

08

EPIDEMIA DO SILÊNCIO: LEITURA COMPARADA DE “DEMÔNIOS” E “CIDADE ADORMECIDA”

Karla Menezes Lopes Niels

Isabela Melim Borges

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi

Marciana Gonçalves Farinha

Recebido em 02 nov 2020.

Aprovado em 14 dez 2020.

Karla Menezes Lopes Niels é doutora.

<http://lattes.cnpq.br/9241571154601781>

<https://orcid.org/0000-0002-3647-2427>

karla.niels@gmail.com

Isabela Melim Borges é doutora e pesquisadora do NuPILL – Núcleo de pesquisa em informática, literatura e linguística da Universidade Federal de Santa Catarina.

<http://lattes.cnpq.br/0016230544858169>

<https://orcid.org/0000-0003-2934-5072>

Isamelim74@gmail.com

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi é doutoranda pela Universidade Estadual de Londrina, professora colaboradora em Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Africana pela Universidade Estadual do Paraná e pesquisa do grupo de pesquisa Diálogos literários: do intertexto à correspondência.

<http://lattes.cnpq.br/7375861692243621>

<https://orcid.org/0000-0002-6256-4093>

Fernanda.tonholi@gmail.com

Marciana Gonçalves Farinha é doutora, professor da Universidade Federal de Uberlândia e pesquisadora do

RECUID – Refletir para cuidar – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Intervenção em Saúde Mental.

<http://lattes.cnpq.br/2345990227231629>

<https://orcid.org/0000-0002-2024-7727>

farinhamarciana@gmail.com

Resumo: O temor da morte e da doença são medos muito latentes no ser humano. Uma forma de exorcizar esses medos passa pela ficção. Por isso, a partir do diálogo entre os contos “Demônios”, de Aluísio de Azevedo, e, “Cidade Adormecida”, de Marcel Schwob, o presente artigo abordará questões intrínsecas ao medo da peste e da morte, sobretudo, o silêncio que tal medo enseja, como consequência das insólitas “epidemias” presenciadas pelos narradores. Trata-se de questões que se aproximam de experiências vividas em situações extremas, a exemplo, de outras pestes, como a que hoje presenciamos, isto é, a pandemia de Covid-19. Embasamos esse diálogo nos estudos seminais acerca do fantástico, bem como nos estudos de Jean Delumeau (2009), Eni Orlandi (2008) e Edgar Morin (1970).

Palavras-chave: Fantástico. Medo. Epidemia. Silêncio. Aluísio Azevedo. Marcel Schwob.

Abstract: The death's and diseases' fears are very latent in human beings. One way to exorcise these fears is by fiction. Therefore, based on the dialogue between the tale “Demons”, by Aluísio de Azevedo, and “Cidade Adormecida”, by Marcel Schwob, this article will approach intrinsic issues to the Plague's and death's fears, especially, the silence that fear gives way, as consequence of the unusual “epidemics” witnessed by the narrators. These are issues that come close to experiences lived in extreme situations, for example, other pests, such as the one we witness today: the Covid-19 pandemic. We base this dialogue on the seminal

studies on the fantastic, as well as on the studies of Jean Delumeau (2009), Eni Orlandi (2008) and Edgar Morin (1970).

Keywords: Fantastic. Fear. Epidemics. Silence. Aluísio Azevedo. Marcel Schwob.

INTRODUÇÃO

Há uma profecia na Bíblia (LUCAS 21:10,11) que reza sobre os últimos dias da existência humana na terra, admitindo epidemias que aconteceriam num lugar após outro e que, então, viria o fim, isto é, a guerra do grande dia de Deus, o Armagedom. A peste, nos dias que antecederiam o final, seria então representada pelo quarto Cavaleiro do Apocalipse, o cavaleiro descorado, aquele que mata com a “praga mortífera” (BÍBLIA, 2015) (APOCALIPSE 6:8).

A despeito do vaticínio, historicamente, de tempos em tempos, a humanidade é assolada por uma grande epidemia mundial. Outras, isoladamente, provocam tragédias similares às de proporções pandêmicas, uma espécie de controle natural da população. Isso, somado à profecia bíblica, ensejou no homem o medo da finitude através da doença, seja por causa natural, por provisão divina ou por arma biológica.

No período de 1348 a 1720, a Europa teve que conviver com a peste, talvez ainda uma das maiores epidemias vividas pela humanidade, “uma praga comparável às que atingiram o Egito” (DELUMEAU, 2009, p. 161). Foram quatro séculos de epidemia virulenta em que o flagelo surgiu e desapareceu com a mesma rapidez, em diferentes países europeus, ocasionando uma atmosfera de temor latente com episódios de “pânico coletivo”

(DELUMEAU, 2009, p. 154). A incerteza e a impotência eram grandes, pois o tempo entre o adoecimento e a morte do indivíduo era contado em poucos dias, senão poucas horas. Por isso, em diversos momentos, na falta de melhor explicação, atribui-se à peste ao castigo divino (DELUMEAU, 2009, p. 163, 201, 211), ou ainda, como dissemos, ao cumprimento de uma profecia.

Vale ressaltar que, o temor da morte é latente no ser humano e que, portanto, são inúmeras as crenças acerca da vida após a morte disseminadas nas mais diversas culturas como forma de acalantar esse tipo de medo. Nesse sentido, é possível afirmar que o temor de que uma doença possa extinguir a humanidade seja algo maior que a própria morte em si. E esse é justamente o medo explorado e problematizado tanto pela religião como pela literatura.

Para Heidegger (2012), somos ser-para-a-morte, incompletos e em abertura para diversas possibilidades, inclusive as de adoecer e de morrer. O adoecer nos expõe ao temor de algo que não conseguimos precisar porque desconhecido. O medo, por outro lado, nos coloca em fuga daquilo que nos é próprio, a mortalidade. Paradoxalmente, o homem só se torna projeto acabado quando morto. Sendo assim, a consciência de sua finitude é algo que angústia o ser humano devido à possibilidade de somente ser-si-próprio ao fenecer.

Mantendo-nos no campo da ficção, voltemos a um passado não muito distante e recordemos, à guisa de exemplo, do filme *Eu sou a lenda* (*I am legend*), filme de Francis Lawrence, protagonizado por Will Smith. No filme, terceira adaptação de livro homônimo de Richard Matheson, o espectador presencia

uma terra devastada pelos efeitos de uma pandemia cuja esperança de salvação jaz nos esforços do epidemiologista Robert Neville. Fato que não é diferente do que presenciamos hoje. Vivemos uma pandemia de proporções não tanto devastadoras, mas ainda assim uma das mais mortais da história da humanidade, em que todos esperam ansiosamente pelo surgimento de uma vacina que nos salvará das medidas de distanciamento social e de biossegurança, concedendo-nos a graça do retorno à normalidade!

Além do romance de Matheson, é impossível não recordar também de romances de Albert Camus e de Gabriel García Marquez, por exemplo, ou mesmo de *O último homem*, de Mary Shelley, e dos contos “O rei peste” e a “Máscara da morte Rubra”, de Edgar Allan Poe. Sejam alegóricas ou não, versem sobre doenças reais ou imaginárias, o fato é que narrativas como essas sempre pareceram aos contemporâneos algo próprio dos gêneros do fantástico, do absurdo e do realismo mágico por serem impossíveis de conceber. Talvez porque a ideia de um cataclismo pandêmico fosse algo muito distante, guardado num longínquo passado, ou algo próprio das profecias bíblicas.

A literatura, em especial os textos pertencentes ao modo fantástico (BESSIÈRE, 2009; CESERANI, 2006; FURTADO, 2009), procuram trabalhar com os “medos pessoais [e, sobretudo, coletivos] enraizados” (KING, 2007, p. 110) no cerne humano. Nesse respeito, “a morte e a decomposição tornam-se inevitavelmente horríveis e inevitavelmente um tabu” (KING, 2007, p. 111) e, por isso, a exploração em narrativas fantásticas afins ao perecimento tornam-se assaz pertinentes. Se a morte é um tabu a ser explorado

por esse tipo de narrativa, que dizer do que as causa, a peste? Segundo o ficcionista Stephen King:

Inventamos horrores para nos ajudar a suportar horrores verdadeiros. Contando com a infinita criatividade do ser humano, nos apoderamos dos elementos mais polêmicos e destrutivos e tentamos transformá-los em ferramentas – para dismantelar estes mesmos elementos. O termo *catarse* é tão antigo quanto o drama na Grécia [...], mas, mesmo assim, ele tem seu uso [...]. (2007, p. 24)

E não seria essa justamente uma das funções da literatura apropriadamente apontada pelo italiano Umberto Eco (2003)? Ora, a literatura de cunho fantástico possibilita ao leitor romper com a perspectiva cartesiana e positivista do real e das dores humanas ao problematizar o próprio real através do insólito e do sobrenatural, permitindo ao leitor experienciar seus medos, passando pelo fado do pecado e da morte sem precisar vivenciá-los no mundo factual.

Partindo do pressuposto de que a possibilidade da finitude humana é mote para a narrativa fantástica e, que essa é suporte para o enfrentamento de nossos horrores verdadeiros, o presente trabalho pretende analisar comparativamente os contos “Demônios”, do brasileiro Aluísio Azevedo, e, “A cidade adormecida”, do francês Marcel Schwob, ambos de fins do século XIX. Procuraremos, portanto, considerar, através dessas narrativas, questões intrínsecas ao medo da peste e da morte, sobretudo, o silêncio que tal medo enseja, como consequência do próprio flagelo.

DEMÔNIOS: A NOITE DA QUAL NÃO ACORDOU NINGUÉM

O nome de Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo sempre esteve atrelado à estética real-naturalista. Tanto que tem sido apontado pelas historiografias literárias e pelos manuais didáticos como o próprio iniciador do naturalismo com a publicação de *O Mulato* (1881) e, sobretudo, com o marco de *O cortiço* (1890) que, segundo Alfredo Bosi, teria sido o verdadeiro produto do nosso naturalismo (BOSI, 2006, p. 190).

Entrementes, o autor naturalista escreveria mais obras díspares do que afins a esta estética. Como bem pontua Flávio Moreira da Costa, rememorando Wilson Martins, sua produção naturalista está mais para a exceção do que para a regra (COSTA, 2016, p. 631). Um caso exemplar de narrativa que destoa um pouco da estética naturalista é o longo conto “Demônios” publicado pela primeira vez em folhetim no ano seguinte à publicação de *O Cortiço*. Aquele reaparece em duas novas publicações em livro, respectivamente, em 1883, compondo a coletânea de título homônimo e, em 1898, no compêndio *Pegadas; versões* significativamente mais curtas do que a primeira. O conto, além das variantes de curadoria de seu autor, contou ainda com inúmeras reedições e faz-se rotineiramente presente nas antologias de contos fantásticos. Para fins deste trabalho, usaremos a última versão, justamente a que tem sido mais editada e publicada.

No conto azevediano, o narrador principia por descrever a visão de seu “pobre quarto” (AZEVEDO, 2010, p. 123) de estudante em uma pensão do Rio de Janeiro em que gozava de uma “vista esplêndida” (AZEVEDO, 2010, p. 123) de “grande parte da cidade” (AZEVEDO,

2010, p. 123). De frente para a janela, que descortinava excelente vista, ficava sua mesa trabalho, onde gostava de estar bem cedo pela manhã. Dificilmente trabalhava naquele sítio à noite, salvo nas noites de insônia, quando costumava sentar para escrever.

Num dado dia, ele acordou com a sensação de quem havia dormido demais e passado da hora. “Parecia-me ter dormido em demasia; ter dormido mais da minha conta habitual. Sentia-me estranhamente farto de sono; tinha a impressão lassa de quem passou da hora de acordar e foi entrando a dormir pelo dia e pela tarde” (AZEVEDO, 2010, p. 125). O curioso é que o dia não havia ainda amanhecido, mas seguia escuro como no auge da noite. O narrador recorreu a seu relógio de bolso que marcava ainda meia-noite, cuja corda havia acabado. Deu-lhe novamente corda e tornou a contemplar a escuridão.

Enfim, a despeito da sensação de estranhamento diante daquela noite tenebrosa e silenciosa, sentou-se para escrever. Foi tomado por um impulso criativo e quando deu por si havia escrito páginas e páginas. Ao consultar novamente o relógio, o espanto! Havia se passado dez horas desde que acordara e o dia não amanhecera!

O que teria acontecido? Por que o dia ainda seguia escuro? E por que até mesmo a luz da vela bruxuleava fracamente e os sons também iam desaparecendo? Intrigado e amedrontado o narrador resolve ir ao quarto de outros hóspedes da casa de pensão. O primeiro quarto em que entra é o de um médico. O homem “estava estendido em sua cama, embrulhado no lençol. Tinha contraída a boca e os olhos meio abertos” (AZEVEDO, 2010,

133). Estava morto! E assim como ele todos os demais. O narrador parecia ser o único sobrevivente de um evento apocalíptico:

Não encontrava ninguém com vida; ninguém! Era morte geral! A morte completa! Uma tragédia silenciosa e terrível, com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão decompostas nas imprudências da morte; estudante cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compêndio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. (AZEVEDO, 2010, p. 134)

O que teria acontecido àquelas pessoas? Por que pareciam não ter acordado daquela noite sem fim? Teriam morrido dormindo? O que teria causado essa morte coletiva durante o sono? O interessante é que a narrativa em nenhum momento nos fornece essas respostas. O narrador prossegue contando-nos os eventos subsequentes a esse cataclismo, sem tocar no mérito das causas. A lacuna permanece aberta, fato que é próprio de uma narrativa de cunho fantástico como bem já pontuaram Louis Vax (1972), Júlio Cortázar (2013) e Filipe Furtado (1980), ao afirmarem que o texto fantástico é aquele que mantém em suspenso as possibilidades interpretativas, por isso, aberto, lacunar, indeciso.

CIDADE ADORMECIDA: UMA CIDADE INANIMADA

“Cidade Adormecida”, originalmente “La cité dormante”, é um conto que integra o livro *Le roi au masque d’or*, publicado em 1892,

de autoria do francês Marcel Schwob (1867-1905). Considerado um escritor simbolista e surrealista, Schwob teria influenciado até mesmo os trabalhos de Jorge Luís Borges e de Roberto Bolaño (FAVERI, 2020, p. 95-102).

O conto “Cidade Adormecida” inicia-se ambientado em um navio corsário, um bandeira negra que atravessa o oceano em busca de outros piratas e mercenários. Com a bússola quebrada, sua tripulação estava perdida no vasto oceano. É de dentro do navio que o narrador descreve ter avistado uma singular encosta. Ao mesmo tempo em que a percebe e a descreve, caracteriza também os tripulantes da embarcação como sendo “semelhantes a uma colônia de animais malfeitores e díspares, habitando uma ilhota flutuante [...]” (SCHWOB, p. 453). Parece, no entanto, estar mais interessado em comparar os “companheiros do mar” a animais do que descrever a encosta encontrada.

Esse mesmo narrador fala sobre o silêncio que, segundo ele, era algo evitado e até mesmo proibido dentro do navio, pois o capitão admitia que esse silêncio remetia a ecos de memórias ruins (lembranças dos assassinatos e das pilhagens que a tripulação fazia enquanto navegava). Com isso, era importante haver um ruído constante, pois o “silêncio lhes teria sido funesto” (SCHWOB, p. 454). Em vista disso, os tripulantes agiam sem questionar (já que eram “animais”) e acabavam por obedecer ao barulho incessante que lhes era imposto, o que se tornava então algo natural para eles.

O narrador esclarece, logo no início do conto, que o corsário navegava sem bússola e que, num determinado momento, havia se deparado com uma encosta de cor amarela como ouro. Logo,

atracaram o navio e resolveram explorar aquela região, que o capitão imaginava ser a costa do “país dourado” (SCHWOB, p. 455) devido à cor aurífera. Lá foram surpreendidos pelo silêncio que, em oposição ao que viviam dentro do navio, imperava naquele lugar, e também pelas plantas que “pareciam fixas como rocha e os animais marrons, mantinham-se numa faixa estreita fora da qual não havia movimento” (SCHWOB, p. 455). Assim, os tripulantes caminhavam dentro daquele silêncio “sofrendo com a calma, pois os horrores da vida passada elevavam-se neles” (SCHWOB, p. 455). Depois da chegada numa planície, de onde se avistava uma muralha de “areia faiscante” (SCHWOB, p. 455), perceberam que não havia nem eco, pois seus gritos eram abafados pelo silêncio. Imediatamente após a muralha, havia uma cidade cujo todos os habitantes estavam paralisados, tal qual os habitantes e animais da praia, como estátuas de cera! Distinguiam-se dos vivos pela imobilidade e pelas cores: amarelos, pretos, brancos e vermelhos.

Os tripulantes, de acordo com o narrador, eram tomados pelo horror do silêncio e da contemplação daquela população adormecida. Com isso, acabaram delirantes, procurando cada qual pelo seu igual: o amarelo buscava o amarelo, o branco tentava encontrar o branco e assim, abraçados em seus respectivos duplos, adquirindo a mesma cor, dormência e imobilidade das estátuas. Para o narrador, o permitir contagiar-se por aquele estranho mal, relacionava-se com a procura da pátria um dia deixada para trás. Tão logo percebe o ocorrido, o capitão foge e volta para o navio, temendo, ele também, ser tomado de assalto por aquele insólito flagelo. Escolhe assim continuar a sua jornada pelos mares já que se entendia um sem pátria.

No conto de Schwob há vários momentos em que o leitor é deixado à deriva. Um deles é o fato de pensar um navio, desgovernado, posto que sem bússola, como uma metáfora de ilha que, apesar dos poucos ruídos, também se vê adormecida, sendo essa uma imagem paradoxal do navio adormecido tal qual uma ilha em movimento. O texto também cria a equivalência entre a insularidade do navio à deriva e a perda de consciência dos piratas, que se assemelham a animais – “sem consciência, com um instinto total guiado pelos olhos de um só” (SCHWOB, 2016, p. 454) – como características definidoras de uma cidade adormecida desenvolvida ao longo da história. O adjetivo “adormecida” carrega consigo o significado muito mais amplo do que simplesmente aquele que pegou no sono, que está sonolento. De acordo com o dicionário online *Caldas Aulete* (AULETE, 2020), também tem que ver com aquilo que não se move, aquilo que está paralisado, cuja atividade tenha temporariamente cessado. É esse significado o que se estende, por conseguinte, aos tripulantes do navio, já que são tidos como seres inanimados e apenas ruidosos, ao próprio navio insular desgovernado e, finalmente, à população da cidade em que atacam.

A partir de uma pretensa descoberta do “País Dourado” (SCHWOB, 2016, p. 455), na verdade a misteriosa cidade adormecida, há uma busca por ouro que pode ser encarada como a busca inconsciente pela quietude. Tudo, desde o título e desde as descrições iniciais, parece ter o intuito de preparar a ação para a quietude que será a causa da tragédia, uma tragédia na forma antagônica do retorno à sua cor, do retorno ao seu passado, do retorno às fontes e do regresso ao lar.

Como uma narrativa fantástica elementar, este conto comporta a descrição de um estado de equilíbrio (em que os tripulantes, ainda que animalizados, habitando um navio à deriva) que se movimenta para um estado de desequilíbrio (personagens sufocados pelo silêncio e à procura de algum regresso à alguma pátria através do seu duplo). O equilíbrio inicial, portanto, é suspenso pelo o estranhamento sentido frente a contemplação do acontecimento insólito que propicia a hesitação que deflagrada aquilo que Tzvetan Todorov considerou como “efeito fantástico” (2012, p. 45)¹. Desse modo, para além do ruído incessante que estava presente no ambiente do navio, tido como equilíbrio narrativo, surge um movimento dúbio proporcionado pela descrição da cidade adormecida com suas figuras de cera e extremamente silenciosa. Entrementes, se o efeito fantástico todoroviano é pontual, aqui ele é levado até ao fim da narrativa preservando as múltiplas possibilidades de leitura da obra.

Assim sendo, em momento algum da narrativa há qualquer explicação ou sugestão acerca do silêncio ensurdecador da cidade dourada ou sobre seus habitantes paralisados, caracterizando o estranhamento. Isso nos leva a muitas questões, já que o texto é aberto e não as explicita, tampouco as infere: o que aconteceu para silenciar uma cidade por completo? Estão os personagens mortos ou apenas adormecidos, tal qual o escritor faz parecer? Por que os piratas e mercenários, alucinados por conta do silêncio da cidade, abraçaram o seu igual e por lá ficaram, transformado também em

1 Conforme pontua Niels (2017), apesar de o termo hesitação ter sido largamente utilizado como associado à perspectiva todoroviana, a sensação é também prevista por outros autores como Louis Vax (1972) Irene Bessiêre (2009), Filipe Furtado (1980), Remo Cesarani (2006) e David Roas (2006).

estátuas de cera? Mais uma vez, assim como no conto de Aluísio de Azevedo, as lacunas permanecem abertas.

SILÊNCIO, DOENÇA E MORTE: UMA LEITURA COMPARATIVA

Diante do exposto até aqui, entendemos que tanto a obra de Azevedo (2010) quanto a de Schwob (2016), ainda que produzidas em contextos diferentes, possuem aproximações entre si e são pertinentes para ilustrar a situação que estamos vivenciando neste ano de 2020, a saber, a pandemia de Covid-19. Nesse sentido, o nosso olhar se volta para as esferas dos elementos fantásticos comuns a ambos os contos, cujas análises apresentam semelhanças com a nova realidade inspirada pela peste do século XXI.

Tanto “Demônios” como “Cidade Adormecida” possuem enredos que se passam em espaços que, apesar de serem terríveis, estão em situação de calma externa. No primeiro, o estudante descobre, aterrorizado, uma cidade quieta por conta de mortes que se deram por um suposto contágio inexplicável. No segundo, o Capitão da bandeira negra e seus marujos também se deparam com uma cidade que está adormecida, calma, tranquila, silenciosa; em que a paz dos mortos contamina, morbidamente, toda uma ilha.

Esse jogo entre tranquilidade e assombro, presente em ambas as narrativas, revela outra característica do fantástico: a antítese que permite ao enredo oscilar entre o que é ou não real. A alternância dos estados psicológicos das protagonistas permite esse movimento duplo, a ponto de haver momentos em que o próprio leitor não sabe se o que está lendo se passa no plano do real ou no do imaginário.

A calma, no entanto, é aparente, superficial. Isso nos permite adentrá-la e acessar os espaços internos do enredo, que se assemelham devido ao silêncio presente em ambas as narrativas. Em “Demônios”, o silêncio amplia os efeitos de sentido a respeito da catástrofe que acometera a todos, pois “a cidade estava afogada em trevas e no mais profundo silêncio” (AZEVEDO, 2010, p. 126), não havia “Nem um rumor! Nem o mais leve murmúrio! Nem o mais ligeiro sinal de vida! Terrível desilusão aquele silêncio pressagiar!” (AZEVEDO, 2010, p. 142).

De acordo com Orlandi (2008), o silêncio significa e pauta o discurso a partir do momento em que ele encontra sentidos naquilo que a fala não consegue atingir. Se, a partir dessa visão, considerarmos que a fala é sempre um construto incompleto, no conto em questão, o silêncio parece ampliar os sentidos do indizível e da verdade que o estudante detecta a partir de sua visão, conforme vemos em “Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com ele ainda completamente fechado e negro, e, abaixando o olhar, vi a cidade afogada em trevas e succumbida no mais profundo silêncio!” (AZEVEDO, 2010, p.126).

Os silêncios percebidos em “Demônios” ora denotam perplexidade, ora apontam para um conformismo frente à situação fantástica na qual o estudante se encontra. A ele associam-se adjetivos como frio, pesado, duradouro, um vazio ao qual a humanidade sucumbiu. O silêncio significativo proposto por Orlandi (2008) permite um deslizamento de sentidos entre as falas, e, no caso do conto, pode ser aplicado às situações. O modo como o protagonista se porta diante desse silêncio é o fator que permite a oscilação da narrativa entre o real e o irreal.

Em “Cidade Adormecida”, por outro lado, o silêncio é uma variável que aponta para dois efeitos de sentido. Primeiramente, ele implica, em certa maneira, na existência de um espaço de reflexão mediante aos crimes que esses piratas cometeram no passado. Há aí a presença de um silêncio interior, assim, o silêncio parece intensificar os sentidos na consciência desses homens e os estrangula em suas redes, pois a lembrança de tais crimes inspira uma culpa acumulada de uma vida de crimes.

Em outra mão, quando esses navegantes aportam no que pensam ser o País Dourado, e acabam se inserindo na cidade adormecida, que apresenta seus moradores petrificados em detrimento de uma morte súbita. Nesse sentido, o silêncio significa estagnação, uma brusca interrupção no tempo e na vida de seus moradores. Diante disso, o silêncio eleva a condição de existência e o medo desses indivíduos, conforme observamos em: “Um grito se elevou dos lábios já secos dos Companheiros do Mar; um grito brusco e que morreu de repente, como se abafado no ar, porque, naquele lugar onde o silêncio parecia aumentar, não mais havia eco” (SCHWOB, 2016, p. 455).

Essa paralisia desestabiliza os sentidos logicamente organizados desses homens, que se assustam com a morte suspensa no ar. Há aqui um silêncio que é demonstrado a partir de um fluxo de palavras que, juntas, apontam para o aprisionamento desses marinheiros, que se entregam para a mesma morte súbita tal como, de fato, um contágio. Os sentidos se movem de modo que esses homens transitam da vida, espaço real de acontecimentos, para a morte, o irreal do enredo.

Ao tomar conta dessa nova realidade, cujos sentidos se ampliam e pesam devido ao silêncio, o desejo do Capitão, único sobrevivente nesse espaço, é o de fugir desesperadamente. O medo, nesse sentido, o afasta da morte e o guia rumo ao oceano, espaço no qual a vida ainda existe. Curiosamente, o narrador de Demônios e sua noiva Laura também vão em busca do mar, mas não em busca da sobrevivência e sim ao encontro da morte. Sobre a fuga do silêncio, Sciacca dirá que:

Não é por nada que fugimos do silêncio, o único que nos coloca frente à nossa vida: que a recapitula para nós num instante, tôda presente. É uma recapitulação que obsessional, oprime; uma espécie de palco no qual estão presentes simultaneamente todos os personagens de nossa existência. (1967, p. 37)

Podemos depreender daí que a instância verbal da narrativa recobre o não verbal, caracterizado como espaço de significações do texto literário a partir do qual o fenômeno do simbolismo e, por conseguinte, do fantástico, recai. A partir disso, podemos notar essa capa de cobertura da narrativa sobre o silêncio no mistério proposto, nos usos das metáforas, no desprezo do aparente e na compreensão de uma outra realidade. Em face, também, dessa estética fantástica que recai sobre este e aquele conto, entendemos que em ambos o silêncio é visto como uma maldição que acentua os efeitos da desgraça vivenciada, e, permite assim fluir o catártico. Por meio desse silêncio, destaca-se o “[...] gesto intenso da vida bruscamente suspensa; [...]” (SCHWOB, 2016, p. 456). Em outras palavras, o silêncio aponta para uma morte certa e assertiva.

Se, em “Demônios”, temos um protagonista que constata a morte de todos, à exceção de sua noiva; em “Cidade Adormecida” temos como personagem principal um capitão que não apenas constata uma realidade pautada pelo surreal, mas assiste toda a sua tripulação transformar-se em coadjuvante de um espaço no qual impera a morte.

Dessa maneira, a comparação entre os contos supracitados constrói-se a partir de elementos comuns nos enredos, que giram em torno do reconhecimento da morte e de seus efeitos. Mais ainda, há, sobretudo, o horror diante da iminência de também se estar morto. O desassossego é tamanho que os protagonistas preferem estar imersos no macabro a estarem mortos, pois a morte implica, num primeiro pensamento, na condição de não sentir, de descanso, de não pertencimento ao mundo real, e, por conseguinte, de finitude.

Para Morin a morte faz fronteiras com uma “terra de ninguém” (1970, p. 15), portanto, a sobrevivência não pode humanizar a experiência da morte. Observamos tal condição na posição de distanciamento em que as personagens vivas se colocam diante do novo mundo que lhes vai sendo desnudado; o estudante constata, paulatinamente, a morte de cada um, desde seus colegas de pensionato, até os estranhos que caíram mortos nas ruas. Os piratas - navegantes do Capitão da bandeira negra - observam com assombro as pessoas mortas subitamente na cidade adormecida, como estátuas de cera.

Sendo a sepultura a primeira verdade universal humana, Morin trata o modo com que os vivos cultuam a morte como uma prova

da crença na imortalidade: o cadáver humano já suscita emoções que se socializam em práticas fúnebres e a conservação do cadáver implica em um prolongamento da vida. O não abandono dos mortos implica na sobrevivência dos vivos. Estas práticas, de acordo com Morin, se manifestam em nosso conhecimento como fenômenos humanos primitivos, ainda que sejam parte das determinações. No entanto, esse tipo de comportamento não se revela em nenhum dos contos analisados. Antes disso, quem está vivo procura fugir desesperadamente dessa atmosfera mórbida, fria e imóvel.

Outro ponto a ser considerado na teoria de Morin, diz respeito ao horror da decomposição cadavérica. Para ele, a impureza do corpo em decomposição determina o tratamento fúnebre do cadáver que é percebida pelos vivos como contagiosa. Nesse sentido, parte da sensação de temor e do distanciamento dos mortos nos é entendido como o medo de um funesto contágio capaz de roubar a vida de quem ficou. Por isso, o Capitão da bandeira negra foge, “[...] me atirei aterrorizado para longe dos Companheiros do Mar, para fora da cidade adormecida” (SCHWOB, 2016, p. 456), pois a morte que levou a vividez dos corpos de cera é a mesma que atraiu os seus companheiros para o abandono da vida. Há aqui, no enredo fantástico, a materialização dos dizeres de Morin (1970).

Em contrapartida, a leitura de “Demônios” revela que, apesar dessa tentativa de fuga para evitar o contágio da morte, tal qual aqueles que, durante a peste negra, fugiam das cidades contaminadas (DELUMEAU, 2009, p. 173), tanto o estudante quanto Laura não conseguem escapar a tempo. Atirados a um espaço dominado pelo espectro da morte, eles são contaminados

por essa estranha moléstia, mas, ao invés de morrerem, sofrem um processo de zoomorfização. Sua finitude passa não pelo “derradeiro sono” (AZEVEDO, 2010, p. 134), mas pela metamorfose. Essa também uma morte porque também representa o fim da consciência humana.

As alegorias utilizadas por Azevedo (2010) criam metáforas a partir das quais notamos que a vida pode ocorrer em diversos formatos. Assim que o estudante encontra Laura, em seus aposentos, em estado de agonia, ele observa que a noiva ainda vive, ainda que em estado cataléptico; sua comunicação, no entanto, não ocorre mais verbalmente. Os noivos somente conseguem se entender a partir das matrizes do silêncio.

Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não falávamos, apenas movíamos com os lábios. Havia um mistério de sugestão no comércio das nossas ideias; tanto, que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças, fronte com fronte. (AZEVEDO, 2010, p. 149)

Dessa maneira, a comunicação telepática marca o início da transformação dessas personagens. O casal, então, direciona-se para o mar a fim de morrerem juntos uma vez que o mundo estava condenado. Durante esse trajeto, no entanto, as características humanas vão cedendo lugar às condições animais, explicitando a transformação do ser humano em animal ante a uma pandemia de impactos devastadores.

Em sua trajetória, eles passam a caminhar “presos um ao outro pela cintura” (AZEVEDO, 2010, p. 150) e não precisavam mais do contato entre as cabeças para comunicar. O processo telepático

efetivava-se. Essa transformação segue marcada pela ausência do sentimento de fome e de frio. Como a escuridão plena impregnou os espaços de umidade e mofo, entendemos que as próprias personagens entram em transformação nesse meio, como uma nova forma de vida que se transforma para continuar subsistindo.

As vestes e os calçados de ambos se desfazem, marcando o fim da convenção social humana de vestimentas. Considerando os aspectos implícitos que o silêncio imprime ao discurso, esse pode ser o começo do processo de zoomorfização das personagens, pois Laura, constrangida pela nudez, solta os longos cabelos como forma de proteção para o corpo, tal como o animal precisa da pelagem para se proteger das intempéries. Conforme eles seguem adiante, a comunicação entre ambos mingua, e seus cérebros começam a se bestializar. Julgando a proximidade da morte, o casal então renasce como animais.

Vendo-se perseguida, ela atirou-se ao chão, a galopar, quadrupedando, que nem um animal. Eu fiz o mesmo, e, cousa singular! notei que me sentia muito mais à vontade nessa posição de quadrúpede do que na minha natural posição de homem. (AZEVEDO, 2010, p. 157)

O renascimento é marcado pela riqueza de detalhes desde a construção corporal das bestas, de modo que se relaciona a um novo começo após o fim da vida humana. Aqui, as concepções de vida após a morte são altamente metaforizadas com o decadentismo típico da escola simbolista. A proximidade entre os pares, agora erotizada e marcada pelo desejo também animalizado, compõe a cena. Ambos estão vivos, livres e sozinhos no mundo, numa espécie de mito inverso ao de Adão e Eva. O estudante

e Laura não estão no paraíso, mas são as únicas criaturas com vida em meio a morte, a destruição e a podridão; são os próprios Demônios de que fala o conto.

A partir de Morin, a adesão às atividades vitais é capaz de eliminar a ideia de morte, e, por isso a vida humana comporta uma parte enorme de despreocupação com si mesma. A morte está quase sempre ausente do campo da consciência, que, aderindo ao presente, afeta tudo aquilo que a ele não pertencer. Neste contexto, o homem é, em essência, animal, e sua participação na vida meramente vivida implica em si a mesma cegueira à morte. Em outras palavras, a transfiguração do homem em animal é o que afasta as personagens de Azevedo da morte, pois tira deles a consciência de que a morte os ronda.

A animalização das personagens também é vista no conto de Marcel Schwob (2016), mas em um contexto diferente. Em “Cidade Adormecida”, os marinheiros são comparados a animais no sentido de sua condição social que destoa do humano, uma vez que “[...] eram semelhantes a uma colônia de animais malfeitores e díspares [...]” (SCHWOB, 2016, p. 453). Aqui o processo jaz no campo do metafórico e não da zoomorfização.

Assim, apesar de humanos, os atos desses navegantes os aproximam do animal, se considerarmos o caráter primitivo de seus instintos. Sendo assim, ocorre um processo inverso ao do conto azevediano, aqueles que eram como animais deixam de sê-lo ao se encaminharem para a morte. Há aqui a evidente condição de que somente a humanização mata. Ressaltando as diferenças, nos atrevemos a afirmar que a diferença entre a animalização

em ambos os contos é justamente a marcação entre salvação e morte; os animais bestializados em Azevedo (2010), ou seja, os demônios, sobrepujaram a morte por serem animais; o instinto animal visto em Schwob (2016), por outro lado, é uma das faces do humano, mortal e perecível. Nessa vereda, o contágio ou mata, ou transforma, devendo a peste ser evitada sobremaneira em face à condição essencial de sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história, de forma geral, nos mostra que a realidade não destoa tanto assim da arte. Em se tratando de um cenário pandêmico, Jean Delumeau (2009) menciona que o temor da doença e do contágio ocasionara fugas massivas durante os sucessivos episódios da peste negra, entre os séculos XIV ao XVIII, bem como durante a epidemia de cólera ocorrida no século XIX. Com o comércio fechado, muitas casas ficaram desabitadas, e, como os habitantes que permaneceram estavam aterrorizados e trancados em suas casas, a cidade se tornava “anormalmente deserta e silenciosa” (DELUMEAU, 2009, p. 174), tomada por uma espécie de silêncio mórbido e opressor, “afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio” (AZEVEDO, 2010, p. 126), tal qual o Rio de Janeiro no conto azevediano. Antes de fazer suas vítimas humanas, a epidemia mata a vida das cidades, como um funesto prenúncio do há de vir, a finitude do homem, do qual o silêncio é apenas indício.

Nas dependências do século XXI, a história tem então se mostrado cíclica. Diante do cenário no qual a pandemia nos colocou, até manuais sobre isolamento social foram elaborados por órgãos

públicos, a fim de que as pessoas se preparassem para permanecer em seus lares, sinônimo único de proteção contra o contágio da doença e de uma morte iminente. Contudo, o enclausuramento trouxe a presença do silêncio como uma angústia social latente, com a qual fomos praticamente obrigados a conviver.

Isso acarretou em mudanças comportamentais e de pensamento, que desembocam na angústia emocional e na tensão às quais milhares de pessoas no mundo forçosamente experimentaram. Com isso, podemos afirmar que os silêncios em que mergulhamos, como uma resposta obrigatória ao que acontecia no mundo externo, deram vazão às nossas vozes internas, apontando para um declínio quando pensamos em saúde mental. Isso pode ser visto a partir das falas individuais que se manifestaram em alguns indivíduos no cenário público.

A nova configuração de nossa experiência de vida, com o silêncio do mundo externo, trouxe à tona nossos ruídos internos e, assim, todo o nosso falatório mental emergiu com grande destaque. Neste novo delineamento, aglomeram-se casos de ansiedade, depressão, sensação de perda de sentido de vida. (MORETTI et.al., 2020, p. 34)

Coube, então, ao homem, assim como os narradores de Azevedo e Schwob, lidar com essa realidade da maneira que pôde. Assim, pudemos ver diferentes manifestações religiosas e culturais ao redor do mundo, que se tornaram verdadeiras demonstrações de como lidar com os silêncios interiores de cada um. Conforme o site de notícias G1, em março de 2020², vários cidadãos italianos

2 <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/13/de-quarentena-por-novo-coronavirus-moradores-de-cidades-da-italia-cantam-nas-janelas-veja-video.ghtml>.

usaram a música como enfrentamento a esse silêncio arrebatador que convida para a morte. Em direção inversa ao que vimos no conto “Cidade Adormecida”, essas pessoas – desde os jovens até os mais idosos – evitando contagiar-se pela angústia e pela amargura implicadas pelo silêncio interior, utilizaram suas janelas e varandas como um palco que se volta para o mundo, fazendo apresentações de canto, dança e de instrumentos musicais.

Outro exemplo interessante ocorreu na Alemanha, o *The 1st International Pandemic Self-Isolation Short Film Festival*³, ou o Corona Short Film, como foi divulgado popularmente. Tratou-se de uma competição on-line a partir da qual pessoas do mundo inteiro puderam gravar com seus telefones celulares formas criativas de lidar com a solidão e a angústia que o isolamento trouxe. Observamos, aqui, formas de manifestações contra esse silêncio que agrava os sentidos e trazem novos significados para a doença, para o contágio e para a morte.

Talvez tais ações significassem uma forma de não sucumbir ao silêncio de outrora, que paralisa e que pode levar à morte, ou à fuga, como no caso de “Cidade Adormecida”. Assim, a realidade que nos ronda, apesar de parecer insólita, não que nos tenha imobilizado, mas nos traz questionamentos que podem ser ilustrados pelas narrativas aqui abordadas. O silêncio, desse modo, pode ser visto como transcendência, como ponto de partida para o reencontro consigo mesmo, um dos tópos do conto “Demônios”, que se torna verdadeiro ao passo que evoluímos (ou involuímos) rumo ao novo normal.

3 <https://festhome.com/pt/festival/corona-short-film-festival>.

REFERÊNCIAS

ADORMECER. *Aulete digital*. Lexicon Editora digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/adormecer>. Acesso em 1 out. 2020.

AZEVEDO, Aluísio. Demônios. In: ESTEVES, Lainister de Oliveira (Org.). *Contos Macabros: 13 histórias sinistras da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Escrita Fina, p. 123-165, 2010.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: uma forma mista de caso e adivinha. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 194-202, 2009.

BÍBLIA. Português. *Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada*. Cesário Lange: Associação Torre de Vigia de Bíblias e tratados, 2015.

Corona Short Film Festival: The First International Pandemic Self-Isolation Short Film Festival. Disponível em: <https://festhome.com/pt/festival/corona-short-film-festival>. Acesso em 30 set. 2020.

CORTÁZAR, Júlio. Do sentimento do fantástico. In: CAMPOS, Haroldo de; ARRIGUICCI JR.; Davi. (Orgs). *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, p. 175-179, 2013.

COSTA, Flávio Moreira da. Aluísio Azevedo. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os cem melhores contos fantásticos*. Tradução de Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 631-631, 2016.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: Uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lúcia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

De quarentena por novo coronavírus, moradores de cidades da Itália cantam nas janelas. Notícia veiculada pelo site G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/13/de-quarentena-por-novo-coronavirus-moradores-de-cidades-da-italia-cantam-nas-janelas-veja-video.ghml>. Acesso em 27 set. de 2020.

ECO, Umberto. *Sulla Letteratura*. Milano: Tascabili Bompiani, 2003.

FAVERI, Claudia Borges de. Marcel Schwob em tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 123-133, nov. 2008. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v1n21p123/7586>. Acesso em: 01 out. 2020.

FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em 21 set. 2020.

KING, Stephen. *Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp, Petrópolis: Vozes, 2012 [1927].

MORETTI, Sara de Andrade; GUEDES-NETA, Maria de Lourdes; BATISTA, Eraldo Carlos. 2020. Pandemia e medos sociais. *Revista Enfermagem e Saúde Coletiva*, Faculdade São Paulo – FSP. V. 4, n. 2, p. 32 - 41. Disponível em: <https://www.revesc.org/index.php/revesc/article/view/57/66>. Acesso em 27 set. 2020.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Sintra: Publicações Europa-América, 1970.

NIELS, Karla Menezes Lopes Niels. O fantástico genológico: considerações teóricas e outras considerações. In: XV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2017, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522170452.pdf. Acesso em 29 set. 2020.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 2008.

ROAS, David. El nacimiento de lo fantástico. In: ROAS, David. *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, p. 59-68, 2006.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Tradução de Maria Tereza Pasquini e Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1967.

SCHWOB, Marcel. A cidade adormecida. In: COSTA, Flávio Moreira da. (Org.). *Os cem melhores contos fantásticos*. Tradução de Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 452-457, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.