

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

RAFAEL DO CARMO MONTEIRO

A COMPOSIÇÃO DO FANTÁSTICO EM *PAPÉIS AVULSOS*,
DE MACHADO DE ASSIS, E *DEMÔNIOS*, DE ALUÍSIO AZEVEDO

RIO DE JANEIRO

2023

Rafael do Carmo Monteiro

A composição do fantástico em *Papéis avulsos*,
de Machado de Assis, e *Demônios*, de Aluísio Azevedo

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na
habilitação Português-Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo da Rocha Lima Diego

Rio de Janeiro

2023

CIP – Catalogação na Publicação

FOLHA DE APROVAÇÃO

Rafael do Carmo Monteiro

A composição do fantástico em *Papéis avulsos*,
de Machado de Assis, e *Demônios*, de Aluísio Azevedo

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na
habilitação Português-Literaturas.

Aprovada em _____ de _____ de 2023.

Nota: _____.

Prof. Dr. Marcelo da Rocha Lima Diego (Orientador)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nota: _____.

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa (Leitor Crítico)

Universidade Federal Fluminense

Nota final: _____.

AGRADECIMENTOS

Antes de apresentar uma pequena lista de agradecimentos a todos aqueles que foram indispensáveis ao meu processo acadêmico, gostaria de contar a minha relação com a Faculdade de Letras. Formar-se nunca foi comum na minha família, sobretudo em uma universidade federal. Isso significa que o desejo de ser graduado nunca foi uma ambição para mim. Na verdade, vivi longos anos em um casulo: minha zona de conforto era finalizar o Ensino Médio e, logo, ir atrás de um emprego. Esse seria o objetivo máximo de conquista.

Quando comecei a me entender como gay, abri meu coração para algumas pessoas – dentre elas, o Caio –, minha primeira inspiração – e, também, meu primeiro agradecimento – dentro do mundo acadêmico. Com sua disciplina e sua vontade de realizar sonhos, entendi que eu também seria capaz de desejar ir longe. A partir daí, o mundo começou a girar de outra forma para mim. Então, pude ingressar na universidade.

Dentro do espaço acadêmico, fiz dois laços que jamais serão desmanchados, pelo menos, para mim: Carolina e Lorena. Duas amigas que me abraçaram, pela primeira vez, como eu realmente sou, e me fizeram sentir o respiro de alívio por não precisar me esconder atrás de máscaras e personagens. Vivemos ótimos – e tensos – momentos na Letras.

Devo agradecer imensamente, também, ao meu orientador, Marcelo, que teve muita paciência em entender que, de fato, estudar e trabalhar ao mesmo tempo é um desafio, mas que, infelizmente, para alguns, é inevitável. Diversos foram os dias em que precisei adiar reuniões, em que atrasei entregas, e ele, com sua calma, não me fazia desistir.

Por fim, minha família – mãe, pai, avó e tia, principalmente –, ainda que com suas diferenças, me deu apoio desde o momento em que revelei minha aprovação. Ela entendeu que precisei demorar um pouco mais para me formar, pois eu, do subúrbio do Rio de Janeiro e precisando de muito esforço para realizar meus sonhos sozinho, precisei conciliar faculdade e trabalho. Hoje, estou aprendendo a me enxergar como uma pessoa inspiradora, pois minha prima, Júlia, por quem guardo um amor gigante, de irmandade, hoje está prestes a se formar, e gosto de acreditar que fui uma de suas referências nesse processo. Tenho uma rede de apoio forte e sei que a graduação será peça fundamental para que eu desenvolva ainda mais segurança e orgulho de quem eu sou.

RESUMO

MONTEIRO, Rafael do Carmo. A composição do fantástico em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis, e *Demônios*, de Aluísio Azevedo. Monografia (Graduação em Licenciatura em Letras – Português-Literaturas), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho busca desenvolver uma análise de alguns contos que compõem as obras *Papéis avulsos* – publicada pela primeira vez em 1882 – e *Demônios* – cuja primeira publicação ocorreu em 1893 –, de Machado de Assis e Aluísio Azevedo, respectivamente. Destacam-se dois contos: “A chinela turca”, presente na coletânea de Machado, e “Demônios”, da coletânea homônima de Azevedo. Para a realização de um estudo comparativo entre eles, as teorias de Tzevan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1970) são utilizadas, buscando identificar os elementos fantásticos presentes nas obras e destacando, também, a importância do onírico na construção de narrativas possivelmente fantasiosas, a partir das perspectivas apontadas por Sigmund Freud em *Um ensaio sobre a teoria dos sonhos* em *do princípio do prazer*.

Palavras-chave: *Papéis avulsos*; Machado de Assis; *Demônios*; Aluísio Azevedo; Fantástico.

ABSTRACT

MONTEIRO, Rafael do Carmo. A composição do fantástico em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis, e *Demônios*, de Aluísio Azevedo. Monografia (Graduação em Licenciatura em Letras – Português-Literaturas), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This paper seeks to develop an analysis of some of the short stories that make up the works *Papéis avulsos* – published for the first time in 1882 – and *Demônios* – which first publication occurred in 1893 –, by Machado de Assis and Aluísio Azevedo, respectively. Two short stories stand out: "A chinela turca", present in Machado's collection, and "Demônios", in Azevedo's reunion by the same name. To establish a comparative reasoning between them, the theories of Tzevan Todorov, in *Introduction to Fantastic Literature* (1970) are used, in order to identify fantastic elements present in the works, and also highlighting the importance of oneiric aspects in the construction of a possibly fanciful narrative, from the perspectives pointed out by Sigmund Freud in *Beyond the pleasure principle*.

Keywords: *Papéis avulsos*; Machado de Assis; *Demônios*; Aluísio Azevedo; Fantastic.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. O FANTÁSTICO DE MACHADO DE ASSIS	16
2.1 O livro <i>Papéis avulsos</i>	16
2.2 O conto “A chinela turca”	23
3. O FANTÁSTICO DE ALUÍSIO AZEVEDO	29
3.1 O livro <i>Demônios</i>	29
3.2 O conto “Demônios”	30
4. CONCLUSÃO	40
5. REFERÊNCIAS	42

1. INTRODUÇÃO

Uma variedade de manifestações literárias, que a seu tempo subverteram as tradições clássicas e o conservadorismo, permanecem vivas não apenas nas livrarias e bibliotecas do país, mas, também, nas salas de aula. Na literatura brasileira, destaca-se um carioca que rompeu barreiras: Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). Com traços realistas e românticos – movimentos ativamente observadores do comportamento social da elite oitocentista –, o escritor trilhou caminhos diversificados. Além de se dedicar à ficção, também foi dramaturgo, censor teatral, funcionário público, fundador e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras.

Ao publicar as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado, por meio da acidez crítica que, a propósito, é característica de seu estilo, apresentou a personagem-título, que narra sua própria história depois de morta – uma subversão do modelo de narrador encontrado, até então, nos romances –, denunciando a sociedade da época. Posteriormente, criou no imaginário dos leitores inquietações a respeito da loucura, em *Quincas Borba* (1891); de uma suposta traição, em *Dom Casmurro* (1899); e da passagem do Império à República, em *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). No entanto, sua criação não está restrita ao romance, já que, antes e paralelamente à publicação de narrativas longas, foi sempre um exímio contista. Um exemplo de tal vertente criativa está em *Papéis avulsos* (1882), reunião de doze contos do autor e um dos objetos desta pesquisa.

Considerado o maior representante brasileiro da corrente naturalista, o maranhense Aluísio Azevedo (1857-1913), com obras como *O cortiço* (1890), buscava na literatura um instrumento de denúncia social. Também explorava sua versatilidade artística, ao trabalhar como cartunista para alguns jornais do Rio de Janeiro – para onde se mudou em 1876. Sua primeira publicação ocorreu com o romance *Uma lágrima de mulher* (1879), no entanto sua inclinação para um modo de narrar cru e duro começou a se fazer notar e ganhou forma com a publicação de *O mulato* (1881), cujo conteúdo tratava do racismo e dos estereótipos comportamentais da sociedade. Já no conjunto de contos que compõem a obra *Demônios* (1893), Azevedo, como Machado em *Papéis avulsos*, apresenta uma série de narrativas fantásticas para destacar as problemáticas coletivas e individuais.

Para esta pesquisa, o primeiro conto da coletânea de Azevedo, que dá nome à mesma, foi selecionado para análise, a fim de que, cotejado com os contos presentes em *Papéis avulsos*, hipóteses de leitura sejam sugeridas. O objetivo desta pesquisa é compreender o papel do fantástico e do estranho na construção narrativa, como ferramenta crítica do comportamento

coletivo e individual, em *Papéis avulsos* e *Demônios*. Além disso, buscando evidenciar uma linha de comparação, serão analisados os contos que não se encaixam rigorosamente sob a rubrica do fantástico, sendo melhor descritos como alegóricos. Para fundamentar esse estudo, a *Introdução à literatura fantástica* (1970), de Tzvetan Todorov, funcionará como marco teórico principal.

Dentre os contos de *Demônios* e *Papéis avulsos*, constam narrativas que podem ser consideradas fantásticas, e esse traço delas não é fortuito. De acordo com Lovecraft e Todorov, a atmosfera criada pela literatura fantástica tem como principal traço a hesitação. Nela, ocorrem situações que fazem o herói e o leitor duvidarem da veracidade dos acontecimentos, criando um paralelo entre todas as circunstâncias que eles já viveram, ou que simplesmente conhecem por experiências históricas e científicas, e a que se lhes apresenta. Para Todorov,

[...] num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. [...] (TODOROV, 1970, p. 30)

No entanto, também há uma relação dessa categoria com a do estranho. A diferença se dá no sentido da dúvida: sob o regime do fantástico, o leitor – e a personagem – fazem questionamentos sobre a existência de um elemento sobrenatural; já no âmbito do estranho, não há qualquer hesitação acerca das leis da razão, embora as ações descritas sejam extraordinárias. Machado compõe suas histórias para que, em seu desfecho, essas duas categorias sirvam de ferramenta para um posicionamento crítico – que pode ser psicológico, subjetivo, ou social, coletivo. *Papéis avulsos* surge da união de doze contos publicados originalmente pelo Bruxo do Cosme Velho em jornais e revistas, tensionando o sentido de "antologia", ou "coletânea", uma vez que seu título faz uso irônico da palavra "avulso", que significa, segundo o dicionário Michaelis, "1. Arrancado ou separado à força; 2. Desligado do corpo ou da coleção de que faz parte; desemparelhado, desirmanado, desunido; 3. Que carece de consistência, coesão; inconsistente, insubsistente, vago". Ironicamente, Machado, na Advertência, diz:

Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade, faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa. (ASSIS, 1882, p. 39)



“Teoria do Medalhão” foi publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em 1882 e narra o diálogo entre um pai e um filho, chamado Janjão. Enquanto conversam, ocorre um distanciamento da relação paternal, levando em conta o propósito do pai de sugerir que falem como dois “amigos sérios” (ASSIS, 1882, p. 99) sobre a importância dos vinte e um anos do filho e as inúmeras possibilidades de carreira a partir dessa idade. Mas o tema central do diálogo é o desejo do pai de que Janjão torne-se um verdadeiro medalhão – com um estilo de vida ilustre, influente. Para que isso ocorra, há uma série de procedimentos que se fazem necessários, levando décadas de desenvolvimento, até os quarenta e cinco anos, dentre eles o alcance de uma postura cautelosa e o distanciamento do senso crítico, por exemplo. O homem que alcança o título de medalhão deve “pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio” (ASSIS, 1882, p. 101), evitando, também, a solidão, pois amplia a possibilidade de reflexões. O conto é estruturado em diálogo do início ao fim, sem um narrador presente. Não se trata uma conversa afetuosa entre pai e filho: “Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino” (ASSIS, 1882, p. 99); o pai de Janjão deseja ser um conselheiro, um mentor, modelando o jovem para os olhos do povo. Para essa narrativa, dentre as duas personagens, somente o nome do filho, Janjão, é apresentado; recurso que mostra a pouca ligação afetuosa entre pai e filho.

O conto “A chinela turca”, publicado em 14 de novembro de 1875 na revista *Época*, traz o bacharel Duarte, que se prepara para encontrar sua recente namorada, Cecília, em um baile, quando recebe a visita do major Lopo Alves, pouco tempo antes de sair. Por ser parente de Cecília e um homem influente – embora uma companhia entediante –, aceita sua chegada prontamente:

Nestas circunstâncias, a chegada de Lopo Alves era uma verdadeira calamidade. Velho amigo da família, companheiro de seu finado pai no exército, tinha jus o major a todos os respeitos. Impossível despedi-lo ou tratá-lo com frieza. Havia felizmente uma circunstância atenuante; o major era aparentado com Cecília, a moça dos olhos azuis; em caso de necessidade, era um voto seguro. (ASSIS, 1882, p. 112)

Lopo Alves desejava apresentar ao bacharel um drama de sua autoria, de cento e oitenta páginas, com sete quadros, escrito após assistir a uma peça ultrarromântica, desejando “afrontar as luzes do tablado” (ASSIS, 1882, p. 114). O major, prometendo uma leitura rápida, fez Duarte sentar-se em uma poltrona e ouvir a leitura – escondendo sua ira por perder o baile e sua insatisfação com a história que, mesmo sendo um bom passatempo, com muitas reviravoltas e

ficellis (a palavra, de origem francesa, significa “corda”; no contexto do conto de Machado, *ficellis* representa um recurso narrativo que Lopo Alves usou em seu drama para chamar atenção do leitor) (ASSIS, 1882), era pouco original. Após contar um pouco de suas histórias, o major vai embora. A partir daí, situações embaraçosas acontecem com Duarte. Primeiro, ele é acusado por um homem gordo de furtar uma chinela turca valiosa: “A chinela de que se trata vale algumas dezenas de contos de réis; é ornada de finíssimos diamantes, que a tornam singularmente preciosa” (ASSIS, 1882, p. 117). Depois, é sequestrado por cinco homens armados, além do homem gordo e do homem magro, que o acusavam, também, de “namorar moças louras”. O bacharel se deu conta de que estava sendo punido por um rival, que desejava Cecília. Com seus pensamentos, compreendeu que não havia chinela turca; na verdade, o valor do objeto era uma metáfora para o coração de sua amada diante das palavras do homem magro: “o par é melhor que o terno; um casal é o ideal”. Então, surge mais um personagem, o padre, responsável por promover um casamento entre o bacharel e uma sílfide, fisicamente semelhante à Cecília. Duarte não desejava casar-se com a moça, mas só havia um acordo: casar-se, escrever seu testamento e, por fim, beber um veneno, uma “droga do Levante”.

Também publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em 1882, mesmo ano “Teoria do medalhão”, o conto “O espelho”, cujo título é “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, apresenta cinco cavalheiros, que conversam sobre variados assuntos “de alta transcendência” (ASSIS, 1882, p. 208) em uma casa no bairro Santa Teresa. Dentre os cinco homens, apenas um estava absolutamente calado, distante, participando minimamente das confabulações. Contudo, ele também era inteligente e instruído, embora não se envolvesse em discussões: “[...] defendia-se da discussão com um paradoxo, dizendo que a discussão era a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem como uma herança bestial [...]”. Seu nome era Jacobina, de idade entre quarenta e cinquenta anos. Após ser desafiado a falar por um dos companheiros, decidiu usar da palavra – mas ela não seria breve. Jacobina revisitaria o passado, compartilhando um acontecimento ocorrido quando tinha vinte e cinco anos e recebeu o título de alferes da guarda nacional, antiga nomenclatura para a patente de segundo-tenente – não particularmente influente na área militar. A família estava muito orgulhosa de Jacobina, e os mais próximos só o chamavam de “seu alferes”, como a tia Marcolina, que tinha um sítio em que o rapaz foi passar uma temporada. No sítio, sentava-se no lugar de honra da mesa de jantar e era respeitado pelos **escravos**, além de ganhar da tia um espelho, objeto mais valioso da casa: “Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI”. Quando, por razões fortuitas, encontrou-se sozinho no sítio, teve dificuldade para reconhecer-se ao espelho, e só conseguiu enxergar a

própria imagem com clareza ao vestir a farda de alferes. “Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez” (ASSIS, 1882, p. 220).

Para a Todorov, dentre os elementos fundamentais que compõem o fantástico está o medo, que, em *Papéis avulsos*, pode despir-se de seu sentido soturno para dar forma àquilo que está relacionado às asperezas sociais, como os sistemas políticos falhos, a inveja e a busca obsessiva pelo poder e pelo reconhecimento – como ocorre nos contos “A Sereníssima República”, “Verba testamentária” e “O anel de Polícrates”, por exemplo. Há, também, frequentes alusões bíblicas, que são estruturais à composição de alguns contos. Carregadas de moral, ligam-se à concepção do comportamento humano real, questionável e danoso, interna e coletivamente. Por exemplo, em “O empréstimo”, o narrador faz a seguinte afirmação: “A alma de Custódio caiu de bruços. Subira pela escada de Jacó (filho de Abraão) até o céu; mas em vez de descer como os anjos no sonho bíblico, rolou abaixo e caiu de bruços” (ASSIS, 1882, p. 191).

No conto “A Sereníssima República”, o cônego Vargas convoca uma conferência para compartilhar um novo experimento científico: a língua araneida. Graças ao desenvolvimento dessa descoberta, a personagem consegue produzir uma comunicação com as aranhas. Com isso, Vargas adquire a capacidade de organizá-las socialmente. Instaura, então, um sistema governamental, intitulado, posteriormente, de “sereníssima república” – em analogia à oligárquica “Sereníssima República de Veneza”, existente entre os séculos IX e XVIII. A flagrante quebra com o real da narrativa, por meio das ações das aranhas, impede a atmosfera de hesitação encontrada no fantástico. Elas, na verdade, representam as incoerências dos sistemas políticos. Embora não exista um diálogo entre as aranhas, elas discordam de decisões, refazem as operações e questionam as votações, em uma sucessão de ações racionais. O cônego também detém controle sobre as aranhas. Elas, que, de início, sentiam medo, já que Vargas fazia muitas anotações, acabam cedendo e confiando na personagem: “A minha estatura, as vestes talaes, o uso do mesmo idioma, fizeram-lhes crer que era eu o deus das aranhas, e desde então adoraram-me” (ASSIS, 1882, p. 200).

“Verba testamentária”, publicado no *Gazeta de Notícias*, em 8 de outubro de 1882, introduz o trecho de um testamento escrito por Nicolau B. de C.,

[...] Item, é minha última vontade que o caixão em que o meu corpo houver de ser enterrado seja fabricado em casa de Joaquim Soares, à rua da Alfândega. Desejo que ele tenha conhecimento desta disposição, que também será pública. Joaquim Soares não me conhece; mas é digno da distinção, por

ser um dos nossos melhores artistas, e um dos homens mais honrados da nossa terra [...] (ASSIS, 1882, p. 233)

Desde jovem, Nicolau tinha uma doença incomum, que o deixava violento e estúpido. Quebrava os brinquedos das crianças sempre que fossem melhores do que os seus, chegando ao ponto de rasgar a farda de alferes de um jovem. O pai o repreendia, castigava, batia, mas não adiantava. Decidiu, então, contratar um professor de gramática que usava a palmatória como metodologia de ensino. Intimidado, Nicolau adormeceu sua perseguição agressiva contra os “mais graciosos e melhor adornados”; então, mudou o foco: começou a atacar os colegas mais estudiosos, humilhando-os, espancando-os. Após perder os pais, Nicolau passa a viver sozinho, pois não conseguia socializar e ser simpático sem que sua doença se manifestasse: um verme localizado no baço fazia com que Nicolau reagisse com bestialidade a qualquer um que parecesse superior a ele. Se as pessoas fossem talentosas e mais inteligentes, ele tinha raiva. Era adepto das “naturezas subalternas”, pois a sensação de superioridade sobre os outros era um paliativo para a doença. Um suposto antídoto foi um plano da irmã e do marido médico: casar Nicolau com uma bela noiva, esbelta, fazendo com que o casal vivesse longe da cidade, em uma fazenda. Para que o plano desse certo, seria entregue a Nicolau um jornal feito exclusivamente para ele, a fim de que as palavras impressas pudessem elevar sua autoestima. Mesmo após o casamento, Nicolau começou a sentir incômodo com o excesso de elogios direcionados à sua esposa no jornal, resultando em brigas e, por fim, separação. A doença dominou Nicolau a ponto de ele sequer conseguir visitar um teatro, pois achava as atrizes insuportáveis. Qualquer artista bem-sucedido, que recebesse elogios, era motivo de irritação de Nicolau, e os vermes se multiplicavam.

Publicado pela primeira vez no *Gazeta de Notícias*, em 2 de julho de 1882, “O anel de Polícrates” apresenta dois personagens – A e Z – conversando sobre um rapaz chamado Xavier e suas ideias criativas. A e Z tinham perspectivas diferentes sobre Xavier: enquanto A o considerava rico, ostentador e conquistador de mulheres, Z dizia não conhecer essa face do sujeito, mas, sim, a de um homem sem namoradas, com pouco dinheiro, sério. Xavier costumava compartilhar suas ideias, que eram geniais, mas não as documentava:

Ele espalhava ideias à direita e à esquerda, como o céu chove, por uma necessidade física, e ainda por duas razões. A primeira é que era impaciente, não sofria a gestação indispensável à obra escrita. A segunda é que varria com os olhos uma linha tão vasta de coisas, que mal poderia fixar-se em qualquer delas. (ASSIS, 1882, p. 175)

Algumas pessoas se apropriavam das ideias de Xavier, tal como Pires, que, ao ouvir um apólogo do amigo, utilizou, posteriormente, em uma de suas comédias, a mesma ideia. Xavier, no início, não se importava, pelo contrário. Ele “espalhava tudo, ao acaso, às mãos cheias, sem ver onde as sementes iam cair; algumas pegavam logo” (ASSIS, 1882, p. 176). No entanto, anos mais tarde, começou a ficar exausto e a sofrer bloqueios criativos. Viu suas ideias serem usadas em jornais, mesas de jantar com pessoas desconhecidas e, até, por amigos. Quis testar seu caiporismo. Surge, então, a história do anel de Polícrates: o rei déspota de Samos, no Mar Egeu, era afortunado pela sorte, e sua felicidade era tamanha que ele tinha receio de que a deusa romana Fortuna pudesse expurgá-la. Como sacrifício, jogou seu anel no mar. No entanto, ele foi engolido por um peixe, que foi capturado e servido à sua mesa. Ou seja, o rei recuperou seu anel. Para saber se a criatividade de Xavier permaneceria sendo sua, voltou a compartilhá-la com amigos ou quaisquer outras pessoas. E, mais uma vez, ele a perdeu.

“O segredo do bonzo”, sexto conto da antologia machadiana, é constituído por um elemento semelhante: a confiança obtida por meio da aparência. No enredo, Fernão Mendes Pinto – a sátira apropria-se da figura do cronista português – e o médico Diogo Meireles, enquanto caminham pelas ruas de Fuchéu, observam uma turba atenta a Patimau e sua descoberta: a origem dos grilos, “os quais procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova” (ASSIS, 1882, p. 161). Posteriormente, observam outra multidão atenta a Languru, que revelava o princípio da vida após a destruição da Terra: certa gota de sangue de vaca. Patimau e Languru foram aclamados pelo povo, receberam regalias, atenção. No entanto, as duas personagens reproduziam o princípio do pomadismo, uma doutrina criada por Pomada, bonzo do monte Coral. Tal doutrina criava narrativas falsas – ou distorcidas – para seduzir e persuadir o público. Para isso, seria necessário que o membro da doutrina fosse criativo e dominasse o poder de retórica. Para Pomada, uma opinião bem articulada, mesmo pautada em ilógicas e mentiras, é uma verdade inquestionável:

Considerarei o caso, e entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que, das duas experiências paralelas, a única necessária é a da opinião, não da realidade, que é apenas conveniente. (ASSIS, 1882, p. 164)

 o conto “Demônios”, de Aluísio Azevedo, publicado pela primeira vez em 1893, conta a história de um escritor que, após uma visita rotineira da família de Laura, sua amada, pega no sono e, ao acordar, percebe que ainda não amanhecera. Toda a região estava completamente adormecida; a noite, interminável; suas plantas, prestes a perder a vida; a

iluminação, quase deixando de existir; nem mesmo o relógio de corda funcionava mais. Restalhe, então, trabalhar. Trabalhou por horas. Como se estivesse em um pesadelo. Quando se dá conta, observa novamente o bairro, a rua, o céu, e tudo permanece escuro – mais do que da última vez em que se manteve atento à situação. Ao decidir sair de seu apartamento e ir em busca de alguém, se espanta com o cenário: todos estão mortos, as ruas, úmidas, e as luzes dos lampiões já não mais as iluminavam. Não obstante, chega a pensar que esse ambiente seria interessante para viver com Laura: “Meu Deus! e se nós ficássemos os dois sozinhos na terra, sem mais ninguém?... Se nos víssemos a sós, ela e eu, estreitados um contra o outro, num eterno egoísmo paradisíaco [...]” (AZEVEDO, p. 18, 2007).

2. O FANTÁSTICO DE MACHADO DE ASSIS

2.1 O livro *Papéis avulsos*

Todorov afirma que o estranho segue dois caminhos: a descrição de situações que não têm ligação com o sobrenatural, como a desconfiança de Fernão Mendes Pinto e Diogo Meireles em “O segredo do Bonzo”; e a chamada “experiência dos limites”, em que as personagens estão inseridas em situações excepcionais, mirabolantes, como ocorre em “O anel de Polícrates”, em que Xavier sempre tem suas ideias roubadas por outras pessoas. Antes de visitarem Pomada, surge a personagem Titané, um alparqueiro, sugerindo que há pessoas seguindo uma doutrina, e avisa aos dois que Pomada não confia sua casa a qualquer um, possibilitando um sentimento de preocupação. No estranho puro, Todorov diz que

relatam-se os acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (TODOROV, 1970, p. 53)

Por considerarem duas situações similares e igualmente inusitadas, Fernão Mendes Pinto e Diogo Meireles ficam intrigados com a coincidência, e a essa impressão atribui Todorov a característica do estranho, ainda que uma história fantástica possa ser composta por coincidências. A narrativa contada por Mendes Pinto mostra que, para ele e Meireles, “nem nos parecia casual a semelhança exata dos dois encontros, nem racional ou crível a origem dos grilos” (ASSIS, 1882, p. 162). Após presenciarem duas situações estranhamente similares, as duas personagens vão à casa de Titané, o fio condutor entre os amigos Fernão e Diogo e o bonzo Pomada. Patimau e Languru estão pelas ruas de Fuchéu compartilhando ideias supostamente inovadoras, mas como duas pessoas comuns. Não há um cenário sobrenatural. No entanto, há, posteriormente e de forma breve, um elemento semelhante ao fantástico: o medo. Titané diz: “– Dizem que ele não a confia [a doutrina] a nenhuma pessoa, senão às que de coração se quiserem filiar a ela; e, sendo assim, podemos simular que o que queremos unicamente com o fim de a ouvir [...] (ASSIS, 1882, p. 162)”. Todorov associa o estranho a apenas um aspecto do fantástico: “a descrição de certas reações, em particular de medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão” (1970, p. 53). A declaração do alparqueiro sugere que a visita seja conduzida por ele, na tentativa de acalmar os dois rapazes curiosos.

Toda a composição do momento em que Fernão Mendes Pinto e Diogo Meireles caminham pelas ruas de Fuchéu até o esperado encontro com o bonzo são marcadas por incerteza. Primeiro, Machado utiliza o que, segundo Todorov, se chama modalização – recurso que utiliza locuções introdutórias para modificarem a relação entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, mantendo o sentido original da frase. Quando Titané diz “– Pode ser que eles andem cumprindo uma nova doutrina [...] (ASSIS, 1882, p. 162)”, ele, na verdade, supõe, por sua experiência de vida, que Patimau e Languru aprenderam algo com o bonzo; não existe uma certeza. A modalização, segundo Todorov, é uma das estruturas do fantástico:

Por exemplo, as duas frases “Chove lá fora” e “talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica além disso a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia. (TODOROV, 1970, p. 44)

Posteriormente, o bonzo apresenta a Fernão e Diogo aquilo de que o alparqueiro desconfiava: havia uma doutrina ensinada no monte Coral por Pomada, conhecida como pomadismo. Ela foi desenvolvida com bastante cuidado, pois apegava-se à capacidade de oratória e persuasão:

[...] Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador. [...] Considerei o caso e entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente. [...] Para compreender a eficácia do meu sistema, basta advertir que os grilos não podem nascer do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova, e por outro lado, o princípio da vida futura não está em uma certa gota de sangue de vaca; mas Patimau e Languru, varões astutos, com tal arte souberam meter estas duas ideias no ânimo da multidão, que hoje desfrutam a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos, e têm consigo pessoas capazes de dar a vida por eles. (ASSIS, 1882, p. 163-164)

Sendo assim, quem conseguisse criar uma descoberta e defendê-la com convicção teria compreendido o que foi dito por Pomada. Maravilhados com o pomadismo, Fernão, Diogo e até mesmo Titané decidiram utilizá-lo para obter o mesmo efeito que, anteriormente, Patimau e Languru haviam conquistado: convencer o povo a abraçar uma causa – falsa, mas ninguém desconfiava, pois, segundo o bonzo, “a realidade é apenas conveniente”. O primeiro a praticar o pomadismo foi Titané, que, nas notícias semanais, divulgadas em um papel produzido com casca de canela moída e goma, apresentava as “alparcas do Estado”, relevantes para a sociedade da China e de Malabar. Prometeu, então, dar à comunidade de Fuchéu 50 pares de suas alparcas. A cidade ficou animada com a notícia, e as alparcas de Titané se tornaram famosas, fazendo o

alparqueiro ganhar bastante dinheiro. O segundo foi Fernão, que, com um instrumento chamado charamela, fez com que a população pensasse estar ouvindo uma música inovadora. Mas, na verdade, Fernão só fazia movimentos estratégicos, pois não tocava o instrumento muito bem: “E confesso que alcancei um tal resultado com o só recurso dos ademanes, da graça em arquear os braços para tomar a charamela, que me foi trazida em uma bandeja de prata, da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos, e do desdém e ufanía com que os baixei à mesma assembleia [...]” (ASSIS, 1882, p. 167). Diogo Meireles, que era médico, estava ciente de uma doença que fazia os narizes das pessoas crescerem de maneira descontrolada. Tentou convencer seus pacientes de que o melhor era desnarigá-los. Eles, no entanto, recusaram a solução. Decidiu, então, criar um nariz metafísico, “inacessível aos sentidos humanos”. Seu poder de persuasão foi enorme, deixando filósofos sem palavras. Os doentes, então, começaram a procurar por Diogo, que os apresentava uma caixa contendo os narizes maravilhosos. Na verdade, os tais narizes não existiam. Eram uma invenção de Diogo. Seria o mesmo que desnarigar os pacientes.

Cabe considerar rapidamente que Machado utiliza o recurso dos verbos no passado para, segundo Todorov, servir de conexão entre o conto e a vida cotidiana do leitor. Caso os verbos no passado, como “*Considererei* o caso” (1882, p. 164), “Não *sabíamos* em que maneira dêssemos ao bonzo as mostras do nosso vivo contentamento e admiração” (1882, p. 164) e “*Ficamos* sem saber nada daquilo” (p. 162, todos os grifos nossos), por exemplo, não existissem, teríamos um conto maravilhoso. Para Todorov,

Se essas locuções estivessem ausentes, estaríamos mergulhados no mundo do maravilhoso, sem qualquer ligação com a realidade cotidiana, habitual; por meio delas, somos mantidos nos dois mundos ao mesmo tempo. O imperfeito, além do mais, introduz uma distância entre a personagem e o narrador, de tal modo que não conhecemos a posição deste último. (TODOROV, 1970, p. 44)

Com “O segredo do bonzo”, Machado criou um universo coerente com a realidade do leitor contemporâneo, rompendo as barreiras temporais, pois a história já deixou evidente que os povos estão sempre em busca de um líder – para o bem e para o mal. E essa liderança, muitas vezes, é conquistada principalmente pela sedução das palavras, mesmo que elas não sejam verdadeiras, e por pensamentos convenientes ao povo. Ao valer-se do pomadismo, Diogo Meireles conseguiu ludibriar seus pacientes com a ideia do “nariz de pura natureza metafísica, inacessível aos sentidos humanos”. Os doentes terminavam o procedimento sem seus narizes, mas estavam tão confiantes da invenção de Diogo que, de fato, acreditavam que, na caixa que recebiam, estava o nariz invisível. Segundo Marcelo Diego:

Ressalte-se, também, como, da mesma maneira que se apropria de outros textos e outras culturas para lhes atribuir um sentido próprio, Machado se apodera das palavras e traz à tona o que nelas subjaz: batiza o sábio bonzo com o nome de *Pomada*, suposto substantivo comum da língua portuguesa *pomada*, que possui, além da acepção de “preparado farmacêutico para uso externo”, a de “mentira, fraude, engano (DIEGO, 2009, p. 38)

Em outras palavras, o bonzo se chamava *Pomada* como uma representação da mentira, evidenciando a intenção duvidosa do seu método. E o artifício utilizado por Fernão Mendes Pinto, Diogo Meireles e Titané era, justamente, a enganação. Os três usufruíram dos ensinamentos do pomadismo para persuadir o povo, pois, segundo o próprio criador da doutrina, “os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras, não há espetáculo sem espectador” (p. 163). Ao subirem o monte Coral, embora fossem acompanhados de certa desconfiança, aclamaram a ideia proposta pelo bonzo sem muito esforço. Mas era necessário mais do que o conhecimento de uma nova doutrina para chamar a atenção. O autor do pomadismo era um monge, ou seja, não haveria quaisquer questionamentos sobre seu poder de sabedoria e intelectualidade, levando em consideração sua longa estrada: “No dia seguinte, ao modo concertado, fomos às casas do dito bonzo, por nome Pomada, um ancião de cento e oito anos, muito lido e sabido nas letras divinas [...]” (p. 163)”. Diogo Meireles, ao fim da narrativa, conquista não apenas o público, mas a assembleia de Fuchéu, composta por filósofos. Além de utilizar a experiência da medicina a seu favor, desnarigar quem buscava ajuda era uma verdadeira performance, efeito que instigava ainda mais a cidade.

Sigmund Freud, em *O inquietante* (1919), propõe um estudo sobre as diferentes impressões do sentimento inquietante, aquelas que vão além do que é angustiante. Inicialmente, o psicanalista busca respostas sobre um possível núcleo central, o que atribui ao interior da angústia a sensação estranha, mas há dois caminhos a serem seguidos – primeiro, entender o que é *Unheimlich*; depois, “reunir tudo aquilo que, nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, desperta em nós o sentimento do inquietante” (p. 331). De todo modo, os dois caminhos mostram que o inquietante é tudo aquilo que nos leva a algo familiar, porém, por alguma razão, torna-se angustiante.

Freud destaca, também, a pesquisa de Ernest Jentsch, psiquiatra alemão, embora não aprofundada com o afínco de que gostaria, já que, um ano antes de finalizar o ensaio, a Primeira Guerra Mundial havia acabado, impedindo-o de realizar teorias detalhadas sobre seus estudos. No entanto, Jentsch aponta o inquietante como algo ligado à sensação de “incerteza intelectual”,

capaz de nos deixar desorientados. Quanto mais conhecimento sobre a coisa nós temos, menos inquietante ela será. Contudo, *Unheimlich* “seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”. Em outras palavras, o inquietante é atribuído aos elementos que se mantêm escondidos e deveriam permanecer nesse estado.

Após essa conclusão, Freud continua seguindo os estudos de Jentsch, partindo, então, para mais uma etapa de compreensão do inquietante, usando como primeiro exemplo o receio que temos de objetos inanimados ganharem vida ou, também, de seres esteticamente animados estarem, de fato, vivos, como, por exemplo, figuras de cera e autômatos – fantoches ou seres com comportamento maquinal ou inconsciente. Além disso, o inquietante pode manifestar-se quando pessoas sofrem ataque epilético ou têm traços de loucura. Jentsch afirma que essas situações provocam “no espectador a suspeita de que processos automáticos – mecânicos – podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo” (FREUD, 1919, p. 340). Freud, no entanto, busca um aprofundamento desse conceito, percebendo que uma das ferramentas do inquietante na literatura é deixar o leitor em dúvida quanto a determinada imagem ser de alguém vivo ou de um autômato. Segundo Jentsch,

[...] consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja de uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão ou esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. Em seus contos fantásticos, E. T. A. Hoffmann valeu-se desta manobra psicológica repetidamente e com sucesso. (*apud* FREUD, 1919, p. 341)

Nathaniel, personagem da narrativa “O homem de areia”, é um estudante apavorado com a severa lembrança do Homem de Areia, figura assustadora que roubava os olhos das crianças caso elas não dormissem cedo. Certa noite, curiosamente, Nathaniel, ao esconder-se no escritório do pai, vê o personagem Coppélius: um advogado temido pelas crianças. Ele, na verdade, é o próprio Homem de Areia, e tenta roubar os olhos do menino, mas é protegido por seu pai, que perde a própria vida em troca da salvação do filho. Com essa narrativa, E. T. A. Hoffmann faz o leitor ter dúvida quanto à veracidade do Homem da Areia: ele realmente existia ou era fruto do medo de Nathaniel? Há, também, o aparecimento da personagem Olímpia, um autômato, pela qual o jovem Nathaniel se apaixona perdidamente, tamanha a realidade dos traços da boneca. O que torna a imagem de Olímpia fiel à realidade é a inserção de olhos humanos – feitos pelo Homem da Areia. Posteriormente, entendemos a importância do aterrorizante ladrão de olhos. Na verdade, o Homem de Areia é pai de Nathaniel, o que faz

Freud desconstruir a “incerteza intelectual” atribuída ao inquietante defendida por Jentsch. No cenário da obra de Hoffmann, Nathaniel teme que o pai retire seus olhos:

A experiência psicanalítica nos diz, por outro lado, que o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular. Não há o costume de dizer que uma pessoa cuida de algo como “a menina dos olhos”? (FREUD, 1919, p. 346)

Freud assemelha o medo de perder a visão ao medo da castração, e a configuração do pai de Nathaniel como uma ameaça é contextualizada justamente no receio que o personagem tem de perder seu membro sexual, promovendo uma oposição entre o pai e Coppelius, o primeiro atribuído à bondade, à proteção, o segundo, ao pavor da cegueira – a castração. Freud também evidencia a importância da boneca Olímpia para a compreensão do ideal de duplicidade: ela é filha de Coppelius, que, conseqüentemente, é pai de Nathaniel, conferindo uma vertente feminina do próprio jovem. Olímpia, de certa forma, dava conforto a Nathaniel, pois as crianças, quando começam a brincar, não estabelecem exatamente a ideia de que seus brinquedos são meros objetos. Algumas crianças são capazes de acreditar que, se olharem profundamente para os bonecos, darão vida a eles.

Outro efeito inquietante é a concepção do “sósia” ou “duplo”. Pessoas que são iguais em aparência devem ser perfeitamente idênticas em outros aspectos, como o “saber, os sentimentos e as vivências da outra”. Além disso, o duplo está associado à imagem que vemos no espelho e à sombra, mas há outras situações que explicitam a busca pelo duplo. Quando o Eu é tratado como um objeto, a capacidade de auto-observação supera o narcisismo enraizado na ideia da duplicidade, do amor a si próprio, do medo da castração, perdendo, portanto, a forma do inquietante, do estranho – relacionando-se ao espelho. Segundo Freud,

[...] a criação de um tal desdobramento para defender-se da aniquilação tem uma contrapartida na linguagem dos sonhos, que gosta de exprimir a castração através da duplicação ou multiplicação do símbolo genital. Na cultura do antigo Egito, ela impulsionou a arte de construir uma imagem do morto em material duradouro. Mas essas concepções surgiram no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sentido invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte. (FREUD, 1919)

A duplicidade pode ser desenvolvida não somente quando lidamos com o ideal de “sósia” – “isto é, o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas”

(p. 351) –, mas em quaisquer circunstâncias resultantes de uma projeção do Eu, aquele consciente, capaz de controlar suas ações, e o reprimido, inconsciente. Representações do livre-arbítrio ilusório também se direcionam à concepção do duplo, concretizando o inquietante como algo que, mesmo familiar, deveria permanecer escondido, embora apareça por alguma razão.

A repetição promove o sentimento de inquietante quando buscamos coincidências muito próximas, como algarismos iguais surgindo em cartas, endereços etc., quando nos perdemos em uma floresta e percebemos que estamos dando voltas e, até, mesmo, quando, em meio à escuridão, batemos nos móveis várias vezes. Repetições não intencionais tornam inquietante aquilo que é inofensivo, mas acreditamos ser ameaçador. Se as situações se sucedem muito rápido, elas se tornam ainda mais incômodas, nos fazendo acreditar em um significado secreto, sobrenatural. Freud narra uma de suas aventuras pela Itália, quando via sempre mulheres maquiadas nas janelas de algumas casas. O momento tornou-se inquietante ao deparar, três vezes seguidas, com a mesma imagem, até perceber que, inconscientemente, estava seguindo o mesmo o caminho. Em relação à repetição, o psicanalista diz: “O fator da repetição não deliberada torna inquietante o que originariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’” (p. 355).

Jacobina, personagem de destaque no conto “O espelho”, recebe o título de alferes e é agraciado pela família com muitos elogios e presentes. A felicidade era tamanha que as pessoas já nem o chamavam pelo nome, mas, sim, de “senhor alferes”. A tia, D. Marcolina, deu a Jacobina como símbolo de seu orgulho um grande espelho, vindo junto à corte de D. João VI em 1808, feito de ouro. Toda a atenção atribuída ao alferes fez com que sua “alma exterior” se convertesse à necessidade de ser frequentemente acariciado e atendido pelas pessoas: “Aconteceu então que a alma exterior, que era antes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me faltava do posto, nada do que me falava do homem” (ASSIS, 1882, p. 214). Jacobina, ao olhar para o espelho pela primeira vez, não consegue ver seu reflexo; o que ele vê é uma forma turva. Ele só consegue enxergar a própria imagem refletida após vestir a farda de alferes. Há alguns pontos que se alinham ao que Freud apresenta em *O inquietante*: ao receber o título de alferes, Jacobina desperta o narcisismo primário quando todos o tratam de forma até então inédita, o que fez com que o homem desse lugar ao alferes, um outro Eu; conquistando o posto, a personagem pensa que algumas pessoas sentem inveja de sua conquista, superstição do “mau-olhado”, uma projeção do que ocorreria se o contexto fosse contrário.

No conto “O anel de Polícrates”, A e Z conversam sobre Xavier, um homem com excelentes ideias e que adorava compartilhá-las com as pessoas, mas que, por não registrá-las

de nenhum modo, acabava permitindo que as roubassem. Certo dia, observando pela janela de sua casa um táfal com dificuldade de domar seu cavalo, Xavier percebeu que o homem reagiu com vaidade, chicoteando o animal, pois havia pessoas presenciando a cena. O cavaleiro não queria que seu poder de controle sobre o cavalo fosse posto em xeque. Depois, Xavier teve a ideia de comparar sua vida a de um cavaleiro “xucro ou manhoso” com a seguinte declaração: “quem não for cavaleiro, que o pareça” (p. 178). A partir daí, ele decide testar a sorte e, lembrando de Polícrates – um homem tão sortudo que, mesmo jogando ao mar um anel precioso, o anel voltou para suas mãos, pois um peixe o engoliu e depois veio de pescado veio parar em sua cozinha –, começa a compartilhar suas ideias de propósito. Contudo, mais uma vez, elas não retornam. O enredo de “O anel de Polícrates” produz um contraponto entre a sorte de Polícrates e o caiporismo de Xavier, despertando o sentimento inquietante por duas razões: a primeira é que o sucesso de Polícrates é tamanho que se torna um incômodo para seu amigo, que busca uma explicação mitológica para sua sorte; a segunda é que a rápida sequência de decepções sofridas por Xavier faz com que ele acredite – e o leitor também – que ele é destinado ao fracasso. Nas duas narrativas, o inquietante existe pela crença de que, em um curto espaço temporal, uma série de ações ocorre, fazendo com que as personagens não compreendam os acontecimentos como coincidências:

Na história clínica de um neurótico obsessivo, contei que o doente havia feito um tratamento hidroterápico, com o qual melhorou bastante. Mas ele foi inteligente ao não atribuir o sucesso à força curativa da água, e sim à posição de seu quarto, que era vizinho ao alojamento de uma amável enfermeira. Quando voltou àquele estabelecimento, pediu o mesmo quarto onde ficara na primeira vez, mas soube que já estava ocupado por um senhor idoso, e exprimiu seu descontentamento com as seguintes palavras: “Que ele tenha um ataque!”. Duas semanas depois, o senhor realmente sofreu um ataque. Para meu paciente, essa foi uma experiência “inquietante”. A impressão do inquietante seria ainda mais forte se o tempo decorrido entre aquela manifestação e o incidente fosse menor, ou se o paciente pudesse relatar numerosas experiências iguais. (FREUD, 1919, p. 357)

2.2 O conto “A chinela turca”

O conto “A chinela turca” se inicia com um discurso em segunda pessoa, em interlocução direta com o leitor. Narra a visita do major Lopo Alves à casa do bacharel Duarte, que estava prestes a encontrar sua recente namorada, Cecília. A sucessão de informações apresentadas propõe uma reação bastante verossímil: quem não ficaria empolgado com um recente namoro, a ponto de achar qualquer outra companhia irritante? Naturalmente, Duarte se

sente desconfortável com a visita do major, mas não o dispensa por dois motivos: este era amigo antigo da família e parente de Cecília. Não manifesta seu incômodo, embora ele exista:

Duarte estremeceu e tinha duas razões para isso. A primeira era ser o major, em qualquer ocasião, um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo. [...] Velho amigo da família, companheiro de seu finado pai no exército, tinha jus o major a todos os respeitos. Impossível despedi-lo ou tratá-lo com frieza. (ASSIS, 1882, p. 112)

Lopo queria ler para Duarte um drama de sete quadros, de sua autoria, escrito após assistir a uma peça ultrarromântica, na expectativa da opinião do rapaz: “Sei que é inteligente e lido; há de me dizer francamente o que pensa deste trabalho. Não lhe peço elogios, exijo franqueza e franqueza rude” (ASSIS, 1882, p. 114). O bacharel, contra sua vontade e fingindo interesse, não se recusa a escutar. Após horas como ouvinte do drama, distrai-se e percebe que o major, insatisfeito, dobra o pergaminho com os escritos e, a passos fortes, deixa a casa de Lopo Alves. A partir daí, a noite do bacharel é tomada por uma série de acontecimentos imprevisíveis: é acusado por outros homens de roubar uma chinela turca valiosa, recebe a visita de um padre, é forçado a casar com uma mulher parecida com sua namorada, Cecília, e foge do casamento. O efeito inquietante se constrói por meio da sequência de situações completamente avessas ao que Lopo Alves esperava, já que ele apenas desejava ir à festa para encontrar sua amada.

Se, conforme os eventos se desdobram, o leitor coloca em dúvida a veracidade deles, ao fim da leitura descobre que as aventuras vividas por Duarte não passavam de um sonho, ocorrido enquanto Lopo Alves lia seu drama de sete quadros. A narrativa caminha para um dos temores contidos no inquietante, a morte, ainda que haja, posteriormente, a revelação de ter tudo se tratado de um sonho. Foi exatamente nesse momento que Duarte se permitiu manifestar o medo da morte, pois, para que permanecesse vivo, precisaria casar-se com a “criatura divina”. Freud apresenta a seguinte ideia da morte, como o efeito inquietante:

Nossa biologia ainda não pôde decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, mas talvez evitável, dentro da vida. É certo que a frase “Todos os homens são mortais” vem apresentada, nos manuais de lógica, como exemplo de proposição universal, mas para nenhuma pessoa ela é evidente, e hoje, como outrora, nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade. (FREUD, 1919, p. 361)

Nesse ponto da narrativa, Duarte é ameaçado, se o casamento não acontecer: ele morreria envenenado ou com um tiro. Dessa forma, dois temores estão conectados – a morte e

a figura feminina. O efeito inquietante ocorre porque o corpo feminino, para o homem, é sempre um espaço familiar, por ter sido o primeiro que ele habitou:

“Amor é nostalgia do lar” [*Liebe ist Heimweh*], diz uma frase espirituosa, e quando, num sonho, pensamos de um local ou uma paisagem: “Conheço isto, já estive aqui”, a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou o ventre da mãe. O inquietante [*Unheimlich*] é, também, nesse caso, o que foi outrora familiar [*Heimisch*], velho conhecido. (FREUD, 1919, p. 365)

Ou seja, para que o sonho de Duarte trouxesse dois elementos responsáveis pela manifestação do inquietante, ele, primeiramente, chegou ao estado inconsciente para, posteriormente, evidenciar o medo de retorno a um lugar familiar, mas que deve estar distante, escondido. O inquietante também se manifesta quando o narrador e o leitor deixam de separar a realidade do fantasioso, o que também é característico do fantástico proposto por Todorov. Até o ponto em que o leitor é levado a desconfiar da verdade dos acontecimentos, de alguma forma, os elementos fantasiosos remetem à infância, às histórias fictícias. Quando essa barreira é desfeita, ainda conforme Freud,

[...] o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante. Nisso baseia-se boa parte da *Unheimlichkeit* inerente às práticas mágicas. O que há de infantil nelas, que também governa a vida psíquica dos neuróticos, é a excessiva ênfase na realidade psíquica, em comparação com o material, um traço que se vincula à onipotência do pensamento. (FREUD, 1919, p. 364)

A sensação inquietante não é o único elemento de “A chinela turca”. Todas as ações desenvolvidas após a saída de Lopo Alves da casa de Duarte ocorrem enquanto ele dorme, conforme é revelado ao fim da narrativa. Contudo, na verdade, o major nunca havia saído de lá. As aventuras vividas pelo bacharel eram parte do enredo do drama de sete quadros. Além disso, em meio às aventuras vividas naquele universo onírico, surge uma moça com olhar idêntico ao de Cecília. O narrador, no entanto, prefere morrer a escolher o casamento. A semelhança entre a futura noiva e sua verdadeira namorada são intrigantes, resultando no efeito fantástico sugerido por Todorov: “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 1939, p. 31). Não é coincidência, portanto, que até no sonho a figura feminina presente seja idêntica à Cecília.

O momento em que Duarte é ameaçado – se não aceitasse o casamento, morreria envenenado ou com um tiro – relaciona-se com o momento em que, enquanto ouvia a leitura de Lopo Alves, também lembrava de Cecília. O bacharel estava quase dormindo, a ponto de sonhar, mas essa construção não é óbvia:

Acresce que, enquanto aos olhos carnis do bacharel aparecia em toda a sua espessura a grenha de Lopo Alves, fulgiam-lhe ao espírito os fios de ouro que ornavam a formosa cabeça de Cecília; via-a com os olhos azuis, a tez branca e rosada, o gesto delicado e gracioso, dominando todas as demais damas que deviam estar no salão da viúva Meneses. Via aquilo e ouvia mentalmente a música, a palestra, o soar dos passos, e o ruge-ruge das sedas; enquanto a voz rouquenha e sensaborona de Lopo Alves ia desfiando os quadros e os diálogos, com a impassibilidade de uma grande convicção (ASSIS, 1882, p. 116)

A saída de Lopo Alves é, também, elemento do sonho. O que significa que, dentro desse universo, o sonho concentra objetos de desejo do bacharel, como estar próximo de Cecília e se ver livre do Major – “[...] viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nele uns olhos odientos e maus, e saía arrebatadamente do gabinete” (ASSIS, 1882, p. 116). Duarte não se importa em manifestar a chateação por sua noite não sair conforme planejava. Ele dorme e isso ocorre durante a leitura. Mas cada detalhe do drama está no sonho, **assim como vontades** do bacharel. O conto, em seu primeiro parágrafo, mostra que o relacionamento entre Duarte e Cecília avançou muito rápido, fazendo o bacharel cogitar o casamento: “Três dias depois, estavam a caminho a primeira carta, e pelo jeito que levavam as coisas não era de admirar que, antes do fim do ano, estivessem ambos a caminho da igreja” (ASSIS, 1882, p. 112). Ou seja, até mesmo a proposta de casamento com a moça parecia com a de Cecília.

É do estado de vigília que advém as das associações que se sucedem no sonho do bacharel. A chegada de um homem velho, por exemplo, aponta uma curiosa informação: ele tem cinquenta e cinco anos; a leitura do conto, feita pelo major, deu início às nove horas e cinquenta e cinco minutos (“[...] havia um homem velho que representava ter cinquenta e cinco anos; era uma figura atlética, farta de cabelos na cabeça e na cara” [ASSIS, 1882, p. 120]). Esse homem velho apresenta ao bacharel uma noiva, que se assemelha à Cecília, forçando-o a casar com ela, sob ameaça de envenenamento. O homem velho parece representar o complexo de castração proposto por Freud, que surge no momento em que o encontro de Duarte com sua namorada é impedido, justamente, por uma figura masculina (o homem velho é Lopo Alves, aquele que impediu o encontro entre Duarte e Cecília).

Todos os homens que surgem no sonho de Duarte estão dispostos a atacá-lo ou a tirar algo precioso dele, inclusive a vida (atribuída à obrigação do casamento, uma oposição entre o desejo físico e o desconforto resultante da participação de Lopo Alves na interrupção do namoro de sua filha com o bacharel). Mas é o homem velho quem o ameaça com envenenamento. O único que oferece ajuda é o padre, figuração da presença cristã no conto, que dá permissão a Duarte para fugir. Por fim, ele acorda e vê Lopo Alves, que acabara de finalizar a leitura do drama, e percebe que toda a trama experienciada não passara de um sonho: “– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituí-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio.” (ASSIS, 1882, p. 125).

Dois pares de personagens relacionam-se, na narrativa: o homem velho e a noiva, parecidos com Lopo Alves e Cecília, respectivamente. Na linguagem dos sonhos, o “duplo” manifesta-se como um desdobramento do Eu (um medo de ser extinto, de acordo com Freud), surgindo pouco tempo antes da ameaça de morte,

Pois o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, um “enérgico desmentido ao poder da morte” (Rank), e a alma “imortal” foi provavelmente o primeiro duplo do corpo. A criação de um tal desdobramento para defender-se da aniquilação tem uma contrapartida na linguagem dos sonhos, que gosta de exprimir a castração através da duplicação ou multiplicação do símbolo genital. Na cultura do antigo Egito, ela impulsionou a arte de construir uma imagem do morto em material duradouro. Mas essas concepções surgiram no terreno do amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte. (FREUD, 1919, p. 351-352)

O suposto objeto roubado – a chinela turca – era, na verdade, o fio condutor para a tensa tentativa de cerimônia de casamento, conforme entende o próprio Duarte: “A chinela vinha a ser pura metáfora; tratava-se do coração de Cecília, que ele roubara, delito de que o queria punir o já rival” (ASSIS, 1882, p. 119). Antes de o bacharel pegar no sono, Lopo Alves o informa que, dentre os acontecimentos de seu drama, haveria uma moça de dezessete anos raptada. Durante o sonho, ele é acusado de furtar um objeto valioso – ambas figurações do erótico. Casais apaixonados são movidos pelo prazer, e, embora o conto não trate explicitamente de uma aventura sexual, ela está presente de forma metafórica: Duarte depara com o pai de Cecília, uma figura, de certa forma, intimidadora, que está ali para intervir no encontro do casal apaixonado. Esse adiamento da manifestação do prazer tem como efeito estimular o desejo sexual, já que o bacharel terá de esperar para encontrar a jovem.

Por fim, ainda que a leitura da peça tenha sido uma experiência enfadonha, Duarte, ao retornar do universo onírico criado graças ao drama, agradece a Lopo Alves e, principalmente, à Ninfa:

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco. (ASSIS, 1882, p. 125)

Na mitologia grega, as ninfas representavam elementos da natureza, além da fertilidade. Eram atraentes, belas e sedutoras, vivendo, muitas vezes, aventuras sexuais com deuses. E é no desfecho do conto que essa figura aparece, como um agradecimento àquela realidade vivida por Duarte: de alguma forma, Cecília estava presente em seu mundo onírico, mesmo que a noite não terminasse da maneira como ele gostaria. 

3. O FANTÁSTICO DE ALUÍSIO AZEVEDO

3.1 O livro *Demônios*

Publicado por Aluísio Azevedo em 1893, o livro *Demônios* reúne contos dificilmente encontrados em outros títulos do autor, devido à venda de seus direitos autorais à editora Garnier, que dispersou alguns deles por outros títulos, como a coleção *Pegadas*, de 1898. A obra tem doze histórias, que têm o espaço urbano como cenário; conto que dá título à coletânea, por exemplo, se desenvolve no Rio de Janeiro. É esse conto que será estudado aqui, devido à sua estrutura narrativa exemplar da manifestação do elemento fantástico, conforme descrito por Todorov. O conto é, além de fantástico, estranho, elemento já mencionado e analisado anteriormente, pois uma série de situações incomuns e aparentemente sobrenaturais se desenrolam até, por fim, ganharem uma justificativa racional pelo próprio narrador.

Além do conto “Demônios”, fazem parte da coletânea de 1893: “O macaco azul”, “Cadáveres insepultos”, “Aos vinte anos”, “Das notas de uma viúva”, “Uma lição”, “Músculos e nervos”, “O madeireiro”, “Os passarinhos”, “Polítipo”, “No Maranhão” e “Como o demo as arma”. “Cadáveres insepultos” narra as frustrações de um homem que se decepciona ao reencontrar a mulher que fora sua paixão de adolescência, agora completamente diferente do passado, e perceber, após olhar-se em um espelho, que seu corpo também havia mudado. Já “No Maranhão” retrata uma homenagem a Gonçalves Dias, descrevendo um passeio pelas praias de Santo Antônio a Boavista. “Uma lição” e “O madeireiro” são contos sobre mulheres que enganam homens: o primeiro conto narra a história de um jovem estudante que acredita na virgindade de uma prostituta, e o segundo acompanha uma mulher viúva que engana um homem conquistador de mulheres. “O macaco azul” é um conto metalinguístico sobre a importância da poesia para um jovem que desejava aprender a compor versos com perfeição, embora sofresse de bloqueio criativo. “Aos vinte anos” narra a relação de paixão entre um homem e Ester, uma jovem de dezesseis anos, que está prometida ao seu tutor quando completar vinte anos. “Músculos e nervos” retrata a espetacularização do circo, apresentando um acrobata cansado que precisa, todo o tempo, oferecer à plateia entretenimento a ponto de arriscar sua própria vida. Já “Polítipo” mostra um “homenzinho de cinco pés de altura sobre um de largo, com uma grande cabeça feia, quase sem testa, olhos fundos, pequenos e descabelados” (AZEVEDO, 1893, p. 142), que recebia destaque por ser extremamente vulgar.

3.2 O conto “Demônios”

Aluísio Azevedo desenvolve, no conto “Demônios”, uma progressiva ambientação grotesca, que serve de pilar para uma história que une um rapaz solteiro e Laura, sua “noiva prometida”. Após acordar com a sensação de ter dormido além do necessário, ele percebe que a noite parecia longa demais – e silenciosa. Ao olhar a rua do Riachuelo pela janela de seu quarto, estranha o silêncio e a escuridão excessivos: “No céu as estrelas pareciam amortecidas, de bruxulear difuso e pálido; nas ruas os lampiões mal se acusavam por longas reticências de uma luz deslavada e triste” (AZEVEDO, 2007, p. 8). Além do inquietante silêncio, o rapaz percebe que o relógio de seu quarto estava parado, marcando meia-noite, assim como a tibieza da luz da vela que estava acesa em seu quarto, pouco iluminada. Restou-lhe, então, trabalhar. E trabalhou muito, tendo, inclusive, a impressão de ser arrebatado por um “bando de demônios”. Trabalhou por horas, como se estivesse em um pesadelo. Quando se deu conta, observou novamente o bairro, a rua, o céu, e tudo permanecia escuro, mais do que da última vez em que observara, o que indicava a primeira atividade de regressão – tudo permanecer escuro, e não clarear, como deveria acontecer. Decide sair e buscar um dos moradores da pensão – um médico –, porém, depois de bater, com força, a porta de seu quarto e não obter respostas, arrombou-a: o médico estava morto, assim como os demais moradores da pensão. “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 os seios os filhinhos mortos [...]” (p. 16). A personagem começa, então, a achar a ideia de um ambiente silencioso, embora apocalíptica, convidativa a um idílio amoroso com Laura; um eterno escuro, vazio, com apenas os dois, juntos.

Para Wagner Bonilla Castillo Mendonça, no artigo “A tessitura do medo na Literatura Brasileira: o insólito terror naturalista em ‘Demônios’, de Aluísio Azevedo”,

O narrador-escritor, em vez de correr para longe daquele cenário aterrador, de culpa e martírio, concede voz e ouvidos a cada um dos tenebrosos fungos ex-humanos, numa estranha investigação, juízo e contemplação. Um total deleite pelos fantasmas que, apesar de assombrá-los, eram de passados alheios. (MENDONÇA, 2021, p. 80)

Em “Demônios”, gradativamente, o espaço transforma-se em uma atmosfera monstruosa e primitiva: as ruas se enchem de lodo e de lama, enquanto o ar tem cheiro de putrefação. Nem mesmo a vegetação era vívida – com ela, crescia bolor. “Meu Deus! Era como se nesse nojento viveiro, borbulhante do lodo e da treva, viera refugiar-se a grande alma do mal,

depois de repelida por todos os infernos”. Para Moisés Barbosa da Silva (2021), Aluísio Azevedo subverteu a literatura brasileira de fins do século XIX ao introduzir o movimento naturalista, propondo narrativas com forte apego aos questionamentos sociais de sua época e desenvolvimento da zoomorfização e da amoralidade, como se nada estivesse acima da sobrevivência. Observa:

Ainda sobre essa perspectiva, o que marca o naturalismo, entre tantos outros fatores, é a maneira direta de abordar as temáticas. Aliado às características, é de valia notável mencionar a perspectiva animalesca – que, às vezes, beira a condição grotesca – que era adotada pelos autores. Nessas condições zoológicas os mais variados instintos biológicos eram tratados, bem como algumas vontades humanas eram postas em pé de igualdade com o viver animal/irracional. (SILVA, 2021, p. 11)

No conto, Azevedo apresenta o espaço como um ambiente sujo, ao desenvolver a reviravolta da noite do narrador-personagem, pois percebe que ele não acabava e que as ruas estavam excessivamente silenciosas. As preocupações do narrador, que depara com a cidade repleta de cadáveres, giram em torno de Laura, que, para ele, a única preocupação é que sua amada esteja viva e a seu lado. Ele não demonstra dor ou pesar quanto à morte geral, mas, sim, medo de estar sozinho, já que todos – na pensão e fora dela – estão mortos... exceto Laura. Ao sair de casa, há uma dicotomia quanto aos cenários: enquanto temos um quarto pequeno, intencionalmente pouco decorado, típico de um jovem rapaz solteiro do centro do Rio de Janeiro, também somos apresentados a ruas tomadas por cadáveres, cheiro de morte e muita umidade. O quarto como primeiro espaço apresentado corrobora com a defesa de uma das características do gênero gótico presente no conto: a de espaço reduzido. Na historiografia literária canônica, o gótico é um “grupo de romances e narrativas escritos entre 1764 e 1820 que utilizavam elementos sobrenaturais e espaços fantasmagóricos para gerar uma atmosfera de terror” (apud FRANÇA e SENA, 2014, p. 99). Dentre os elementos que compõem o gótico, estava, na literatura do século XVIII, o castelo medieval. Para Sena, a importância desse espaço para as narrativas o tornou, por muito tempo, indispensável, pois conduzia o tom psicológico das personagens e o aprofundamento do que era inexplicável:

A ficção gótica setentista tinha, como principal foco narrativo, o castelo – um índice indefectível do medievalismo que inspira essa literatura. Tal é a importância deste *locus* que é notável a frequência com que a palavra “castelo” aparece em títulos de romances góticos, como: *O castelo de Otranto* (1764), de Horacle Walpole; *Os castelos de Athlin e Dunbayne* (1789), de Ann Radcliffe; e *Emmeline, a órfã do castelo* (1788), de Charlotte Turner Smith (cf. LACÔTE, 2015), apenas para citar alguns. (SENA, 2017, p. 39)

O castelo, então, gradativamente, cedeu importância a outros espaços em narrativas, como, por exemplo uma velha casa, não obrigatoriamente grande como um castelo, mas importante para dar à história o tom sombrio que lhe é necessário; essa, inclusive, é a descrição apresentada no início do conto: “uma grande e sombria casa de pensão da rua do Riachuelo” (AZEVEDO, 2007, p. 5). Temos, então, um espaço reduzido, que se define como um lugar ambientado pelas personagens que sofre, gradativamente, mudanças físicas e psicológicas, tornando a narrativa mais densa. No entanto, ainda que “Demônios” aproveite características do gótico, lidamos, principalmente, com o fantástico.

Ainda sobre o gótico, Sena reafirma a importância da construção do cenário como parte indispensável da narrativa, especialmente o cenário doméstico:

À medida que a ficção gótica avança em direção ao século XIX, ‘o castelo gradualmente dá lugar à velha casa: a um só tempo construção física e representante da linhagem familiar, ela tornou-se o espaço onde medos e ansiedades retornam ao presente’ (BOTTING, 1996, p. 3). O espaço doméstico se caracterizaria por ser um dos mais importantes espaços utilizados pela ficção gótica oitocentista [...] Assim, a casa, enquanto *locus horribilis*, herdaria do castelo a qualidade de lugar mal-assombrado. Não por acaso, o espaço narrativo doméstico exercerá um papel fundamental na produção dos efeitos de medo. (SENA, 2017, p. 41)

Acerca do espaço narrativo doméstico, no conto de Azevedo, o primeiro cenário apresentado é o quarto do protagonista, sem muitos detalhes, mas que serve de aproximação para uma já incômoda atmosfera inquietante. Além da descrição seca do espaço, há apenas a menção à imagem de Laura. O presságio para os posteriores acontecimentos já inclui, dentro do espaço doméstico, a presença de Laura, personagem que também se transformará em gás, e o cenário se mantém, já que a personagem principal sai de seu quarto para investigar a interminável escuridão e o cheiro de decomposição, encontrando os primeiros corpos mortos ainda na pensão.

Atribuímos essas mudanças ao impacto do gótico: “é uma representação da decadência não apenas física, mas, também e principalmente, da degradação moral do homem” (FRANÇA e SENA, 2014, pág. 100). Isso significa que as personagens principais, embora seres vivos, sofrem, também, um processo de degradação. Ao desenrolar da narrativa, eles se transformam em quadrúpedes, até se tornarem árvores e, ao fim, um líquido gasoso que se une ao oceano. Sena pontua: “O diálogo do Naturalismo brasileiro com outras convenções artísticas e literárias, especialmente com o Gótico, muitas vezes foi identificado como ‘desvios’ em relação à escola

naturalista” (SENA, 2017, p. 13). No entanto, até de um cenário representativo do mais puro horror pode nascer uma incessante busca pelo amor:

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

Então, uma ideia fuzilou rápida no meu espírito, pondo-me no coração um sobressalto horrível.

Lembrei-me de Laura. [...] (AZEVEDO, 2007, p. 17-18)

O leitor, então, é levado a uma história sombria, o que nos leva a crer que, embora apresente fortes traços naturalistas, não é possível reduzir Azevedo a uma única categorização literária, uma vez que traços românticos também se fazem presentes no desenrolar do conto. O casal, em sua paixão, enxerga na degradação do espaço ao seu redor e na morte generalizada uma forma de viver um amor livre, sem interrupções de familiares ou outros romances. Ocorre, uma gradativa animalização do casal apaixonado – eles adquirem pelos, presas e deixam de ser bípedes, por exemplo – e uma progressiva regressão do lugar, que volve à lama, à podridão, a uma espécie de treva, qualificada pela própria personagem principal como de natureza dramática. Em outras palavras, o conto de Azevedo é uma narrativa híbrida, propondo ora a formulação de personagens animalescos e a descrição detalhada da degradação generalizada, ora a trajetória de um casal vivendo um mórbido e nojento – em sentido literal – idílio amoroso. Dentro dessa escuridão, o gótico atualiza tópicos românticos, tanto quanto naturalistas.

Em “Demônios”, o elemento fantástico surge na atmosfera sobrenatural que o narrador descreve e na degradação generalizada do espaço e das pessoas. Além disso, conforme mencionado, as personagens transformam-se completamente, como se sofressem uma metamorfose: o narrador fica mais forte, com braços mais longos e pernas mais grossas, e Laura torna-se semelhante a uma deusa, com seios fartos e um desejo intenso. No entanto, todas as transformações, tanto do ambiente quanto das características físicas e psicológicas das personagens, não são naturais; o narrador-personagem, a princípio, teme que ele e sua amada se decomponham, que integrem aquela paisagem cheia de fungos – o que, posteriormente, ocorre:

Meu Deus! Era a treva que nos invadia! Era a treva, bem o sentíamos! Que começava, gota a gota, a cair dentro de nós.

Só uma ideia, uma só, nos restava por fim: descobrir o mar, para pedir-lhe o termo daquela horrível agonia. Laura passou-me os braços em volta do

pescoço, suplicando-me com o seu derradeiro pensamento que eu não a deixasse viver por muito tempo ainda. (AZEVEDO, 2007, p. 40)

A presença do medo e a impossibilidade de racionalizar a morte fazem os eventos sobrenaturais serem frequentemente questionados. Já no início do conto, o narrador demonstra sua inquietação com a longa noite: “[...] logo que me senti mais senhor das minhas faculdades, estranhei não perceber o dia através das cortinas do meu quarto, [...]” [p. 7]. A sensação desconfortante é parte fundamental do desenrolar das ações. A noite interminável, o desaparecimento da luz e do som, as ruas cobertas de fungos, a decomposição da cidade e a animalização das personagens promovem junto ao leitor um questionamento quanto àquilo que é irreal, até o desfecho da história. Há uma série de descrições que recorrem ao repertório da biologia, como, por exemplo, a indicação da presença de fungos, bolores, além da evolução monstruosa das duas personagens: “E sei que nossas fibras e nossos tecidos endureceram, a ponto de cortar a circulação dos fluidos que nos nutriam [...]” (p. 50). Mendonça aponta a construção de personagens monstruosos como antagonistas ou anti-heróis, remontando a Aristóteles:

Segundo Aristóteles (1991), as anomalias que estivessem fora de um “grau padrão” previsto definir-se-iam como monstruosidades quando suas características físicas compreendessem uma amálgama de seres humanos e animais, atípicas e contrárias à própria natureza. “Pois a monstruosidade pertence à classe das coisas contrárias à natureza, não todo e qualquer tipo de natureza, mas a natureza tida como o que vale para a maior parte; nada pode acontecer contrário à natureza considerada eterna e necessária”. (MENDONÇA, 2021, p. 82)

Assim, as características monstruosas têm relação com atitudes e valores duvidosos, o que torna a representação física da personagem antagonista, em algumas narrativas, ameaçadora. O narrador se move por um cenário de mortandade geral. Embora ele demonstre horror no início, após encontrar Laura, já não sente qualquer impacto diante dos corpos sem vida. O cenário devastador, então, deixa de ser uma ameaça para, enfim, dar espaço ao amor sem barreiras. As personagens acostumam-se com aquele novo mundo e com suas novas formas. Quando, finalmente, encontram o mar, mais quieto do que nunca, adormecido diante de toda aquela mudança drástica e do cemitério humano que tomou conta da cidade, as duas personagens permaneceram em processo de mudança: já não caminhavam como bípedes; seus corpos ganharam pelos e seus crânios ficaram achatados – como se fossem dois cachorros; não falavam mais, apenas reproduziam grunhidos e uivos.

É interessante observar que o sentimento inquietante só ganha destaque à medida que as duas personagens vão, pouco a pouco, transformando-se em seres bestiais. Mendonça nota que:

À vista disso, o Outro, “ser bestial ou de intenção bestial”, identificado como o monstro do conto, se estabelece como objeto central nas interações sociais. Sua presença fundamenta a dinâmica de coexistência, quando delimitamos quais são os padrões de normalidade e moral, e que moldam nossas identidades, já que só existimos por completo a partir do Outro, no reconhecimento das nossas similitudes e diferenças, e na influência dessas relações interpessoais. (MENDONÇA, 2021, p. 83)

Para além dessa desconfiança imediata, outros acontecimentos surgem a ponto de induzir o leitor a duvidar da sucessão de acontecimentos inesperados que se desenrolam, como, por exemplo, a ausência de som e de luz – a ponto de uma vela acesa perder o fogo –, que fazem o narrador pensar que algo apocalíptico ocorreu enquanto dormia:

Que significaria isto?... que estranho cataclisma abalaria o mundo?... que teria acontecido de tão transcendente durante aquela minha ausência da vida, para que eu, à volta, viesse encontrar o som e a luz, as duas expressões mais impressionadoras do mundo físico, assim trôpegas, e assim vacilantes, nem que toda a natureza envelhecesse maravilhosamente, enquanto eu tinha os olhos fechados e o cérebro entorpecido?! (AZEVEDO, 2007, p. 10)

O elemento fantástico, derivado dos acontecimentos sobrenaturais que, tanto para o leitor quanto para o narrador-personagem, não têm explicação racional, por fim, caminha em direção ao estranho. Definido o fantástico como conjunto de “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares [...]” (TODOROV, 1970, p. 53), descobrimos, no desfecho do conto, que todos os acontecimentos narrados não passaram, na verdade, de uma fantasia escrita pelo narrador-personagem insone:

Ora aí fica, leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza o Sol se dignasse de abrir a sua audiência matutina com os pássaros e as flores. (AZEVEDO, 2007, p. 51)

“Demônios” transita, então, entre duas categorias: a do fantástico e a do estranho. A narrativa nos conduz a questionar as ações, ainda que as situações pareçam absurdas, e a buscar uma possível explicação racional para os eventos narrados. Por fim, entendemos, de fato, o que ocorreu. Temos, então, o gênero fantástico-estranho, que se estabelece quando, desde o início,

percebemos, de forma absurda e duvidosa, os elementos monstruosos existindo paralelamente às únicas duas personagens vivas, que, aos poucos, passam a integrar os lodos e os fungos, para, no fim, descobrirmos que aquele novo mundo era fruto da imaginação de uma delas. Ao mesmo tempo, Azevedo busca inspiração no gótico para a sua composição narrativa. Maurício Cesar Menon (2007) afirma que é possível perceber no escritor um autor “naturalista expressivo”, como ocorre em *O cortiço*, mas também um autor “romântico, sombrio e fantasmal”. Embora a descrição minuciosa do espaço da narrativa seja parte da estética naturalista, o que se percebe é uma ambientação hostil, como pano de fundo para uma história de amor às avessas. França e Sena pontuam que:

No par de capítulos intitulados “Onde o autor põe o nariz de fora” e “Um parêntese”, inseridos em meio ao folhetim *Mistérios da Tijuca*, o autor defende que o romance brasileiro deveria sim fazer um retrato da realidade, mas que o caminho para acostumar o leitor a este tipo de romance era aliar, nos folhetins, o romantismo ao naturalismo, diminuindo gradativamente as doses do primeiro até que o leitor se habituasse ao romance puramente naturalista. (FRANÇA E SENA, 2014, p. 96)

O hibridismo do conto de Azevedo se manifesta quando o leitor consegue perceber que, embora haja destaque para a paixão entre duas pessoas, a progressiva degradação de seus corpos físicos e da sua racionalidade atualizam a tópica da animalização, tão explorada pelo Naturalismo:

Quanto tempo se passou assim para nós, nesse estado de irracionais, 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, esfocinhando o chão, à procura de raízes e detritos animais, que devorávamos com prazer (AZEVEDO, 2007, p. 46)

Essa ideia é reiterada pelo ambiente em que a personagem principal encontra Laura e, juntos, buscando alguma fagulha de luz e vida, os dois vão em direção ao mar, apenas para, no caminho, se transformarem, pouco a pouco, em matéria do mundo: de bípedes, em quadrúpedes, depois em árvores e, por fim, moléculas. O naturalista Charles Darwin, ao apresentar a teoria da evolução das espécies, demonstrou que todos os seres vivos se originaram de ancestrais comuns. Com o tempo, esses seres evoluíram, com as espécies distanciando-se umas das outras por meio de gradativas mudanças, como, por exemplo, o desenvolvimento do raciocínio e da comunicação. Em “Demônios”, percebe-se uma adesão, por inversão, da teoria proposta por Darwin: as personagens envolvem, ou, em outras palavras, regridem à origem da vida. Para

melhor explorar esta questão, vale a pena atentar para o que Freud aponta como o princípio do prazer e sua atuação sobre o Eu, tratando determinados instintos como necessários a comportamentos conscientes:

[...] Sabemos que o princípio do prazer é próprio de um modo de funcionamento primário do aparelho psíquico, e que, para a autoafirmação do organismo em meio às dificuldades do mundo externo, já de início é inutilizável e mesmo perigoso em alto grau. Por influência dos instintos de autoconservação do Eu é substituído pelo *princípio da realidade*, que, sem abandonar a intenção de obter afinal o prazer, exige e consegue o adiamento da satisfação, a renúncia a várias possibilidades desta e a temporária aceitação do desprazer, num longo rodeio para chegar ao prazer. (FREUD, 2020, p. 165)

O princípio da realidade, assim, seria uma reformulação dos instintos impetuosos do Eu. O protagonista, ao mostrar ao leitor que toda a narrativa era fruto de um sonho, põe à prova o controle sobre o desejo que sente por sua noiva. Os traços eróticos surgem na fotografia da moça, cuja descrição, na narração masculina, é de uma sedutora personagem, com “roupas de andar em casa” e um “pescoço nu” (AZEVEDO, 2007, p. 7). É necessário que seu desejo seja elaborado por meio do sonho, para que possa ganhar voz, em meio a uma sociedade conservadora. Azevedo constrói Laura com inocência, descrevendo-a como uma “adorada e virginal criatura” (2007, p. 18). No entanto, o desespero para encontrá-la torna impossível uma sequência racional de pensamentos, uma vez que a morte de todos os demais era passou a ser desimportante, diante do imperativo daquela paixão:

Meu Deus! E se nós ficássemos os dous sozinhos na terra, sem mais ninguém, ninguém?... Se nos víssemos a sós, ela e eu, estreitados um contra o outro, num eterno egoísmo paradisíaco, assistindo recomençar 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, estrela por estrela, asa por asa, pétala por pétala?... (AZEVEDO, 2007, p. 18)

Embora Laura, a moça virginal, seja retratada com traços sedutores, ela também é uma personagem repleta de fragilidade; e as contradições das duas personagens, como a do desejo e da sua interdição, por exemplo, são representadas por meio das inversões que ocorrem no ambiente. O sexo, por séculos, foi objeto de repressão, inclusive pela doutrina cristã; hoje, a depender da fantasia desejada, ele ainda é uma questão que gera controvérsias e manifestações de pudor. A atmosfera obscura, reinante nas ruas do Rio de Janeiro do conto, é onde se desenrola o sonho erótico do narrador-personagem, daí a sujeira generalizada, a podridão. A natureza

onírica da narração, ao fim do conto, é revelada, tornando mais explícito o seu caráter erótico, que atravessa até mesmo o processo de transformação das personagens:

Laura atirava-se contra mim, numa carícia selvagem e pletórica, apanhando-me a boca com os seus lábios fortes de mulher irracional, e estreitava-se comigo sensualmente, mordendo-me os ombros e os braços, como se me quisesse acordar os desejos da carne.

E lá íamos, continuando inseparáveis naquela 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, 2007, p. 42)

O pensador francês Georges Bataille explica que o erotismo, ao ir além do princípio da preservação da espécie, torna-se profano: “mas a oposição se fundava num caráter profano do Mal que era a atividade sexual fora do casamento” (BATAILLE, 1987, p. 80). O desejo sexual do homem pela mulher, segundo o pensador, existe desde os primeiros anos de vida, sobretudo na contemplação da nudez, elemento que aparece sutilmente em alguns momentos do conto, como na descrição da fotografia de Laura na parede e do cenário do quarto do rapaz solteiro: “o pescoço nu” (AZEVEDO, 2007, p. 7.) e “as paredes nuas, totalmente nuas” (AZEVEDO, 2007, p. 6). Essas menções à nudez, na narrativa, reafirmam o erotismo do corpo feminino. Outro exemplo é quando Laura aparece pela primeira vez, desacordada, a ponto de ser confundida com um cadáver, e somente quando os dois estão frente a frente e começam a transformar-se em animais, o narrador observa que os corpos nus, pouco a pouco, ganham as mesmas características, como se fossem apenas um. Assim, a nudez desses corpos dá forma à continuidade entre eles. A construção de uma personagem feminina virginal, com pudores em relação ao próprio corpo, encontra outro ponto de oposição quando o narrador contempla as curvas de Laura, principalmente após as mudanças:

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 bravio; sua cabeça pequena e redonda, como as das Vênus da Grécia Antiga. (AZEVEDO, 2007, p. 41)

Azevedo mostra, em “Demônios”, como, para as duas personagens apaixonadas, a morte – e o que está relacionada a ela, como toda a ambientação, por exemplo – não é um destino doloroso, pelo contrário, é o destino mais belo, da forma mais avassaladora possível no que se refere à paixão – “Sim! Desceremos ao abismo, os dous, abraçados, eternamente unidos, e lá ficaremos para sempre, com duas raízes mortas, entretecidas e petrificadas no fundo da terra!”

(2007, p. 29); “E, abraçados a princípio, soltamo-nos depois e começamos a percorrer o firmamento, girando em volta um do outro, como um casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço afora em busca do ideal” (AZEVEDO, 2007, p. 51). Ainda segundo Bataille, a morte transcende as barreiras do descontínuo, sendo uma continuação, uma permanência de forma divina. Quanto mais simbólica é a representação da morte, mais sagrada ela é. No conto de Aluísio, ela representa a paixão e o prazer, a união dos corpos, que, por fim, se tornam um: “[...] como devia ter sido antes do primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas que se encontraram e se uniram e se fecundaram, [...] (AZEVEDO, 2007, p. 51)”. Bataille observa que

[...] a continuidade divina está ligada à transgressão da lei que funda a ordem dos seres descontínuos. Os seres descontínuos que são os homens se esforçam para continuar na descontinuidade. Mas a morte, pelo menos a contemplação da morte, entrega-os à experiência da continuidade. Isso é essencial. (BATAILLE, 1957, p. 55)

Uma espécie de paixão contemplativa ocorre ao longo das diversas fases pelas quais os corpos das duas personagens passam, já que as mutações funcionam em ambas ao mesmo tempo. Quando, ao fim, estão prestes a tornar-se uma substância gasosa, Azevedo descreve dois planos em que o evento se insere: o primeiro é o da reformulação da existência do casal como casal, já sem um corpo físico, “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” (AZEVEDO, 2007, p. 51); o segundo é o da cadeia da vida, que, no conto de Azevedo, desenvolve-se de forma regressiva, do estágio mais avançado até o inicial, “desde o ar atmosférico até ao sílice, desde o ozono até ao bípede” (AZEVEDO, 2007, p. 51).

Georges Bataille, em seus estudos, mostra que a morte traz de volta ao ser uma experiência de continuidade, de retorno ao inorgânico primordial, assim como o sexo. No conto de Azevedo, antes de acordar do sonho, o narrador descreve a origem da vida exatamente como uma “união e fecundação”, ecoando as palavras de Bataille, para quem

[...] a reprodução sexual, que em sua base põe em ação a divisão das células funcionais, da mesma maneira que na reprodução assexuada, faz intervir uma nova espécie de passagem da descontinuidade à continuidade. O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (BATAILLE, 1987, p. 12)

4. CONCLUSÃO

De início, fomos apresentados ao repertório literário de Machado de Assis e Aluísio Azevedo para além do que a cultura de massa e as escolas estão acostumadas a debater: assim como escreveram romances clássicos, conhecidos pelo grande público, os dois foram também exímios contistas. Enquanto autores que incluíram, em suas narrativas, traços românticos, realistas, naturalistas e, também, góticos, utilizaram elementos da literatura fantástica, entendendo tudo isso como ferramentas para o exercício da liberdade ficcional.

Vimos, nos contos “A chinela turca”, de Machado, e “Demônios”, de Azevedo, o apelo à estrutura fantástica, principalmente após a percepção de que ambas as narrativas levavam o leitor a questionar a veracidade das ações narradas, uma vez que, como defende Todorov, “o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho” (TODOROV, 2010, p. 165). No entanto, a descrição proposta pelo autor – de que o leitor e também a personagem devem, juntos, colocar-se em posição de dúvida sobre o que é real e o que é ilusório – cria uma ambiguidade que precisa ser esclarecida até o fim da história. Para isso, é preciso que o fantástico decida direcionar-se para dois gêneros: o estranho ou o maravilhoso. O estranho tem uma conclusão que esclarece, racionalmente, os acontecimentos sobrenaturais; ou seja, ele busca explicações para os eventos até então desconhecidos para os humanos. Já o maravilhoso dá ao leitor a experiência de fato inédita, ainda inexplicável, admitindo “novas leis da natureza” (TODOROV, 2010, p. 48). Os dois contos citados são vividos dentro de um sonho: enquanto em “A chinela turca” temos uma personagem sendo perseguida por um grupo de homens que deseja forçar um casamento, em “Demônios” somos apresentados a um cenário pós-apocalíptico em que, pouco a pouco, o narrador sofre um processo de involução física e intelectual.

Além de os dois contos fantásticos se direcionarem ao gênero estranho, eles contam ainda com outras características que podem ser comparadas: as duas histórias, por exemplo, começam a ser contadas dentro da casa das personagens, e os eventos posteriores são associados a situações que começaram ali. Em “Demônios”, é de dentro de seu quarto que o rapaz solteiro recebe um sinal do ambiente putrefato exterior: a escuridão interminável e o silêncio excessivo. Só mais tarde, depois de perceber que todos ao seu redor estão mortos, ele sai em busca da amada. Mais adiante, o cenário muda, e o processo de decomposição do ambiente de fato ocorre.

Nesse conto, a narrativa atualiza não apenas elementos fantásticos, mas também naturalistas, góticos e ultrarromânticos. O gótico pode ser percebido na construção do cenário, sempre sombrio, e do ambiente interno em que o narrador vive; o naturalista, na incorporação de certo discurso cientificista, ao fim do conto, quando é figurado o processo de involução do casal de protagonistas; e o ultrarromântico, na construção exageradamente apaixonada da relação entre personagem principal e Laura, que ultrapassa a forma e o entendimento humano.

No conto de Machado, o bacharel Duarte, enquanto compõe um laço de gravata para encontrar Cecília, sua namorada, recebe o anúncio da visita de Lopo Alves. Assim como na história de Azevedo, os eventos iniciais de “A chinela turca” ocorrem dentro de casa, trazendo o gótico como construção interna de um cenário: os eventos caóticos narrados após Lopo Alves retirar-se levam à construção dos últimos momentos do conto, quando, desesperado, Duarte sai de sua casa pela janela e corre sem rumo, até, por fim, reencontrar Duarte (personagem que é um pilar para o início do sonho e para o encerramento dele) e descobrir que as aventuras sucedidas eram fruto de sua imaginação – “Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio” (ASSIS, 1882, p. 125).

Por fim, os desfechos dos contos de Machado e Azevedo têm em comum a chegada à conclusão de que toda a ação descrita não passara, na verdade, de um sonho do narrador – e um sonho de alta voltagem erótica, do qual a figura feminina é parte fundamental. Se em “Demônios”, os corpos gradativamente se fundem, até, por fim, se dissolverem completamente, propondo uma analogia com o processo de fecundação, em “A chinela turca” não há menção explícita ao erotismo, mas sim a identificação do empecilho à vivência dele: a presença do major. Assim, espera-se ter contribuído para um maior entendimento dos vasos comunicantes existentes entre esses dois grandes escritores, tão distintos entre si, mas que pertenciam a realidades muito semelhantes, compartilhavam de um mesmo repertório e eram instigados por questões muito próximas.

6. REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado. *Papéis avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AZEVEDO, Aluísio. *Demônios*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: LP&M, 1987.
- DIEGO, Marcelo. "Experiência e apropriação na técnica narrativa de Papéis avulsos". Cadernos de Iniciação Científica 3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.
- FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de "Demônios", de Aluísio Azevedo. *Soletras Revista*, [S. l.], p. 95-111, 24 set. 2014.
- FREUD, Sigmund. *Outras obras completas*. v. 14. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MENDONÇA, Wagner Bonilla Castillo. *A tessitura do medo na Literatura Brasileira: o insólito terror naturalista em "Demônios", de Aluísio Azevedo*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021.
- MENON, Mauricio Cesar. *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina, 2007.
- SENA, Marina. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. Orientador: Júlio Cesar França Pereira. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - UERJ, [S. l.], 2017.
- SEREZA, Haroldo. *O naturalismo e o naturalismo no Brasil: questões de raça, gênero e classe no romance brasileiro do século 19*. São Paulo: Alameda Editorial, 2022.
- SILVA, Moisés. *A abordagem fantástica e a construção do horror no conto "Demônios" de Aluísio Azevedo*. Orientador: Susana Souto Silva. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Literaturas), Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.