

O definitivo apagar da vela marca a transição da negação e da resistência para o desespero e a aceitação de um mundo minguado. A ausência de luz, por si mesma, é um fator que transforma o espaço por completo. Na escuridão, tudo o que é familiar deixa de ser e se torna muito mais ameaçador.

No que diz respeito ao som, sua ausência ajuda a consolidar a sensação de vazio e de inércia que perpassam o mundo. Embora não se manifeste como a mais fundamental das percepções humanas, a audição ainda perpassa a experiência do existir com bastante intensidade e se faz presente a todo momento.

Ainda que não seja ativamente percebido ou muito utilizado num nível consciente em termos de orientação, é uma marca importante dos outros, como um sinal de presenças que, muitas vezes, estão para além da visão e de um reconhecimento ativo. De qualquer forma, há sempre a presença de uma paisagem sonora que se compõe a partir dos outros, de suas ações, de seu existir.

Dessa forma, a experiência do silêncio quase absoluto que experimenta é de uma notável estranheza e singularidade, em especial num local como o Rio de Janeiro: "Conchei a

mão contra o ouvido e fiquei longo tempo a esperar inutilmente que do profundo e gelado silêncio lá de fora me viesse um sinal de vida".

Em paralelo, a ausência de sons é complementada pela impossibilidade da fala, como visto no trecho: "E saí do quarto querendo pedir socorro, sem conseguir ter voz para gritar e apenas resbunando uns vagidos guturais de agonizante". Assim, até mesmo sua comunicação com Laura tem que ser feita de outra forma, limitada não apenas pela ausência de sons como também pela impossibilidade de enxergar. Durante a maior parte do texto, o protagonista está preso dentro de si: é incapaz de se comunicar com o mundo exterior, não pode receber estímulos nem produzi-los.

Ao colocar o personagem e, por conseguinte, o leitor nessa posição de extremo desconforto, o conto propõe um certo "sufocamento", uma sensação de encurralamento, que cresce cada vez mais: não há qualquer alternativa diante do que acontece além de aceitar a nova realidade.

Em menor grau, mas ainda presente, há também a sugestão do fenecimento do olfato a partir do trecho: "Debrucei-me sobre as minhas estremecidas violetas e procurei respirar-lhes a alma embalsamada. Já não tinham perfume!". Claro que o fato pode ser visto como a presença da morte também nessas flores, mas, pela ausência de outros comentários do tipo e pelo embotamento visto em todos os outros sentidos, não parece exagerado incluí-lo aqui.

Em oposição a tal afirmação, porém, têm-se quase ao fim do texto a substituição do tato pelo olfato para os protagonistas: "apurava-se-nos o olfato de um modo admirável, tomando as proporções de um faro certo e sutil, que alcançava léguas". Tal mudança, porém, se dá na narrativa e não se conecta ao leitor da mesma forma que a percepção tátil porque as descrições não acompanham essa mudança. Enquanto os personagens passam a se guiar pelo olfato, o leitor continua a tatear pela narrativa.

A única e definitiva exceção, por sua vez, é o paladar, que sequer é mencionado ao longo do texto.

Assim, os sentidos tratados com mais proeminência se referem mais à capacidade de orientação espacial do que apenas ao embotamento destes. Nessa escolha, há algo fundamental: a maneira como o espaço é percebido transforma o próprio espaço. Nesse sentido, Júlio França afirma:

As percepções que os indivíduos têm dos lugares, entretanto, não são apenas idiossincráticas, elas respondem a determinadas condições culturais. Uma "paisagem do medo" é, portanto, algo complexo, que combina a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico. No caso da ficção, os aspectos geofísicos e socioculturais são sempre dependentes da perspectiva de quem os

descreve (narradores, personagens) e da de quem os experimenta (personagens, leitores). (FRANÇA, 2013, p. 2)

Passando ao ponto fundamental e ao que mais se destaca ao longo do texto, a forma de orientação que predomina ao longo do conto é tátil. O narrador precisa se orientar através do toque, através do contato com todas as superfícies em seu caminho.

Há, nesse fato, a singularidade de romper com a postura de distanciamento que, em geral, é assumida através dos outros sentidos e de colocá-lo em contato direto com o mundo, de uma forma muito "primitiva" e "animalesca". Enquanto o humano se afasta do "tatear" e se aproxima do "ver", o protagonista é forçado a fazer o caminho inverso.

Em termos narrativos, transforma-se toda a adjetivação do texto. Não faz mais sentido o uso de adjetivos comuns e dotados de apelo visual, como cores, aparência e outros detalhes conectados a essa forma de percepção. Assim, passam a predominar características como texturas, umidade, etc.

Esses elementos podem ser vistos ao longo de grande parte do conto e destacados por suas particularidades. Como, por exemplo, no trecho: "sentia claramente que pelas paredes, o bolor principiava a formar altas camadas de uma vegetação aquosa, e que meus pés se encharcavam cada vez mais no lodo que o solo ressumbrava". Nada nessa descrição passa pela visualidade em si, o principal elemento é o efeito úmido que provoca na pele. O bolor que se ergue como uma vegetação molhada – sem qualquer comentário sobre sua aparência possivelmente esbranquiçada e esverdeada nem de seu marcante odor. Os pés se embebem no lamaçal que a terra verte. Tudo é sentido pelo contato.

Assim como no quarto de Laura, esse espaço novo e importante para caracterizá-la, as descrições possuem um aspecto distinto: sente os tecidos do dossel, do roupão de Laura, bem como a maciez de seus cabelos e de seu corpo. Mas, acima de tudo, sente-a fria como o resto do mundo que encontrou ao sair.

Essa cena, que seria colorida de alvo e de palidez pelos padrões românticos, é narrada apenas por sua sensação tátil. E não apenas nos adjetivos, mas as ações são muito mais físicas e próximas: "debrucei-me sobre aquele pudibundo rosto já sem vida, para respirar-lhe o bálsamo da alma. Longo tempo meus lábios, que as lágrimas ensopavam, àqueles frios lábios se colaram, no mais sentido, no mais terno e profundo beijo que se deu sobre a terra". Longe do distanciamento e da pureza romântica, o toque assume um papel fundamental e, mais uma vez, conduz aos aspectos mais "animais" que serão vistos com a progressão do texto.

Impossibilitados de falarem ou de gesticularem, conversam pela sensação do movimento de seus lábios: "Não falávamos, apenas movíamos com os lábios. Havia um

mistério de sugestão no comércio das nossas idéias; tanto que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças, frente com frente".

Mesmo ao pararem de tatear e começarem a se mover a esmo em busca do mar, predomina, da mesma maneira, uma adjectivação altamente tátil e física. Esse meio singular de perceber o mundo transforma a narrativa em algo muito mais próximo e coloca o leitor em uma posição de insegurança, similar a dos personagens. Da mesma forma que se veem incapazes de se orientar pelo mundo, o leitor se vê perdido na narrativa que se esvai aos poucos, da mesma forma que a motivação dos personagens.

5 O TOQUE NATURALISTA: A IDEIA DE ENTROPIA NA NARRATIVA

Outro dos principais aspectos presentes ao longo do texto é o medo da morte sob um viés científico que parece estar na base de sua concepção: os conceitos de entropia e, por conseguinte, da morte térmica do universo. Para tornar isso mais claro, é necessária uma explicação de tais conceitos em consonância com o conhecimento da época de maneira a não torná-la absolutamente anacrônica.

Primeiro de tudo, pontua-se alguns conceitos de termodinâmica ligados a isso: a primeira lei, já bastante conhecida no senso comum, afirma que a energia sempre se conserva. A segunda lei da termodinâmica, complementar a esta, postula que, em um sistema isolado, ou seja, em um espaço hipotético sem qualquer forma de interação externa, a entropia tende a aumentar até um valor máximo.

Dessa forma, primeiro esquematizado pelo físico alemão Rudolf Clausius em 1856, o conceito de entropia, um tanto quanto mais complexo, é comumente associado à ideia de desordem ou probabilidade (a retirada de restrições do sistema aumenta o número de estados nos quais seria possível encontrá-lo), mas pode também ser resumido como a gradual progressão para um estado de equilíbrio que impossibilita novas transformações da energia por conta de seu "espalhamento". Assim, a energia pode ser transformada, mas ela se degrada com o tempo de uma maneira que impede a reversão de sua transformação.

Para deixar ainda mais claro a partir de um exemplo, um copo com água quente em contato com um copo cheio de gelo (considerando ambos como um sistema isolado) trocaria calor com o outro até que ambos estivessem na mesma temperatura média, fazendo o gelo derreter e a água esfriar. Após isso, porém, um copo não retiraria calor do outro e esquentaria de súbito. Assim, a energia (térmica, nesse caso) contida em um dos copos se espalha pelo sistema, mas não se reagrupa para ser reutilizada e, dessa forma, foi perdida para a entropia.

Da mesma forma, considerando o universo como o sistema isolado por excelência, a entropia nele tenderia a aumentar e, portanto, a energia tenderia a se dissipar ao longo do tempo conforme os processos em seu interior fossem "desperdiçando" essa energia. Essa seria a morte térmica do universo, o grau máximo de entropia no qual toda a energia estaria tão dispersa que nenhum tipo de reação (desde a fusão dentro das estrelas até o movimento de uma partícula) seria possível.

Portanto, como visto, esses conceitos científicos estão datados no período histórico correto e, de fato, poderiam ter inspirado, em alguma medida, a temática do conto. Com a

efervescência do pensamento positivista no século XIX, essa conexão se torna ainda mais possível para um autor naturalista:

O escritor naturalista, talvez possamos dizer, sofria dos males do excesso de conhecimento. Quanto mais se entendia o homem, mais se desenvolvia o mal-estar relacionado à percepção de que a ciência – ainda que responsável por indiscutíveis melhorias nas condições de vida da humanidade – não dava conta da complexidade dos desafios das sociedades humanas. (FRANÇA; SENA, 2015, p. 29)

Seguindo por essa linha de raciocínio, então, podem ser destacadas algumas evidências da entropia ao longo do conto.

A primeira e mais óbvia dentre elas é o apagar do sol. Como já dito, a morte térmica do universo impossibilitaria a transformação da energia e, portanto, qualquer reação física ou química. Além disso, a própria luz – dos lampiões às velas – começa a se apagar, como se também enfraquecesse.

Outro detalhe é a ausência de som. No trecho "O som fez-se, porém, abafado e lento, como se lutasse com grande resistência para vencer o peso do ar", reforça-se a dificuldade de propagação. O próprio mundo parece resistir ao movimento, à transmissão ou, como dito, "por uma atmosfera de catacumba".

A progressão do conto para o fenecimento completo de ambos parece apontar para a natureza absoluta desse cataclismo: "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 lampiões apagara-se de todo e no céu já não havia o mais tênue vestígio de uma estrela".

Outro ponto importante é o frio. Para além de um efeito óbvio da ausência de sol, este frio é complementado pela "densa umidade" que sai da terra. Como já explicado, a entropia leva a energia e, portanto, a própria matéria de um estado mais agregado para um menos agregado. Como o estado gasoso é o estado físico menos agregado, faz todo sentido que a umidade esteja presente como uma marcação dessa água que se transforma em vapor.

Não apenas isso: a terra também começa a se liquefazer como mais uma evidência dessa tendência à desagregação. Essa progressão é anunciada no início da parte VII: "Lá fora a umidade crescia, liquefazendo a crosta da terra. O chão tinha já uma sorvedora acumulação de lodo, em que o pé se atolava".

E, ao fim do conto, todo o espaço se desagrega em absoluto: "até que a lama que nos cercava principiava a dissolver-se numa substância líquida, que tendia a fazer-se gasosa e a desagregar-se, perdendo o seu centro de equilíbrio; uma gaseificação geral, como devia ter sido antes do primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas".

Não basta, é claro, apontar a presença desse fator ou, por si só, seria apenas uma curiosidade sobre o texto. Um dos pontos marcantes do Naturalismo é como as teorias

científicas são aplicadas ao humano e como terminam conflitando com aquilo que perpassa a sociedade.

A ciência contribuiu e contribui cada vez mais decisivamente para prever, amenizar e conter as ameaças provindas de nosso próprio corpo e da Natureza – embora, no segundo caso, tenhamos acompanhado a disseminação de crenças na reação do planeta às desregradas intervenções humanas, através de catástrofes naturais cada vez mais frequentes. Mas a percepção de nossa sociedade sobre os riscos representados pelos outros homens é a de que a aleatoriedade da ação humana atingiu níveis de indeterminação jamais experimentados. Parecemos convencidos de que nossos pares são capazes de produzir males “tão cruéis, insensíveis, empedernidos, aleatórios e impossíveis de prever (muito menos cortar pela raiz) quanto o foram o terremoto, o incêndio e o maremoto de Lisboa”³² (Bauman, 2008, p. 85). (FRANÇA, 2011, p. 64)

O tema que perpassa todo o texto é a morte, como seria de se esperar de um conto de terror, mas a forma como isso é feito difere dos cenários mais contidos e mais costumeiros para o gênero, consagrado, em especial, pelo castelo e, depois, pela casa assombrada. A morte generalizada e absoluta, segundo uma perspectiva universal, esbarra no conceito de horror cósmico.

A defesa lovecraftiana da ficção de horror apoia-se fundamentalmente na formulação do conceito de medo cósmico – em linhas gerais, o sentimento de terror que experimentaríamos quando confrontados por fenômenos que estivessem além de nossa capacidade de compreensão. Esse terror seria decorrente da percepção da insignificância do ser humano diante da grandiosidade e vastidão do universo. (FRANÇA; BELLAS, 2017, p. 239)

E, de forma similar, nas justificativas de Burke sobre o sublime a partir do senso de autopreservação:

O segundo movimento de Burke para justificar a intensidade superior das ideias relacionadas à dor e ao perigo consiste em distinguir as ideias que seriam capazes de provocar uma forte impressão no espírito. Para o filósofo, elas poderiam ser subsumidas a dois grupos: o das ideias relacionadas à nossa vida em sociedade e o das relativas à nossa autopreservação. Interessa-nos aqui o segundo grupo, pois Burke faz valer um argumento fisiológico para defender a preponderância das paixões relacionadas aos nossos instintos de autopreservação: para que possamos desempenhar qualquer atividade, inclusive aquelas relativas à vida em sociedade, é necessário estarmos vivos e saudáveis. Logo, qualquer ameaça a nossas vidas seria capaz de causar uma forte impressão no espírito. (FRANÇA; BELLAS, 2017, p. 246)

Essa utilização de uma ameaça indistinta e contra a qual não se pode lutar nem negociar por estar absolutamente alheia a qualquer vontade ou apelo humano configura uma manifestação plena de horror cósmico. O acontecimento narrado não possui uma intencionalidade explícita de ferir ou atacar; é algo que apenas acontece, sem consideração alguma pela compreensão humana e que não permite qualquer tipo de reação. Na utilização dessa força externa e incontrolável, sem forma nem face reconhecível, a narrativa lança uma provocação à sensação de falso controle que pode vir da racionalidade e da capacidade de

intervir sobre o mundo, a de que existem forças desconhecidas para além da compreensão e do domínio.

A própria superfície da terra começa a se desfazer em lama, mostrando, de certa forma, a transitoriedade dessa civilização que desaparece sob o jugo da ruína sem deixar rastros, e, ao final do conto, essa desagregação toma uma proporção absoluta na qual só restam "o vácuo" e "o éter". Como apontado por Bellas, tal recurso seria um elemento clássico na criação de um efeito sublime e terrível:

Podemos afirmar que, no que diz respeito à estrutura narrativa do Gótico, o espaço é um aspecto tão relevante quanto à caracterização da personagem monstruosa. Nesse tipo de literatura, a capacidade do monstro de amedrontar é sempre potencializada pelo espaço ficcional, que, sendo mais do que um aspecto constitutivo, “pode se transformar em um topos literário” (FRANÇA, 2013, p.66), configurando-se como uma fonte de significado. Outro fator importante é o fato de que o medo inspirado pelos loci horribiles não decorre somente das características físicas de determinado local. Grande parte do terror advém das “percepções subjetivas que os indivíduos têm dos lugares” (FRANÇA, 2015, p.139). Assim, em obras góticas, um dos principais meios para a produção do sublime terrível como efeito de recepção é a descrição do espaço narrativo, entendido como uma combinação das descrições espaciais com as reações por ele provocadas nas personagens. (BELLAS, 2017, p. 49)

A degradação do espaço, não limitada a um edifício, mas espalhada e absoluta, contribui para o efeito de desesperança que perpassa a narrativa. Essa alteração súbita e definitiva, que não pode ser negada nem negociada, redimensiona a fragilidade de todas as coisas, em especial os signos humanos, e a sua transitoriedade. O horror floresce da empatia e de se projetar naquela situação: assim, "Demônios" coloca o leitor numa posição desconfortável de estranhamento e fascínio com seu cataclismo, mas também em um lugar de temor pela ausência de quaisquer garantias, soluções ou explicações. Da mesma forma que as personagens, o leitor se vê perdido e à deriva diante dessa estranhíssima verossimilhança.

Esse horror naturalista resvala, portanto, numa compreensão científica e, ao mesmo tempo, anula a "sensação de segurança" proporcionada por ela. O conhecimento do destino humano e dos cataclismos universais não possui qualquer propósito diante da absoluta fragilidade e irrelevância humana diante de um evento de tal magnitude.

O escritor naturalista, talvez possamos dizer, sofria dos males do excesso de conhecimento: quanto mais se entendia o homem, mais se desenvolvia o mal-estar relacionado à percepção de que a ciência – ainda que responsável por indiscutíveis melhorias nas condições de vida da humanidade – não dava conta da complexidade e dos desafios das sociedades humanas. (SENA, 2017, p. 75)

Além disso, esse estado final de vagar à deriva pelo vazio retoma a ideia já sugerida de um estado entrópico e inerte, em que nada mais pode acontecer. Não há um curso de ação para os protagonistas nem uma mensagem esperançosa de repovoar uma terra devastada. A eles, privados até mesmo da consciência e do intelecto para cometer o suicídio outrora visto

como romântico, resta apenas o passar do tempo e a absoluta desagregação de tudo. Súbita, imperativa e inegociável.

Outro detalhe desse estado entrópico é o mar. Todos os movimentos cessam: "Um triste mar, sem ondas e sem soluços, chumbado à terra na sua profunda imobilidade de orgulhoso monstro abatido" e mesmo a água assume um caráter mais saturado, como visto no trecho "Tentei invadi-lo, mas meus pés não acharam que distinguir entre sua fosforescente gelatina e a lama negra da terra, tudo era igualmente lodo".

Também a descrição do que se assemelha a uma maré vermelha com seu brilho noturno, de "enorme e difusa claridade fosforescente", certamente provoca estranheza, em especial pela baixa ocorrência desse fenômeno em um período pré-industrialização, onde haveria pouco despejo de poluentes e de esgoto. Ainda assim, a atribuição de tal fenômeno a um "mar morto" se faz muito coerente com sua capacidade de matar a fauna marinha.

Da mesma forma que a terra, o mar também se torna um cemitério passageiro da civilização com nada além de "tristes esqueletos dos últimos navios, ali fincados, espetais e negros, como inúteis e partidas cruces de um velho cemitério abandonado". Toda a grandiosidade marítima, a soma de todos os esforços humanos, termina como pouco mais que um mausoléu.

6 O TOQUE NATURALISTA: A AÇÃO DA ENTROPIA SOBRE OS PERSONAGENS

A degradação dos personagens se espelha no próprio espaço, ou vice-versa. Percebe-se um processo de rápida decadência do corpo dos personagens, uma das fontes de medo apontadas por Freud em "O mal-estar na civilização", e do espaço que os cerca, como já apontado.

Para além de um simples envelhecimento ou destruição, parece haver uma sugestão de regressão a nível taxonômico e de retorno a uma ancestralidade genética, de homínidos bípedes e, depois, quadrúpedes. Na estética naturalista, a aproximação da literatura da verdade científica é um ponto fundamental. Longe de uma perspectiva acurada, essa aproximação costuma trazer, por assim dizer, seu grau de liberdade artística.

Perpassada pelo darwinismo de sua maneira bem particular, a narrativa coloca um dos aspectos mais importantes do trabalho de Charles Darwin: a evolução. No conto, é tratada como um processo basicamente em reversão sobre os dois personagens, que os leva cada vez mais para trás em sua ancestralidade.

Nota-se, primeiro, um rareamento dos pensamentos, da memória e das faculdades cognitivas em geral. Mesmo a linguagem, uma característica frequentemente apontada como singular para a distinção do humano entre os outros animais, começa a se perder. Assim, longe de uma adaptação ao novo ambiente, que, por si mesma, já seria uma corruptela do trabalho original, embora se mostrasse mais próxima ao senso comum, a narrativa propõe uma "desevolução" a partir da carga mais etimológica da palavra. Conforme percorrem esse novo mundo, seu corpo se desfaz ou reverte a carga genética (ou, para ser mais historicamente coerente, "desce" a árvore da vida).

Como parte dessa "regressão", o corpo passa a predominar sobre a mente numa retórica muito forte do Naturalismo e são incorporados características mais "animalescas":

E todo o nosso sistema muscular se desenvolveu de súbito, em prejuízo do sistema nervoso que se amesquinhou progressivamente. Fizemo-nos hercúleos, de uma pujança de animais ferozes, sentindo-nos capazes cada qual de afrontar impávidos todos os elementos do globo e todas as lutas pela vida física.

Depois de apalpar-me surpreso, tateei o pescoço, o tronco e os quadris de Laura. Parecia-me ter debaixo das minhas mãos de gigante a estátua colossal de uma deusa pagã. Seus peitos eram fecundos e opulentos; suas ilhargas cheias e grossas como as de um animal bravo. (AZEVEDO, 1898, p. 146)

Assim, a pureza e a castidade antes vistas dão lugar a essa sexualidade instintiva. Da "casta alcova de donzela", surgem caracterizações muito mais condizentes com o estilo: "Laura atirava-se contra mim, numa carícia selvagem e pletórica, apanhando-me a boca com

os seus lábios fortes de mulher irracional e estreitando-se comigo sensualmente, a morder-me os ombros e os braços".

Em dado momento, depois que Laura perde até mesmo o reconhecimento de seu companheiro, os protagonistas assumem uma posição de quadrúpedes em outro avanço desse regressar de seus corpos.

"Depois, senti que os meus maxilares se dilatavam de modo estranho, e que as minhas presas cresciam, tornando-se mais fortes, mais adequadas ao ataque, e que, lentamente, se afastavam dos dentes queixais; e que meu crânio se achatava; e que a parte inferior do meu rosto se alongava para a frente, afinando como um focinho de cão; e que meu nariz deixava de ser aquilino e perdia a linha vertical, para acompanhar o alongamento da mandíbula; e que enfim as minhas ventas se patenteavam, arregaçadas para o ar, úmidas e frias." (AZEVEDO, 1898, p. 150)

Não apenas se transformam dentro de sua herança animal, como também assumem a forma de seres mais vegetais: "as pontas dos nossos dedos logo que se acharam despojadas das unhas, transformaram-se numa espécie de ventosa do polvo, numas bocas de sanguessuga, que se dilatavam e contraíam incessantemente, sorvendo gulosas o ar e a umidade. Começaram-nos os pés a radiar em longos e ávidos tentáculos de pólipos; e os seus filamentos e as suas radículas eminhocaram pelo lodo fresco do chão, procurando sôfregos internar-se bem na terra, para ir lá dentro beber-lhes o húmus azotado e nutriente; enquanto os dedos das mãos esgalhavam, um a um, ganhando pelo espaço e chupando o ar voluptuosamente pelos seus respiradouros, fossando e fungando, inquietos e morosos, como trombas de elefante" (AZEVEDO, 1898, p. 152-153). Erguem-se como a única árvore no mundo consumido pela lama e pelo lodo, imbricando-se ainda mais com o espaço que já os caracteriza de maneira tão assaz. Depois, tornam-se mais "minerais", a partir de uma classificação mais antiquada, e se cristalizam no último estágio de seu retorno ao nada.

Há, assim, um discurso sobre a finitude de tudo, do humano ao próprio universo, e da insignificância de tudo isso, que desaparece com tamanha facilidade. No final aberto e sem justificativa, considerando que a revelação da escrita "profética" e fervorosa ao fim da obra, muito similar ao final de "Cem Anos de Solidão", ocorre depois de o sol já se ter apagado, reforça essa "irrelevância" da destruição, como se não precisasse de um motivo porque a fragilidade das coisas já estaria implícita em si mesma.

Por fim, havia, já na época, um problema ou experimento mental proposto pelo físico James Clerk Maxwell que, em teoria, colocaria em cheque a segunda lei da termodinâmica. Segundo ele, considerando um sistema separado por uma barreira com uma abertura móvel, a presença de um ente qualquer, um ser inteligente e capaz de observar cada partícula, poderia antecipar o movimento destas dentro do sistema de maneira a permitir que as partículas mais

rápidas atravessassem para um lado do sistema através da abertura e as mais lentas, para o outro. Dessa forma, esse ser iria contra a entropia por sua capacidade de organizar o sistema sem qualquer gasto ou perda de energia.

Tal problema, proposto em 1871, permaneceu sem resposta por mais de cinquenta anos e ficou conhecido como "o Demônio de Maxwell" por conta dessa entidade capaz de desafiar a "ordem" da física. Da mesma maneira, os singulares protagonistas do conto se movem por um mundo onde nada mais ocorre, "como os dois últimos parasitas do cadáver de um mundo" ou como demônios.

CONCLUSÃO

Através de uma exploração das sutilezas e complexidades que o espaço e suas descrições apresentam no conto "Demônios", fica evidente a elaboração estética e diligência na produção de um efeito de medo, com minúcias e muita elaboração para que alcance sua finalidade: a manifestação de um efeito de "medo artístico". Seu papel e seu valor literários são equivalentes aos textos mais canônicos em composição e qualidade, diferindo-se da abordagem analítica comum por se fazer muito necessária a compreensão de uma estética da recepção.

Salienta-se, em especial, o momento de extrema diligência estética e técnica que revela seu controle sobre a forma de percepção segundo a qual o leitor se orienta dentro do próprio texto. Da mesma forma que as personagens se veem privadas de visualidade e são forçadas a se orientar de outra maneira, o conto também retira o leitor de sua "zona de conforto", de sua imaginação visual, para uma orientação táctil e incomum.

Os traços naturalistas de Aluísio Azevedo se manifestam ao longo da obra através de conceitos científicos da época, presentes, mas não exagerados, e contribuem para seu impacto. Na elaboração dos personagens e da atmosfera, o espaço é privilegiado e tratado como um elemento fundamental para a história, definindo e apoiando a narrativa. Não apenas o mundo é perpassado pela insensibilidade e pela inevitabilidade do cataclismo que o atinge, mas, em igual medida, seus personagens são vítimas de algo muito acima deles.

Assim, da narrativa, emerge a dualidade na qual se calcam tantas obras de horror: a ciência eliminou ou diminuiu a razão por trás de muitos temores, mas, ao mesmo tempo, semeou novos pesadelos. Mostra-se que a produção autoral do Naturalismo não se limita a uma intencionalidade realista pura e crua, mas também possui seu toque imaginativo e inventivo, até mesmo instigante.

"Demônios" se mostra, portanto, como um importante exemplar da literatura do medo no Brasil e um exemplo destacado da produção literária de Aluísio Azevedo. A complexidade de sua construção espacial e sensorial se vincula de modo intrínseco à produção de um efeito de medo artístico e à exploração minuciosa de sua própria recepção. Ao longo do trabalho, tentou-se destacar sua importância e sua singularidade estética, mergulhando de forma analítica em sua engenhosidade.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. **Demônios**. In: _____. Pegadas. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1898. pp. 113-157.

BELLAS, João Pedro. **Terror e Deleite: o Sublime em "A Guarida de Pedra" de Fagundes Varela**. In: Angélica Maria Santana Batista; Pedro Puro Sasse. (Org.). Jornadas Fantásticas - ensaios I. 1ed. Rio De Janeiro: Dialogarts, 2017, v. 1, p. 47-54. Disponível em: <https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2018/08/27082018.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2020.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à Topoánalise**. In: XI Congresso Internacional ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. v. 01. p. 01-07. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: 05 fev. 2020.

CLAUSIUS, Rudolf. **The Mechanical Theory of Heat**. Tradução: Walter R. Browne. Londres: Macmillan and Co., 1879. 376 p. Disponível em: <https://www3.nd.edu/~powers/ame.20231/clausius1879.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2020.

FRANÇA, Júlio. **As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira**. In: XII Congresso Internacional ABRALIC, 2011, Curitiba, PR. Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC. Curitiba, PR: ABRALIC, 2011. Disponível em: <https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2011/08/franc3a7a-julio-relac3a7c3b5es-entre-monstruosidade-e-medo-estc3a9tico.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2020.

FRANÇA, Júlio. **Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX**. In: XIII Congresso Internacional da ABRALIC, 2013, Campina Grande, PB. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Campina Grande, PB: Realiza, 2013. v. 1. Disponível em: <https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2013/08/24082013b.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2020.

FRANÇA, Júlio. **Fontes e sentidos do medo como prazer estético**. In: II Encontro Nacional - O insólito como questão na narrativa ficcional, 2011, Rio de Janeiro. Insólito, mitos, lendas, crenças - Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. v. 1. p. 58-67. Disponível em: <https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2013/08/05082013.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2020.

FRANÇA, Júlio. **Fundamentos Estéticos da Literatura de Horror: A influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft**. [S. l.], 2010. Disponível em: <https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2010/10/franca-j-fundamentos-esteticos-da-literatura-de-horror.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2019.

FRANÇA, Júlio. **O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética**. In: XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo, SP: ABRALIC, 2008. Disponível

em:http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf. Acesso em: 06 jan. 2020.

FRANÇA, Júlio. **Prefácio a uma teoria do "medo artístico" na Literatura Brasileira**. In: _____, org. Anais do IX Painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / III Encontro nacional insólito como questão na narrativa ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/07/franca-j-prefc3a1cio-a-uma-teoria-do-c2b4c2b4medo-artc3adsticoc2b4c2b4-na-literatura-brasileira.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2019.

FRANÇA, Júlio; BELLAS, João Pedro. **Os Desdobramentos Estéticos do Medo Cósmico: O Riso Bakhtiniano, O Horror Lovecraftiano**. Revista Abusões, ano 3, ed. 4, p. 237-266, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/29919/21281>. Acesso em: 26 nov. 2019.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. **O Gótico-Naturalismo em Rodolfo Teófilo**. Revista SOLETRAS, v. 2, p. 23-38, 2015. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2016/03/18042016.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2020.

OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **O Espaço como Elemento Irradiador do Medo na Literatura Sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães**. Abusões, v. 1, p. 127-153, 2016. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2017/12/29012018.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2020.

SENA, Marina. **Gótico-naturalismo: a poética do desencanto**. In: Angélica Maria Santana Batista; Pedro Puro Sasse. (Org.). Jornadas Fantásticas I. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, v. 1, p. 73-78. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2018/06/18062018.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.