

Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de “Demônios”, de Aluísio Azevedo

Júlio França¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / *Brown University* / CAPES

Marina Sena²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: O presente artigo tem por objetivo refletir sobre a influência da estética gótica na poética naturalista do escritor Aluísio Azevedo. Para tanto, propomos uma leitura de seu conto “Demônios”, uma narrativa de cunho fantástico em que diversos elementos grotescos e mórbidos contribuem para a produção do horror como efeito de recepção. O conto de Azevedo possui três versões: uma em folhetim e duas em livro. A primeira versão foi publicada sob o formato de folhetim no periódico *Folha Nova* durante o mês de janeiro de 1891; a segunda faz parte da coletânea de contos *Demônios*, de 1893, organizada pelo próprio autor e publicada pela editora Teixeira Irmãos; e a terceira integra o volume *Pegadas*, de 1898, organizado e publicado pela editora Garnier. As duas últimas versões da narrativa são significativamente mais curtas do que o folhetim: a segunda difere da primeira por conta da exclusão de um longo episódio de cunho moralizante, e na terceira edição há modificações ainda mais significativas, pois Aluísio Azevedo retirou diversas passagens, sobretudo os trechos com teor sexual explícito e as descrições mais repulsivas. Pretende-se mostrar como essas mudanças, longe de eliminar o caráter gótico da narrativa de Azevedo, afastam-no ainda mais da fatura naturalista.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Século XIX. Literatura do Medo.

1. Aluísio Azevedo, escritor naturalista

Aluísio Azevedo estreou como escritor, em 1879, com *Uma Lágrima de Mulher*. Considerado por muitos apenas uma “narrativa fantasiosa” (LEVIN, 2005, p. 18), o romance é pouco apreciado pela crítica, sendo comum que sua estreia literária seja atribuída a *O Mulato*, de 1881. Ao longo de dezoito anos de carreira, Azevedo escreveria cerca de vinte e cinco narrativas, as quais a história da literatura costuma dividir em duas categorias: as literárias e

¹ Júlio França é Doutor em Literatura Comparada pela UFF e Professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Atualmente é *Visiting Scholar* na *Brown University*, com bolsa da CAPES, e líder do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). Os trabalhos de sua atual pesquisa sobre o medo como prazer estético podem ser encontrados no site “sobreomedo.wordpress.com”. E-mail: julfranca@gmail.com.

² Marina Sena é graduanda do Curso de Letras da UERJ e Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/UERJ) da pesquisa “O medo como prazer estético: o Horror, o Sublime e o Grotesco na Narrativa Ficcional brasileira”, sob orientação do Prof. Dr. Júlio França. E-mail: marinafsena@gmail.com.

as subliterárias. Entre as primeiras estão obras como *Casa de pensão* (1883), *O cortiço* (1890) e a já mencionada *O mulato*, romances que, segundo alguns críticos, concretizariam plenamente o projeto naturalista azevediano. Já entre as segundas estariam romances-folhetins como *Memórias de um condenado* (1882) e *Mistérios da Tijuca* (1882), que apresentam maior oscilação entre o romantismo e o real-naturalismo.

Como já foi exaustivamente apresentado pela historiografia literária, o escritor comprometido com a estética naturalista intencionava descrever o espaço narrativo, o caráter das personagens e os eventos com a maior fidelidade possível em relação ao mundo real. Esse, ao menos, era o projeto do naturalismo, como bem descreve Flora Süssekind:

O que se lia como ficção, se dizia também ciência. Ler *O Homem* equivalia a um estudo sobre os sintomas histéricos. Assim como ler *O Cortiço*, segundo a crítica da época, talvez fosse o mesmo que “ver” um cortiço. O que se representava como ficção se apresentava também como documento (SÜSSEKIND, 1984, p. 65).

Porém, o próprio Azevedo foi um dos primeiros a reconhecer que suas produções não tinham um caráter completamente documental. Esse aspecto “híbrido” de suas obras (cf. MÉRIAN, 1988), no sentido de serem perceptíveis nelas tanto aspirações românticas quanto o projeto naturalista, foi explicitado em cartas abertas a seus leitores³ e em seu romance-folhetim *Mistérios da Tijuca* – publicado primeiramente na *Folha Nova*, e, em um segundo momento, em livro pela própria tipografia do jornal. No par de capítulos intitulados “Onde o autor põe o nariz de fora” e “Um parêntese”, inseridos em meio ao folhetim, 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:

É preciso ir dando a cousa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engodar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de romantismo irão gradualmente diminuindo enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo, até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres (AZEVEDO, 1883, s./p.).

Parte importante da crítica e da historiografia literárias, desejosa de unificar esteticamente a obra azevediana, tomou os argumentos e intenções explicitados nesses dois

³ Em 1882, Machado de Assis criticou negativamente *Memórias de um condenado*, em duas cartas particulares a Aluísio Azevedo. Azevedo, por sua vez, publicou na *Gazetinha* duas breves respostas ao crítico, nas quais antecipava muitos dos argumentos que viria utilizar em *Mistérios da Tijuca*.

capítulos como a essência do projeto literário de Azevedo até o fim de sua carreira. Jean Yves-Mérian (1988, p. 435-6), ao tentar construir este tipo de unidade, diz, por um lado, que “Aluísio Azevedo optou pelos leitores buscando não afastar os críticos”⁴. Mas a edição de obras como *A Mortalha de Alzira*, que o ensaísta chama de “antinaturalista”, estaria relacionada a imperativos ainda mais pragmáticos:

[...] o romancista [ao escrever *A Mortalha de Alzira*], levando em conta o gosto dos leitores e as condições do mercado do livro no Brasil, aceitava, com pleno conhecimento de causa, violentar-se. Em razão de sua situação financeira, era a necessidade que imperava (MÉRIAN, 1988, p. 436).

Não temos, obviamente, como comprovar se Azevedo escreveu romances-folhetins por uma razão puramente financeira e mercadológica. Gostaríamos, porém, de explorar outra hipótese, a de que ele não tenha, de fato, “violentado” suas concepções artísticas ao escrever fora das normas naturalistas. Aluísio teria sim dado vazão a um modo de escrita que, além de não ser estranho à sua formação como leitor, oferecia uma forma adequada à expressão de sua visão de mundo: a prosa romântica, sobretudo a de influxos góticos. Em apoio circunstancial a nosso argumento, tomamos um trecho da dedicatória que precede *A Mortalha de Alzira*, em sua edição livresca: “Aqui entre nós, leitor idealista, dou-te este livro assim com ar de quem te faz um obséquio, quando o verdadeiro obsequiado sou eu, pois que achei esta ocasião de desabafar os contidos suspiros da minha velha alma romântica.” (AZEVEDO, 1894, p. IX). E, depois, no prefácio, o autor afirmará ainda que “precisava repousar um pouco o espírito num romance de fantasia” (AZEVEDO, 1894, p. XVI)⁵.

Maurício Menon (2007, p. 124), chamando a atenção para o caráter romântico de *A mortalha de Alzira*, ressalta “o exagero e a inverossimilhança [...] abundantes ao longo de todo o texto”. Tais características não são exclusivas deste romance, ocorrendo também em contos como “O Impenitente” e “Demônios”. Não por acaso, tais obras, pouco tributárias das convenções naturalistas, são pouco estudadas pela crítica. Menon, inclusive, aponta a exclusão dessas narrativas em relação à totalidade da produção ficcional azevediana:

[...] a produção dita canônica [...] exclui ou atribui valor insignificante a obras de autores que ocupam seu panteão. [...] Tais juízos de valor são concebidos a partir da comparação de uma ou duas obras de um escritor consideradas “grandes” com o restante de sua escrita – como o já mencionado caso do Aluísio Azevedo de *O cortiço*, naturalista expressivo, e

⁴ Esse entendimento é partilhado, em linhas gerais, por nomes importantes da historiografia literária brasileira, tais como José Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira e Alfredo Bosi.

⁵ Precisamente por *A Mortalha de Alzira* destoar de sua produção ficcional, e não oferecer o que se esperava de um escritor naturalista, o romance-folhetim foi publicado como autoria de Victor Leal, pseudônimo compartilhado por outros escritores, como Olavo Bilac, Pardal Mallet e Coelho Neto. Apenas na edição livresca é que Azevedo assinou a narrativa com o seu próprio nome.

o Aluísio Azevedo de *A mortalha de Alzira*, de “Demônios”, de “O impenitente”, romântico, sombrio e fantasmal (MENON, 2007, p. 240).

A caracterização de “romântico, sombrio e fantasmal” atribuída por Menon ao Azevedo das obras folhetinescas justifica-se se observarmos nessas obras os ambientes sombrios, a predominância de ações ocorridas à noite, as tramas misteriosas, a presença de personagens imaginativas e desconfiadas do discurso científico e o acentuado teor mórbido e sexual. Esse “desvio” em direção ao gótico, porém, não é algo insólito no conjunto da obra azevediana. Muitos desses elementos já se faziam presentes, por exemplo, no romance que é amplamente considerado o mais importante de nosso naturalismo: *O Cortiço*. Vejamos, a título de exemplo, como o narrador descreve o crescimento do cortiço, que a cada dia ficava mais populoso:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco (AZEVEDO, 2005, p. 452).

Mais adiante, descreve o “Cabeça-de-Gato”, um cortiço inferior ao São Romão, como um “paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão” (AZEVEDO, 2005, p. 628).

Comparemos os dois trechos com o da primeira versão de “Demônios”, em que Azevedo descreve o crescimento de diversos fungos na lama:

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantes, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. [...] Era horrível essa fungosa e peganhenta família de gordos agáricos de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaulados; já côncavos e chatos; já piramidais, afunilados, redondos, calvos e cabeludos. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente [...] (AZEVEDO, 2007, p. 37).

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

2. A visão de mundo gótica

Na introdução ao seu *The Gothic: a very short introduction*, Nick Groom (2012, p. xiv) lamenta que a noção de “gótico” venha sendo tão distorcida. Ao funcionar como um termo

guarda-chuva, capaz de dar conta de um vasto conjunto de manifestações de transgressão, marginalidade e alteridade, o conceito tem corrido o risco de ter seus sentidos completamente esvaziados. Como disse Fred Botting (1996, p. 155, tradução nossa), no século XX “o gótico está em todos os lugares e em lugar nenhum”, referindo-se ao fenômeno de diluição dos sentidos do gótico em diversas áreas da cultura.

A questão também é enfrentada por David Stevens (2000, p. 5), para quem o termo “gótico” pode se referir a sentidos complementares, e, muitas vezes, contraditórios, sendo necessário se buscar um equilíbrio entre o conceito definido e fechado e seu significado mais amplo, eclético e cultural. Afinal, a história do gótico tem demonstrado uma surpreendente capacidade de adaptação aos mais diversos usos. “Gótico” é um adjetivo pátrio, que se referia a uma das tribos germânicas responsáveis pela queda do Império Romano, os Godos. É também um termo que os renascentistas utilizaram para nomear o estilo arquitetônico medieval, considerado “bárbaro”, sem refinamento, monstruoso, desordenado, em oposição, é claro, à arte clássica – e, por extensão, o termo passou a se referir à Idade Média como um todo. É, no âmbito da história da literatura, uma referência ao “grupo de romances e narrativas escritos entre 1764 e 1820 que utilizavam elementos sobrenaturais e espaços fantasmagóricos para gerar uma atmosfera de terror” (COLAVITO, 2011, p. 13, tradução nossa).

Mas como esses sentidos originários do termo “Gothic” vieram a se transformar em uma palavra tão importante para a arte e para a cultura moderna no mundo ocidental? E o que se quer afirmar quando identificamos aspectos góticos na literatura brasileira, aqui mais especificamente nas narrativas de Aluísio Azevedo?

David Stevens (2012, p. 31) está entre aqueles que entendem que o gótico, como ocorre com frequência na história da arte, pode ser mais bem compreendido, se tomado como uma tendência, e não como um movimento coerente. Para o ensaísta, há dois modos de se pensar a influência do gótico:

a) Do ponto de vista histórico, como um fenômeno que teve seu auge na segunda metade do século XVIII e início do XIX. Essa perspectiva não exclui, é claro, todos os revivalismos que ocorreram desde então – como é o caso do decadentismo, na virada para o século XX, por exemplo.

b) De um ponto de vista trans-histórico, como uma tendência do pensamento, dos sentimentos e dos modos de expressão do homem, que não seria limitado a tempos e espaços específicos. Seria como uma faceta da natureza humana, que permearia várias manifestações da cultura.

Obviamente, é pensando nessa segunda acepção que identificamos elementos góticos na escrita azevediana. A extensa fortuna crítica sobre o tema relaciona algumas características-chave da visão de mundo gótica, tanto em seu surgimento como movimento artístico no século XVIII, como em suas atualizações nos séculos posteriores: a fascinação pelo passado; o gosto por excentricidades e pelo sobrenatural; o aprofundamento na psicologia das personagens, sobretudo no que concerne a questões relacionadas à sexualidade; a produção do medo como efeito estético, em contextos discursivos que focam muito mais o lado emocional do que o racional (de personagens e leitores); as ambientações exóticas, muitas vezes através da transformação de ambientes familiares em *loci horribiles*; a estratégia narrativa da “moldura”, com a exploração labiríntica de tramas dentro de tramas (cf. STEVENS, 2000, p. 46).

Para o âmbito desse artigo, algumas características da visão de mundo gótica são mais importantes. A primeira delas é compreender o papel crucial que o sobrenatural exerce, ainda que “domesticado” por molduras realistas – o sonho, a alucinação e o entorpecimento. O elemento fantástico na ficção gótica permitiria o afloramento de tudo o que é suprimido pelo discurso da realidade: “O Gótico, longe de ser apenas um antiquado enigma histórico e político, cultural e social, pode ser uma metáfora para os traumas e as ansiedades intangíveis da condição humana” (GROOM, 2012, p. 76, tradução nossa).

O segundo aspecto merecedor de especial atenção diz respeito à função do espaço narrativo na ficção gótica – o *locus horribilis*. No século XVIII, os enredos rocambolescos desenrolavam-se em sombrias e fantasmagóricas construções medievais, impregnadas por uma malignidade cuja origem pode ser rastreada no passado. No final do XIX, os castelos e suas masmorras, os mosteiros e seus claustros, dão lugar às igualmente sombrias e fantasmagóricas ruas das metrópoles. A ruína caracteriza o espaço gótico: é uma representação da decadência não apenas física, mas, também e principalmente, da degradação moral do homem.

Por fim, interessa-nos aqui a relação que a visão de mundo gótica estabelece entre sentimento e razão. Em seu nascimento, o espírito gótico foi uma reação à crença iluminista no pensamento racional como resposta para todos os problemas humanos (STEVENS, 2012, p. 9). Ao longo dos anos, a descrença na ciência tornou-se um *topos* recorrente na ficção gótica, seja figurando a *hybris* do cientista – o desejo de tudo saber –, seja repreendendo no homem de ciência justamente o oposto: a cegueira e o ceticismo diante do desconhecido.

Nossa hipótese é a de que uma parte significativa da literatura brasileira *fin de siècle* compartilha dessa visão de mundo gótica. O repúdio à Beleza como categoria estética

hegemônica, o desencanto com os rumos da modernidade e a desconfiança em relação aos discursos da razão são algumas das semelhanças perceptíveis, como pretendemos mostrar no conto “Demônios”, de Aluísio Azevedo.

3. Os três “Demônios”

O conto “Demônios” é o relato em primeira pessoa de um jovem escritor, que, ao acordar no meio da noite, sem saber ao certo quanto tempo dormira, observa que não há luz em seu quarto nem na rua onde mora, e que tudo parece estranhamente silencioso. A princípio, supõe apenas que o dia não amanhecera, mas rapidamente se dá conta que a escuridão e o silêncio absolutos não são naturais; sai então de seu quarto e, ao percorrer o sobrado em que vive, encontra mortos todos os moradores do lugar.

O narrador-personagem decide então sair em busca de sua noiva, Laura, e se depara com um Rio de Janeiro onde “era tudo lodo e era tudo trevas” (AZEVEDO, 1891, s. p.). Ao chegar à casa de sua amada, ele a encontra desmaiada, e se dá conta de que os dois são os únicos seres humanos vivos. Na sequência da narrativa, o casal tenta sobreviver no ambiente selvagem e hostil em que se transformara a cidade, enquanto passam por um fantástico processo de “involução” – eles se transformam, regressivamente, em animais, vegetais, minerais até que, por fim, convertem-se em “nada”. Nesse momento, o leitor descobre estar diante de uma narrativa emoldurada, quando o protagonista revela que a história narrada até então trata de capítulos que o protagonista escrevera em sua noite de insônia.

A primeira versão de “Demônios” foi publicada entre os dias 1º e 11 de janeiro de 1891, na *Gazeta de Notícias*. Apesar de o epílogo eliminar o elemento sobrenatural da narrativa, é uma história de indiscutível teor fantástico, e repleto de passagens grotescas, mórbidas e repugnantes. Tomemos como primeiro exemplo o trecho seguinte, em que o narrador, depois de notar extinguidos a luz e o som, procura pelos outros moradores do sobrado onde vive:

Era a morte geral! a morte completa! uma tragédia silenciosa e terrível com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão, decompostas na impudência da morte; estudantes cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compêndio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta (AZEVEDO, 1891, s. p.).

Os cadáveres, tais como “brancas figuras de mulher” e “estudantes cor de cera”, possuem uma aparência de estátuas, congelados “pelo derradeiro sono” (AZEVEDO, 1891, s.

p.), em uma imagem apocalíptica que lembra as vítimas do Vesúvio em Pompeia: corpos lugubrememente preservados em seu último instante. Ainda que aterrorizado, o narrador não deixa de descrevê-los, combinando a minuciosa descrição de detalhes, típica da estética naturalista, com nuances melodramáticas: as mães que apertam os filhos contra o peito, os casais enlaçados em seus derradeiros momentos de paixão.

Ao sair do sobrado e ir em busca de sua noiva, o narrador apresenta o espaço externo do conto, a cidade do Rio de Janeiro:

Lá fora, na rua, o meu primeiro impulso foi olhar para o espaço. Estava tão negro e tão mudo como a terra. A luz dos lampiões apagara-se de todo, e no céu já não havia o mais tênue vestígio de uma estrela.
Treva! Treva! Treva e só treva! [...]
Esbarrei com um cadáver encostado às grades de um jardim; apalpei-o: era um polícia. [...]
Há quanto tempo durava já esta tortura? Não sei; apenas sentia claramente que, pelas paredes, o bolor principiava a formar altas camadas de uma vegetação aquosa, e que meus pés se encharcavam cada vez mais no lodo que o solo ressumbrava (AZEVEDO, 1891, s. p.).

A cidade é descrita como um genuíno *locus horribilis*, tomado por trevas e lama, assemelhando-se a um labirinto, que o narrador precisa percorrer para encontrar a casa de Laura. Obscuro e sombrio, o Rio de Janeiro em “Demônios” é um típico espaço gótico, coberto por cadáveres, lodo e bolor.

A obscuridade é uma ideia central para a estética gótica. Desde o influente *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), de Edmund Burke, as reflexões teóricas sobre o horror artístico apontam a ausência de luz, de clareza ou de inteligibilidade como indispensável para a produção do efeito estético do medo. A privação de nosso mais importante sentido, a visão, colocaria o homem diante de seu maior e mais ancestral temor: o desconhecido.

Aluísio Azevedo parece seguir à risca o modelo burkeano do horror sublime. Em “Demônios”, vazio, trevas, solidão e silêncio, todas as “privações” terríveis (cf. BURKE, 1993, p. 76) são exploradas. Tome-se, como exemplo, o momento em que o narrador chega à casa de sua noiva:

A casa estava aberta.
[...] E, todavia, ai de mim! as minhas esperanças feneciam ao frio sopro de morte que vinha lá de dentro.
Nem um rumor! Nem o mais leve murmúrio! Nem o mais ligeiro sinal de vida! Terrível desilusão aquele silêncio pressagiava! (AZEVEDO, 1891, s. p.).

A casa de Laura parece também não ter moradores vivos: “Aquele canto sagrado e tranquilo, aquela habitação da honestidade e do pudor, também foram varridos [*sic*] pelo

implacável sopro da morte!” (AZEVEDO, 1891, s. p.). O ambiente doméstico, profanado pela misteriosa devastação e pela morte, não corresponde mais à célula mínima da organização coletiva humana. Os códigos e as etiquetas sociais não mais se aplicam. Do ponto de vista do narrador, as interdições de cunho sexual são as primeiras a serem quebradas:

Nunca houvera ousado penetrar naquela casta alcova de donzela, e um respeito profundo imobilizou-me junto à porta, como se pesasse profanar, com a minha presença, tão puro e religioso asilo do pudor. Era, porém, indispensável que eu me convencesse de que Laura também me havia abandonado como os outros [...] (AZEVEDO, 1891, s. p.).

Ao entrar no quarto, o narrador ultrapassa um limite social – como noivo, jamais lhe seria permitido entrar em tal ambiente. Essa primeira transgressão será sucedida por outra, ainda mais ofensiva aos códigos morais da época. Ao encontrar Laura desmaiada no quarto, o narrador acredita que ela está morta:

Sim, sim, minha esposa e minha sombra querida, se tua alma impaciente não esperou por minha alma, teu corpo será na morte o companheiro inseparável do meu corpo! Meus braços não te deixarão nunca mais! nunca mais! Aqui, neste peito, onde repousas agora o teu formoso rosto já sem vida, tens tu o teu túmulo! Meus últimos pensamentos e meus últimos beijos serão as flores da tua sepultura! (AZEVEDO, 1891, s. p.).

O tom necrófilo da cena, já observado por Lucia Sá (SÁ, 2007, p. XI), perdura por poucas linhas, uma vez que o narrador descobre logo em seguida que Laura estava viva, em um estado letárgico⁶. A morbidez erótica da cena converte-se subitamente em uma volúpia transcendente, na referência aos enlevos sublimes de Abelardo e Heloísa e aos transportes de entusiasmo cristão:

Compreendi a divinal e suprema volúpia do noivado de dous espíritos que se unem para sempre. Compreendi o dulcíssimo enlevo de Eloísa; compreendi o êxtase das virginais esposas de Jesus, quando, queimadas em vida, sorriam tranquilamente para o céu (AZEVEDO, 1891, s. p.).

No contínuo das emoções intensas experimentadas pelo narrador-personagem, o deleite rapidamente converte-se em pulsão de morte. O protagonista e sua noiva Laura entram em consenso de que é impossível continuar vivendo naquele mundo hostil e repugnante, e decidem afogar-se no mar:

Concordei, mas disse-lhe quanto seria difícil andar agora pelas ruas. Descrevi-lhe a luta que tive para conseguir chegar até ali. Era tudo lodo e era tudo trevas!

⁶ É digno de nota que uma cena com forte sugestão de necrofilia se fazia presente na obra seminal do gótico brasileiro, *Noites na taverna*. Em “Solfieri”, o protagonista mantém relações com uma mulher que supunha morta, mas que se descobre vítima de catalepsia. Tanto em Álvares quanto em Aluísio, o “desmentido” não abala o efeito erótico-repulsivo da passagem.

Mas também não podíamos ficar naquela casa por mais tempo. Os cadáveres tresandavam peste (AZEVEDO, 1891, s. p.).

O espaço narrativo de “Demônios” é uma urbe fantástica, um Rio de Janeiro apocalíptico. A cidade degradada é um traço recorrente da ficção decadentista, que acreditamos ser um desdobramento da literatura gótica em finais do século XIX. O conto azevediano, mesmo avesso à fatura realista, exacerbava a desesperança e as angústias finisseculares, quando o próprio espaço em que se vive representa a maior ameaça.

A construção do *locus horribilis* no conto combina a precisão da descrição científica com um conjunto de termos relacionado ao campo semântico da repulsa sensorial, como nessa passagem, ainda na casa de Laura, quando os dois personagens veem uma estranha luz:

Aproximamo-nos avidamente para observar de mais perto o que seria aquilo tão bonito que assim resplandecia nas trevas. Mas, ao tocar-lhe levantou-se um mortífero fedor de podridão e fez-se defronte de nós um ondular de fogos-fátuos, com todas as gamas do verde luminoso.

Enorme esmeralda flamejante, cuja fulguração oscilava em ondas fosforescentes, derramando uma lívida claridade, em que nos contemplamos os dous, aterrados e trêmulos.

Era, que horror! o cadáver do pai de Laura, resplandecendo no auge da sua decomposição. Aqueles lindos fogos cambiantes saíam-lhe do ventre espocado (AZEVEDO, 1891, s. p.).

O fascínio pela morte é consubstanciado na imagem do fogo-fátuo, a bela luz verde que emana do cadáver do pai de Laura, já em decomposição. “Aquilo tão bonito que [...] resplandecia nas trevas” e o “mortífero fedor de podridão” coabitam o mesmo parágrafo, amalgamando as sensações contraditórias que presidem o próprio modo de ser do conto. Afinal, o próprio leitor é submetido ao jogo de atração e repulsa proposto pela narrativa.

Seria ingenuidade nossa acreditar que as passagens mórbidas, abundantes também nas narrativas naturalistas de Azevedo, têm propósito apenas descritivo. Lá como cá, a produção da repugnância é uma estratégia discursiva para produzir determinados efeitos de recepção, revelando assim o quanto a escrita azevediana é, por um lado, devedora da tradição gótica, e, por outro, se assemelha aos populares romances de sensação que dominavam o mercado editorial brasileiro à época.

Tropeçando por sobre cadáveres, o casal finalmente sai da casa, “como dous demônios, por aquela pira da podridão, numa infernal apoteose de sabá” (AZEVEDO, 1891, s. p.). Há um momento de alento, ao se verem livres dos horrores da casa. A sensação de alívio, porém, é breve, pois logo enfrentarão a cidade coberta pelo lodo e pelos cadáveres. A essa altura da narrativa ocorre um episódio existente apenas nessa primeira versão do conto. O protagonista e sua noiva encontram diversas almas aprisionadas em fungos, como castigo por suas faltas

em vida. Na passagem, em que é óbvia a ressonância da *Divina comédia* dantesca, as almas sofredoras lamentam o estado em que se encontram, condenadas a viver pelo resto da eternidade:

Continuamos [...] a derivar penosamente por aquele tenebroso labirinto de lodo soluçante. Aqui, era alguém que chorava as mortes por ele próprio cometidas; ali, já outro, carpia lágrimas alheias que os seus feitos perversos provocaram; mais adiante destacavam-se os soluços raivosos do orgulho, os gemidos da avareza e da usura, confundidos com os tredos suspiros da mentira e da hipocrisia com os uivos bestiais da luxúria e do vício.

E afinal tudo era já um clamor aflitivo de agonizantes, envenenados pelo próprio coração; um convulso e revoltado estertor de almas desesperadas, que se estrangulavam, curtindo as próprias fezes [...].

E as falas e os soluços subterrâneos não se calavam; e as palavras borbulhavam à flor do lodo, fervilhando como se viessem expelidas por um vulcão de cóleras humanas (AZEVEDO, 1891, s. p.).

O sofrimento das almas e as causas do castigo são detalhadamente explicitados por todo o episódio. Azevedo parece pôr em prática o projeto de educar moralmente o seu leitor, como pontuara oito anos antes em *Mistérios da Tijuca*. Note-se, porém, como as lições morais são embaladas por imagens grotescas. Essa é uma potência característica do horror na narrativa: do mito aos discursos religiosos extremistas, das histórias que nossos ancestrais contavam em volta da fogueira até o cinema *gore* contemporâneo, o horror, como efeito de recepção, pode ser manipulado com fins moralizantes.

Na sequência deste episódio, inicia-se o processo de involução das personagens. Laura e o protagonista passam a possuir apenas reações instintivas, e as descrições do desejo sexual multiplicam-se no conto, o que não chega a ser surpreendente, afinal, o sexo “é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos” (PAGLIA, 1992, p. 15). Grande parte dos códigos morais voltam-se ao controle do sexo, e alertam contra o risco de nossa natureza selvagem e indomesticável.

O sexo é a potência primordial, capaz de nos arremessar de volta ao nosso estado natural por excelência: a barbárie, o caos. E o paradoxo é que esse mal será capaz de nos dar prazer. Os escritores góticos e os decadentistas dão de ombros, e mostram o horror e a sordidez plenamente conscientes de que podem e vão provocar prazer (FRANÇA, 2013, p. 8).

A aversão ao poder desestabilizador do sexo combinada com a exploração sensual das imagens eróticas é um procedimento empregado à exaustão pelos naturalistas. Não é, contudo, a única sombra do Naturalismo sobre “Demônios”. Azevedo inspira-se, notavelmente, na teoria evolucionista darwiniana para construir o processo de involução. Porém, os elementos científicos que surgem no conto não dizem respeito à positiva e redentora razão do romance de tese. Estamos muito mais próximos da “ciência gótica”, que, ao longo do XIX, converteu a

sede iluminista por uma compreensão empírica do mundo em uma desconfiança em relação aos perigos do conhecimento excessivo (Cf. GROOM, 2012). Nas palavras de Fred Botting:

Teorias científicas e inovações tecnológicas eram frequentemente utilizadas como metáforas da alienação humana e como excessos próprios do Gótico. Elas geraram não só um novo vocabulário como também novos objetos de medo e ansiedade para a ficção gótica do século XIX. O modelo evolucionista de Darwin, as pesquisas em criminologia, e o estudo da fisiologia e da anatomia revelaram o lado mais bestial do ser humano (BOTTING, 2014, p. 12, tradução nossa).

Na segunda versão de “Demônios”, publicada em uma coletânea de contos do autor, de título homônimo, em 1893, pela editora Teixeira Irmãos, temos uma única mudança: a exclusão do episódio em que os protagonistas encontram as almas sofredoras. Em consequência, eliminou-se o caráter explicitamente moralizante da narrativa – o que pode ser interpretado como um afastamento de Azevedo de seu projeto literário-pedagógico.

Convém lembrar que muitas das características que foram mantidas nessa segunda versão, como o ambiente obscuro e mórbido, o erotismo explícito, as descrições repulsivas, também se fazem presentes em outras narrativas escritas pelo autor nesse período. Um bom exemplo é o folhetim *A mortalha de Alzira* (1891) – inspirado abertamente em um conto de Théophile Gautier que se tornaria um clássico da narrativa de vampiros, “*La morte amoureuse*” (1836). Como bem observa Fanini (2004, p. 9), *A mortalha* “neutraliza o projeto pedagógico de Aluísio Azevedo em desacreditar o romantismo”, uma vez que, no folhetim, o escritor explora a maquinaria gótica, sem deixar muitos vestígios do projeto naturalista.

“Demônios”, contudo, teria ainda uma terceira versão, datada de 1898, logo depois de Azevedo entrar na carreira diplomática e vender os direitos de suas obras para a Garnier. A editora publicou então uma coletânea de contos chamada *Pegadas*, que trazia todas as narrativas do livro *Demônios* e mais algumas inéditas. Para essa edição, Aluísio modificou o conto de modo mais significativo: deixou-o ainda mais curto, eliminando, sobretudo, os trechos com teor sexual explícito e as descrições mais repulsivas, parecendo buscar, nas palavras de Lucia Sá (2007, p. XIII) “pudor” e “recato”.

A esse respeito, lembremos o momento em que o narrador encontra Laura desmaiada:

[...] Desceremos ao abismo, os dois, abraçados, eternamente unidos, e lá ficaremos para sempre como duas raízes mortas, entretecidas e petrificadas no fundo da terra!

Sim, sim, minha esposa e minha sombra querida, se tua alma impaciente não esperou por minha alma, teu corpo será na morte o companheiro inseparável do meu corpo! Meus braços não te deixarão nunca mais! nunca mais! Aqui, neste peito, onde repousas agora o teu formoso rosto já sem vida, tens tu o teu túmulo! Meus últimos pensamentos e meus últimos beijos serão as flores da tua sepultura!

E, em vão tentando falar assim, chamei-a de todo contra o meu corpo, entre soluços, osculando-lhe os cabelos (AZEVEDO, 2007, p. 29).

O trecho acima foi substituído, na terceira versão, pelo que se segue:

[...] Desceremos ao abismo, os dous, abraçados, eternamente unidos, e lá ficaremos para sempre como duas raízes mortas, entretecidas e petrificadas no fundo da terra!

E, em vão tentando falar assim, chamei-a de todo contra o meu corpo, entre soluços, osculando-lhe os cabelos (AZEVEDO, 1898, p. 137).

Note-se que Azevedo retirou exatamente o parágrafo que descreve de modo mais explícito o desejo necrófilo do narrador-personagem. Ao manter, porém, a essência da passagem, não eliminou por completo a sugestão de necrofilia.

Na sequência, encontramos o episódio em que Laura e o narrador-personagem encontram o pai da moça em estado de decomposição. Relembremos o trecho, presente tanto na primeira quanto na segunda edição:

Ela, por fim, lembrou-se do mar. Sairíamos juntos à procura dele, e abraçados pereceríamos no fundo das águas [...].

Laura ajoelhou-se e rezou, pedindo a Deus por toda aquela humanidade que partira antes de nós; depois ergueu-se, passou-me o braço na cintura e começamos juntos a tatear a escuridão, dispostos a cumprir nosso derradeiro voto.

Ao atravessarmos um dos quartos, nossos olhos tiveram uma grande surpresa: viram alguma coisa [...].

Aproximamo-nos avidamente para observar de mais perto o que seria aquilo tão bonito que assim resplandecia nas trevas. Mas, ao tocar-lhe levantou-se um mortífero fedor de podridão e fez-se defronte de nós um ondular de fogos-fátuos, com todas as gamas do verde luminoso.

Enorme esmeralda flamejante, cuja fulguração oscilava em ondas fosforescentes, derramando uma lívida claridade, em que nos contemplamos os dous, aterrados e trêmulos.

Era, que horror! o cadáver do pai de Laura, resplandecendo no auge da sua decomposição. Aqueles lindos fogos cambiantes saíam-lhe do ventre espocado (AZEVEDO, 2007, p. 33-4).

Este longo trecho foi substituído, na terceira versão, por apenas um parágrafo:

Ela, por fim, lembrou-se do mar. Sairíamos juntos à procura dele, e abraçados pereceríamos no fundo das águas. Ajoelhou-se e rezou, pedindo a Deus por toda aquela humanidade que partira antes de nós; depois ergueu-se, passou-me o braço na cintura e começamos juntos a tatear a escuridão, dispostos a cumprir nosso derradeiro voto (AZEVEDO, 1898, p. 141).

Essa foi a alteração mais significativa do conto. Azevedo excluiu as repulsivas descrições do corpo decomposto, assim como as passagens em que há beleza na contemplação do cadáver, por conta dos fogos-fátuos.

Tome-se agora o episódio em que os dois personagens, no decurso de sua involução, estão em um estado primitivo, mas não ainda transformados em animais. Os trechos grifados são inexistentes na terceira versão:

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**. (AZEVEDO, 2007, p. 42). (Grifos nossos).

E, mais adiante:

[...] e preocupava-me em conservar junto de mim a minha companheira, a quem agora só com os dentes aflagava, **mordendo-lhe o pescoço e as ancas** (AZEVEDO, 2007, p. 46) (Grifos nossos).

Os trechos excluídos na terceira versão amenizam, mas não eliminam o erotismo de natureza animalesca das cenas. Sem querer mutilar a narrativa, Azevedo parece preservar o essencial, e excluir apenas passagens moralmente inadequadas, exageradas ou impudicas. E não só as descrições sexuais e mórbidas, mas também as dos *loci horribiles* sofreram alterações. No trecho seguinte, comparemos a segunda e a terceira versão, respectivamente:

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar.

Era horrível essa fungosa e peganhenta família de gordos agáricos de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaulados; já côncavos e chatos; já piramidais, afunilados, redondos, calvos e cabeludos. Era horrível senti-los crescer assim fantásticamente [...]. (AZEVEDO, 2007, p. 37). (Grifos nossos).

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. Era horrível senti-los crescer assim fantásticamente [...]. (AZEVEDO, 1898, p. 143).

A exclusão do trecho grifado torna a descrição mais econômica, mas não torna a aparência dos fungos menos desagradável e repulsiva, uma vez que a imagem dos fungos mantida – “seres úmidos e moles”, “tortulhos gigantescos” e “imensos tubérculos de tísico” – é grotesca por si só.

4. O triunfo do Gótico

É um mero exercício de especulação tentar entender a motivação por trás das alterações que Aluísio Azevedo promoveu no conto. O fato, contudo, de a data de publicação da última

versão de “Demônios” coincidir com a entrada do escritor na carreira diplomática leva à suposição de que ele, preocupado com a compostura exigida pelo cargo, estivesse empenhado em tornar sua narrativa menos “indecorosa”. Se foi esse o caso, não há como dizer que ele tenha sido bem sucedido na empreitada, uma vez que na terceira versão, como visto, apesar dos cortes, ainda é marcante o teor sexual e mórbido da narrativa.

Como uma justificativa às transgressões morais dos personagens e ao caráter repulsivo dos episódios, no último parágrafo do conto, presente nas três versões, diz o narrador principal, ao fim da narrativa emoldurada:

Ora aí fica, leitor impaciente, 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 com as flores (AZEVEDO, 1898, p. 157).

Reafirma-se o pacto com a realidade, atribuindo-se o conto fantástico aos efeitos da noite de insônia – e, talvez, à juventude do escritor. Um defensor daquela tese de que Aluísio escrevia narrativas não-naturalistas apenas por conta de necessidades financeiras poderia argumentar: é apenas através da narrativa em moldura que um escritor naturalista permite-se escrever uma história fantástica. Talvez. Mas teria sido a última versão de “Demônios” um triunfo da estética naturalista sobre a gótica? Nas palavras de Maurício César Menon:

Nitidamente percebe-se no texto de Azevedo [“Demônios”] um cientificismo típico da segunda metade do século XIX na base das metamorfoses ocorridas, no entanto, a criação de lúgubres ambientes, adensados pela noite, transporta o leitor para as leituras tétricas. Parece haver aí a intenção de se alternar a escrita e os temas românticos com a mentalidade racionalista de final de século. Talvez por isso, o narrador, no último parágrafo do texto, explique para o leitor que toda a história não passou de alguns capítulos que ele escrevera em uma noite de insônia (MENON, 2007, p. 158).

Menon, bem como praticamente todos que se dedicaram à análise do conto, baseia-se na terceira versão, reafirmando que, apesar de todas as alterações efetuadas, a atmosfera “indizível e sombria” (IBID., p. 157) de “Demônios” permanece. Ao excluir as descrições mais repulsivas e sexualmente explícitas, Azevedo não amenizou a visão de mundo gótica que enforma o conto, mas se afastou da fatura naturalista, e de sua conhecida atração por imagens chocantes e repugnantes.

Referências bibliográficas:

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. In: _____. *Aluísio Azevedo: ficção completa*. Org. Orna Messer Levin, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 439-633.

_____. Demônios. In: _____. *Demônios*. Edição preparada por Lúcia Sá. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 3-51.

_____. Demônios. In: _____. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 1-11 jan. 1891.

_____. Demônios. In: _____. *Pegadas*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1898, p. 111-157.

_____. Mistérios da Tijuca. In: _____. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1883.

_____. *A mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia., 1894.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London e New York: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

COLAVITO, Jason. Oh the Horror! Why skeptics should embrace the supernatural in fiction. In: _____. *Horror and Science: essays on the horror genre, skepticism & scientology*, 2011, p. 12-18. *E-book*. <http://www.jasoncolavito.com/free-ebooks.html>. Access in september 14th, 2014.

FANINI, Angela. Os romances-folhetins de Aluisio Azevedo; aventuras periféricas. In: _____. *Tecnologia & Humanismo*, v. 27, n. 27. Curitiba: CEFET-PR, 2004.

FRANÇA, Julio. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. In: _____. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, v. 1. Campina Grande, PB: Realiza, 2013.

GROOM, Nick. *Gothic: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LEVIN, Orna Messer. Aluísio Azevedo romancista. In: _____. *Aluísio Azevedo: ficção completa em dois volumes*. Org. Orna Messer Levin, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 15-42.

MENON, Mauricio Cesar. *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina, 2007.

MERIÁN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo Banco Sudameris, 1988.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência, de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SÁ, Lúcia. A cidade, a província e o Circo: Os contos de “Demônios”. In: _____. *Demônios*. Edição preparada por Lúcia Sá. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. IX-XXXIX.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

From Naturalism to Gothic: the three versions of “Demons”, by Aluísio Azevedo

Abstract: This article aims to analyze the influence of the Gothic aesthetic on Aluísio Azevedo’s Naturalistic poetics. For this end, we propose a reading of "Demônios", a fantastic short story with many grotesque and morbid. The story has three versions: one as a newspaper serial and two others as printed books. It was published in *Folha Nova*, in January 1891; then as part of the short story collection *Demônios* (1893) organized by the author and printed by Teixeira Irmãos publisher; and finally as part of the volume *Pegadas* (1898) prepared and printed by Garnier publisher. The versions in the books are significantly shorter than the one in the newspaper serial, on account of several literary cuts made by the writer in both editions. The second version differs from the first one due to the exclusion of a long sequence with moralizing features. In the third edition there are greater changes. Azevedo edited the story to make it even shorter, by eliminating several passages, especially the excerpts with explicit sexual content and the repulsive descriptions. It is intended to demonstrate how these changes, far from erasing the Gothic elements of the short story, actually lead Azevedo to depart from the naturalistic aesthetic.

Key words: Brazilian Literature. 19th Century. Literature of fear.

Recebido em: 15 de maio de 2014.

Aprovado em: 24 de setembro de 2014.