UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

A razão e suas fronteiras: um estudo da articulação do fantástico no conto "O Horla", de Guy de Maupassant

Rita Hamu Mattar

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Formas e gêneros literários. Linha de pesquisa: Conto e romance francês no século XIX. Orientador:

Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Jr.

V. 1

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação da publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor

M435r

Mattar, Rita
A razão e suas fronteiras: um estudo da articulação do fantástico no conto "O Horla", de Guy de Maupassant / Rita Mattar ; orientador Samuel Titan Jr. - São Paulo, 2018.
132 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Literatura fantástica . 2. Literatura francesa . 3. Conto . 4. Positivismo . 5. Teoria literária. I. Titan Jr, Samuel, orient. II. Título.

Et voilà que nous ne pouvons plus même respecter le tonnerre, depuis que nous l'avons vu de si près, si patient et si vaincu.
Guy de Maupassant

HAMU MATTAR, Rita. Título: **A razão e suas fronteiras: um estudo da articulação do fantástico no conto "O Horla", de Guy de Maupassant.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (POSTLLC FFLCH-USP) para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Formas e gêneros literários. Linha de pesquisa: Conto e romance francês no século XIX.

Aprovada em: _____/_____/_____

Banca Examinadora

Prof. Dr./Dra._____

Instituição:_____ Julgamento:_____

Assinatura_____

Prof. Dr./Dra._____

Instituição:_____ Julgamento:_____

Assinatura_____

Prof. Dr./Dra._____

Instituição:_____ Julgamento:_____

Assinatura_____

Agradecimentos

Agradeço a orientação sem igual, a generosidade e o apoio decisivo na existência deste trabalho do professor e amigo Samuel Titan Jr., a parceria e cumplicidade das colegas Bárbara Wagner Matrobuono, Gabriela Longman e Sofia Nestrovski, aos conselhos do professor Paolo Tortonese, que ajudaram a definir os rumos desta pesquisa, a Yudith Rosenbaum e Hélio de Seixas Guimarães pela preciosa leitura no exame de qualificação e amizade que ali nasceu. Ao cuidado e atenção de Tomoe Moroizumi.

Agradeço às infinitas formas de apoio dos amigos Alice Sant'Anna, Ana Tanis, Arthur Vonk, Betina Sarue, Bianca Tavolari, Bruna Pastore, Clara Canepa, Eduardo Rabasa, Fabio Riff, Francisco Brito Cruz & siblins, Gabriella Mazzamati, Guga Szabzon, Joana Salém Vasconcelos, José Orenstein de Almeida, Julia Rettmann, Julia de Souza, Juliana Bucaretchi, Livia Deorsola, Marco Lafer Amorim, Mell Brites, Otavio Cury, Otávio Marques da Costa, Pablo Saborido, Rafael Falasco, Ricardo Teperman, Rita Palmeira, Sofia Mariutti, Thais Bilenky, Thiego Montiel e Tó Brandileone.

A minha mãe, Walkíria, que me trouxe o amor pela literatura e a alegria da família Hamu, meu pai, Jorge, a quem devo o gosto pelo estudo e a curiosidade dos Mattar, minha irmã, Helena, que me ensina uma coisa nova a cada dia, ao novo irmão e parceiro Fabrizio Lenci e a minha tia Mariângela, com quem todos os dias me esforço para parecer, aos Llano e Linares, minha nova família, e sobretudo ao amor de Nicolás Llano Linares, único motivo pelo qual este trabalho existe e a quem ele é dedicado.

RESUMO

Esta pesquisa se debruça sobre a produção fantástica do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893), concentrando-se em um conto publicado pelo autor em três versões: "Carta de um louco", de 1885 e "O Horla", de 1886 e 1887. Para tanto, o trabalho realiza a leitura de autores representativos das principais teorias literárias acerca da literatura fantástica, identificando em cada um elementos que auxiliem na compreensão da obra de Maupassant, apontando as diferenças entre eles e, finalmente, optando por uma compreensão ampla do gênero fantástico, próxima àquela elaborada por Jean-Paul Sartre. À luz de tal compreensão, realizamos a leitura de algumas obras da contística maupassantiana, comparando-as com a de Edgar Allan Poe – antecessor no gênero e referência para o autor – e procurando entender a influência do pensamento positivista e cientificista na obra do autor. Ao identificar os principais traços da concepção de fantástico do próprio autor, buscamos estabelecer pontos de convergência entre seus contos realistas e fantásticos, chegando a uma forma de compreensão de sua produção fantástica que independa da presença ou sugestão de elementos sobrenaturais na narrativa. Por meio de uma articulação entre aspectos formais, temáticos e imagéticos, realizou-se então a leitura comparada das três versões do conto, dedicando especial atenção à posição do narrador em cada uma delas e à forma como a diminuição gradativa da distância estética aprofunda o sentimento de inquietante.

Palavras-chave: Guy de Maupassant; literatura francesa; século XIX; conto fantástico; posição do narrador.

ABSTRACT

This research studies the production of fantastic literature by the French writer Guy de Maupassant (1850-1893), focusing on a short story published by the author in three versions: "Letter of a madman" (1885) and "The Horla" (1886, 1887). The research starts with a reading of representative authors associated to leading literary theories about fantastic literature, identifying elements that contribute to the understanding of Maupassant's work, indicating the differences among them and finally, selecting a comprehensive interpretation of the fantastic genre close to the one developed by Jean-Paul Sartre. In light of this interpretation, we read a selection of stories from Maupassant, comparing these works to Edgar Allan Poe's literature — precursor of the genre and a key reference to Mauppasant —, in order to understand the influence of positivist and scientism thinking on the author's work. By identifying the main features of Maupassant's own fantastic literature conception, we seek to establish points of convergence between his realistic and fantastic stories, which results in an understanding of his fantastic production that stands independently from the presence or suggestion of supernatural elements in the narrative. Building on the articulation between formal, thematic and imagery elements, a comparative reading of the three versions of the story was done, paying special attention to the narrator's position in each of the elements, and the manner in which the gradual decrease of the aesthetic distance deepens the feeling of disturbance.

Key-words: Guy de Maupassant; French literature; 19th Century; fantastic short story; position of the narrator.

Sumário

Introdução.....9

1. Formas de definir o fantástico 13
1.1. O Umheimlich 14
1.2. Fantástico *versus* maravilhoso 18
1.3. O medo 20
1.4. A hesitação 22
1.5. O fantástico como linguagem 26
1.6. Uma visão histórica do fantástico 28

2. O fantástico de Maupassant 30
2.1. O mundo desencantado 30
2.2. Maupassant e seus mestres 34
2.3. Uma questão de conhecimento 45
2.4. O século da continuidade 48
2.5. Imaginário clínico 52
2.6. Tópica do olhar.....57
2.7. O Umheimlich II 60
2.8. A armadilha de Maupassant 64
2.9. A posição do narrador 68

3. Leituras do Horla 72
3.1. Do que é feito o Horla 72
3.2. Maupassant através do espelho 74
3.3. Um narrador retórico 82
3.4. O duplo invisível 97
3.5. O Horla como anjo inacessível 113

4. Conclusão 116

Referências bibliográficas

Anexo I

Introdução

Este trabalho é fruto da proposta inicial de situar a literatura fantástica de Guy de Maupassant, e mais especificamente as três versões do conto "O Horla", em seu contexto histórico, com a finalidade de entender e diferenciar aquilo que há nela de exemplar em relação ao gênero em voga no século XIX e suas particularidades. Para tanto, procurou-se em primeiro lugar identificar as distintas formas de conceituar o fantástico, exercício que acabou por ampliar seu entendimento e por jogar uma nova luz à segunda parte da pesquisa: a tarefa de entender as implicações estéticas das idiossincrasias do autor em relação ao gênero, isto é, em que medida elas repercutem e antecipam formalmente o advento do narrador moderno que se daria no início do século XX.

Trata-se, portanto, de entender a relação entre a Modernidade e o gênero fantástico em primeiro lugar, para, em seguida, adentrar na influência daquela na obra de Maupassant. Subjacentes a toda a pesquisa estão a premissa de que a literatura fantástica assumiu distintas formas ao longo do século XIX e a hipótese de que aquela adotada pelo autor é fruto de sua tentativa de, dentro do universo temático, imagético e formal à sua disposição, tensionar limites que poucos anos após sua morte seriam levados a um novo patamar. Diante disso, foi dada especial atenção à posição do narrador na obra de Maupassant e, por meio da leitura comparada das três versões de um de seus contos fantásticos mais emblemáticos, procurou-se compreender, à medida em que o narrador muda de posição em cada uma delas, como tal princípio compositivo tem um papel importante na construção do inquietante (caráter exemplar da obra fantástica de Maupassant), por um lado, e na dificuldade de narrar (suas particularidades), por outro.

O trabalho se estrutura em três capítulos que se articulam como círculos concêntricos, partindo do geral para o particular. No primeiro deles, procurou-se delimitar aquilo que a pesquisa entende por fantástico. Para isso, são analisadas distintas formas de entender o gênero por meio da leitura de autores representativos de cada uma delas. Em seguida, nos debruçamos sobre o fantástico maupassantiano

no segundo capítulo, até chegarmos à análise literária das três versões de "O Horla", tema da terceira parte.

No primeiro capítulo, procurou-se expor os grandes caminhos metodológicos por meio dos quais teóricos da literatura fantástica abordaram a questão da definição do gênero. Sigmund Freud, Tzvetan Todorov, Roger Caillois, P. H. Lovecraft e Jean-Paul Sartre são os principais autores trabalhados e, da articulação de aspectos de suas leituras, procurou-se destacar uma ideia central a esta pesquisa: o fantástico resiste em uma fixação teórica única e certa. Pelo contrário, sua natureza fluida é traço constitutivo do próprio gênero, na medida em que sua origem guarda uma relação direta com o racionalismo oitocentista e com as variadas formas de lidar com ele assumidas pelo pensamento ocidental ao longo dos séculos seguintes. Nas palavras de Sartre (1947, p. 114), o fantástico, "como os demais gêneros literários, possui uma essência e uma história, sendo esta apenas o desenvolvimento daquela[1]".

É por isso que nem a busca por uma enumeração exaustiva de temas e motivos da literatura fantástica, como propõem alguns autores, nem a tentativa de uma leitura meramente estrutural desta, como defendem outros, dão conta de defini-la. Daí também resulta a dificuldade de se qualificar a obra de Maupassant como fantástica propriamente dita, aspecto trabalhado nos capítulos seguintes da pesquisa. Ao final do primeiro capítulo, esperamos ter estabelecido quais elementos do debate acerca da definição do gênero serão privilegiados na tarefa de entender a obra do autor, tema da segunda parte.

Nesta, diferentes contos da produção fantástica do autor foram mobilizados e combinados à leitura de bibliografia especializada com a finalidade de situá-lo em seu contexto histórico e identificar traços fundamentais de seu universo. Com o objetivo de melhor entender as nuances do fantástico novecentista, foi realizada uma breve leitura comparada de dois contos de Maupassant e Edgar Allan Poe, de modo a explicitar o que aquele herda de seu antecessor e em que medida acentua alguns de seus traços, em conformidade com o momento histórico específico da segunda metade do século XIX.

Escrevendo sob o signo do progresso, numa França onde o positivismo deitou raízes profundas, Maupassant incorporará como poucos o conflito entre o entusiasmo pela ciência e a descrença em sua capacidade de dar conta de todos os aspectos da

[1] *Car le genre fantastique, comme les autres genres littéraires, a une essence et une histoire, celle-ci*

existência humana. Não é à toa, portanto, que os fenômenos da mente humana, território que despertava tanto interesse quanto dúvidas nos cientistas de então, ocuparão um espaço privilegiado em sua obra fantástica.

Nascido em 1850 e morto em 1893, Maupassant viveu toda sua vida no chamado "século de nervos". Este mesmo século que viu o surgimento da estrada de ferro, do telégrafo, das ideias evolucionistas de Darwin e do advento da política de massas é também aquele em que a ansiedade, e sobretudo a consciência desta, se espalha pela Europa e pelos Estados Unidos. Embora a ideia de um temperamento melancólico tenha longa história, é durante a era vitoriana que assistimos ao que Peter Gay chama de "livre comércio da ansiedade". Segundo ele, meio século antes de o termo *neurastenia* ser cunhado por George M. Beard, em 1839, relatos de ansiedade já abundavam na Europa. Por volta de 1860, alguns psiquiatras "estavam prontos a adotar a posição extrema de que a própria existência da civilização moderna produz o nervosismo" (GAY, 1989, p. 151) e nos anos subsequentes é ilimitada a quantidade de textos que reiteram as convicções de que a vida nas grandes cidades, e todas as mudanças que isso implicava, eram a causa da neurastenia. A especialização fragmentadora, a energia a vapor, a imprensa periódica, as ciências, e mesmo a atividade mental das mulheres, tudo era apontado como razão para a ansiedade que tomava o século.

Extremamente sensível a todas essas questões, Maupassant será uma das principais vozes do que alguns teóricos chamaram de fantástico psicológico, ou fantástico clínico. Dono de uma obra em que o caráter discursivo ocupa tanto espaço quanto o diegético, ele é o primeiro a fornecer elementos para a compreensão de sua concepção do fantástico, uma vez que trabalha diretamente o tema em mais de uma crônica ou conto que aqui serão analisados. Trazendo para dentro de sua obra ficcional personagens reais, como o médico Charcot, ele usará como tema de suas narrativas novas técnicas em ascensão na medicina de seu tempo, como a hipnose e o magnetismo, fornecendo as bases para o deslocamento do inquietante para o interior do sujeito.

Essa introjeção do fantástico atingirá seu auge na obra maupassantiana com o conto "O Horla", tema do terceiro e último capítulo deste trabalho. A partir da leitura comparada de suas três versões, procurou-se entender o caráter dinâmico do inquietante dentro da própria obra de Maupassant e constatou-se que, para além da escolha do universo temático, também aspectos formais e imagéticos são

fundamentais para a compreensão do fantástico maupassantiano. Que o conto tenha sido escrito três vezes e que em cada uma delas o autor tenha escolhido uma posição distinta para seu narrador não são aspectos casuais. Esta pesquisa trabalha com a hipótese de que, na reescrita, o autor tenta elaborar algo que ele próprio desconhece, mas cujo advento parece antever: o narrador moderno, tal como caracterizado por Theodor W. Adorno. Daí a crescente incerteza do narrador acerca daquilo que vive e a contínua diminuição da distância estética entre ele e leitor.

Se, na primeira versão, o narrador escreve uma carta contando uma experiência já terminada, dispondo do tempo de organizar seu pensamento e a forma de narrar, o segundo faz um relato presencial, diante dos médicos que o ouvem intrigados. Mas é realmente na terceira versão, em que o narrador mantém um diário íntimo em que relata o que vive ao longo da própria experiência, que a dúvida melhor se instala no interior do conto, pois já não é possível julgar aquilo que é narrado. Esta supressão de qualquer instância de verificação do real caminha ao lado de um traço raro na obra de Maupassant, o inacabamento formal.

Com efeito, o restante da produção ficcional do autor se caracteriza, como fica claro no segundo capítulo, pela engenhosidade com que o narrador conduz seu leitor a um desfecho que, se não se confunde sempre com o clímax da narrativa, ao menos apresenta uma reviravolta que inverterá de forma habilidosa os sinais da trama. No entanto, o que se vê na leitura de "O Horla" é algo distinto: a trama parece fugir do controle do narrador, que a todo momento questiona a própria razão e sua capacidade de explicar aquilo que vivencia. Como seu relato é tudo de que o leitor dispõe na narrativa, há nesta uma abertura pouco comum na obra do autor.

Talvez nisso resida a pertinência desta pesquisa, que procurou jogar luz a um aspecto menos explorado de Maupassant. Não só geralmente o autor é estudado por sua produção realista, como sua obra fantástica, no mais das vezes, é abordada mais por seus traços temáticos do que pelos formais. Ao assumir o inacabamento como parte constitutiva do fantástico maupassantiano, este trabalho privilegiou uma concepção mais ampla do gênero, qual seja, a do fantástico como uma linguagem a serviço da expressão de algo, ideia introduzida por Sartre. Tal visão acabou por conduzir a reflexões – não previstas no início da pesquisa – acerca do alcance e do papel da literatura, as quais serão exploradas na conclusão do trabalho.

1. Formas de definir o fantástico

A tarefa de definir o fantástico na literatura nasce junto do próprio gênero e, como ele, assume variadas feições. Antes de críticos se debruçarem sobre o tema no século XX, os próprios autores já devotavam sua atenção à questão do que os movia na escrita fantástica[2], e diversos campos do conhecimento, como a psicanálise, procuraram se aprofundar no universo do inquietante, caminho aberto pelo próprio Freud que, em 1919, dedicou um ensaio ao tema. Na teoria literária, não faltam autores que se interessaram pelo assunto[3], entre eles Peter Penzold, Tveztan Todorov, Roger Caillois, P. H. Lovecraft e Jean-Paul Sartre, cada um privilegiando aspectos distintos em sua abordagem, conforme veremos a seguir.

Outra manifestação do anseio de qualificação do gênero é a profusão de antologias de contos fantásticos[4] que ainda hoje surgem nas livrarias: variadas em seu conteúdo, elas apresentam como traço comum o fato de virem sempre acompanhadas de uma introdução na qual, via de regra, o organizador procura apresentar aquilo que entende como fantástico para justificar a inclusão de determinada obra que, outro teórico diria, não pertence ao gênero. "Antigas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras", afirma Adolfo Bioy Casares (2013, p. 9) em seu prólogo à *Antologia da literatura fantástica* organizada por ele, Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges, na qual narrativas chinesas encontram-se lado a lado com contos de Kafka e Cortázar. Já Italo Calvino situa o nascimento do conto fantástico "no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX" (CALVINO, 2004, p. 10), motivo pelo qual preferiu organizar uma antologia circunscrita ao século XIX.

Uma leitura sistemática da introdução de várias dessas antologias constituiria por si só tema para uma interessante pesquisa e possivelmente nos permitiria identificar, pelos pontos de concordância e conflito, aquilo que está em questão

[2] Como exemplos de autores que abordaram diretamente o tema, ver: Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*; Charles Nodier, *Du Fantastique en littérature*; H. P. Lovecraft, *O horror sobrenatural em literatura*; e Guy de Maupassant, "Mystères", *Le Gaulois* (8 nov. 1881) ; e Guy de Maupassant "Le fantastique", *Le Gaulois* (7 out. 1883).

[3] Para uma relação sistemática de trabalho, ver Jacques Finné, *La Littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, Bruxelas, p. 205 e ss.

[4] Para um levantamento de tais obras, ver Jacques Finé, op. cit, p. 208.

quando se discute a natureza do gênero. Não sendo tal o escopo deste trabalho, o que se procurará mostrar nesta primeira parte é o que essa variedade de definições revela: mais do que uma discordância pontual entre as diversas teorias sobre o gênero, a pluralidade de entendimentos é um traço constitutivo do próprio fantástico, razão pela qual esta pesquisa não se vale de uma única definição restritiva, tomando de empréstimo aspectos fundamentais de diversas teorias.

Isso porque, para cada esforço de sistematização do fantástico, haverá uma ou muitas narrativas que desafiam sua definição, e o que este trabalho procurará mostrar é que isso se deve justamente à natureza dinâmica do gênero, avesso à fixação teórica. Para tanto, analisaremos cinco abordagens distintas do fantástico, apontando acertos e limitações. A escolha por uma análise amostral, em oposição a uma revisão bibliográfica exaustiva do tema, explica-se pelo caráter emblemático dessas leituras; veremos que cada uma delas adota uma metodologia distinta, que será compartilhada por inúmeras outras teorias do fantástico.

Ao longo desta primeira parte do trabalho, tentaremos também evidenciar os pontos em comum das leituras, para chegarmos, ao final, a uma delimitação do gênero, mais ampla e porosa do que uma definição restrita ou prescritiva da literatura fantástica. Tal conceituação nos fornecerá as bases para adentrar o fantástico maupassantiano.

1.1. O Umheimlich

Quando escreve o ensaio "O inquietante", em 1919, Freud não se propõe a dialogar com críticos literários. Pelo contrário, afirma ser raro ao psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, por trabalhar com "outras camadas da vida psíquica". Quando ele assim o faz, explica, o âmbito da estética pelo qual se interessa muito provavelmente será "marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria" (FREUD, 2010, p. 329). Com efeito, embora ele analise obras literárias, o único interlocutor que menciona diretamente é o psiquiatra alemão E. Jentsch. Esta ressalva do autor deve ser lembrada na análise do texto, que não pertence ao domínio da teoria literária, embora possa lhe servir de apoio.

Caracterizando o inquietante como um domínio mais específico do angustiante, Freud organiza seu texto pela busca da diferenciação entre as duas coisas.

Para ele, o inquietante não apenas não equivale ao angustiante como tampouco pode ser qualificado como meramente o não familiar. Pelo contrário, depois de analisar a evolução da palavra, ele chega à conclusão de que *Unheimlich*, em alemão, não é um termo unívoco,

> mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. […] É uma palavra que desenvolve seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto (FREUD, 2010, p. 340).

Daí a conclusão, tomada de empréstimo de Schelling, de que "*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (FREUD, 2010, p. 340).

A partir de sua análise do conto "O homem de areia", de E. T. A. Hoffmann, segundo a qual o inquietante do conto é uma manifestação do complexo de castração do protagonista, Freud lança uma primeira afirmação, que tentará generalizar em seguida ao longo do ensaio: na origem do inquietante encontra-se um sentimento infantil que pode assumir variadas formas, seja de desejo, angústia ou de mera crença. Para testar sua hipótese, ele se propõe a "extrair os mais notáveis entre os temas de efeito inquietante, para investigar se também eles podem ser derivados de fontes infantis" (FREUD, 2010, p. 351). A partir de então, ele se debruça sobre as temáticas do duplo, da repetição, do medo do "mau-olhado", da morte, de ser enterrado vivo e do apagamento da fronteira entre fantasia e realidade como exemplos do inquietante.

A cada um desses temas Freud relaciona uma origem infantil. O sentimento de inquietante advindo do duplo, por exemplo, estaria diretamente ligado ao desenvolvimento da libido e, para cada estágio desse processo, haveria uma explicação. No período do narcisismo primário (próprio da criança e do homem primitivo), por exemplo, o duplo seria uma garantia contra o desaparecimento do Eu, isto é, uma forma de defesa da aniquilação, cuja primeira manifestação talvez tenha sido a ideia de alma "imortal". Superada essa fase, no entanto, o duplo "tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte" (FREUD, 2010, p. 352). De um modo ou de outro, ele se relaciona a distúrbios do Eu.

De modo análogo, a repetição, outro tema típico do inquietante, está relacionada à compulsão de repetição que se nota no inconsciente psíquico, "vinda de tempos instintuais". O mau-olhado, por sua vez, se relacionaria ao princípio chamado

por Freud de “onipotência do pensamento”: vestígios de uma atividade psíquica animista seriam responsáveis pela nossa tendência à atribuição de poderes mágicos a pessoas e coisas estranhas, como uma forma de superestimação narcísica. Preencher o mundo com espíritos humanos é a forma com que o “narcisismo ilimitado daquela etapa de desenvolvimento defendia-se da inequívoca objeção da realidade” (FREUD, 2010, p. 359).

Já o medo da morte advém do fato de que, “hoje, como outrora, nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade” (FREUD, 2010, p. 361), ao passo que o medo de ser enterrado vivo é “apenas a transformação de uma outra [fantasia], que originalmente nada tinha de pavorosa, e era mesmo sustentada por uma certa lascívia: a fantasia de viver no ventre materno” (FREUD, 2010, p. 364).

O inquietante produz-se, portanto, quando “complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem de novo confirmadas” (2010, p. 371), explica Freud. Qualquer que seja a natureza do afeto de um impulso pulsional, ele será transformado em angústia pela repressão. Aquele elemento angustiante que retorna é justamente o inquietante.

Após explicar pontualmente a origem psicanalítica de cada um dos temas capazes de despertar o inquietante no homem, Freud conclui:

> com o animismo, a magia e feitiçaria, a onipotência dos pensamentos, a relação com a morte, a repetição não intencional e o complexo da castração, nós praticamente esgotamos os fatores que transformam algo amedrontador em inquietante. (FREUD, 2010, p. 362).

Ainda que “inquietante” queira dizer algo específico, que coincide com o efeito gerado pela literatura fantástica, sem, no entanto, equivaler a ele, é problemático pensar que uma relação tão restrita de temas – cada um deles correspondendo a um complexo infantil – esgotará as fontes do inquietante. A menos que, diferente do que dá a entender Freud, tenha se partido dos complexos, seguramente menos numerosos, para descobrir quais seriam suas possíveis manifestações temáticas, e não o oposto. De todo modo, para aquilo que nos interessa no tocante à literatura, seria fácil mencionar um exemplo de obra literária fantástica que não apresentasse nenhum dos elementos listados antes. É o caso, por exemplo, do conto “A noite”, de Maupassant, o qual analisaremos brevemente no segundo capítulo.

De volta ao ensaio de Freud, a pretensão de uma teoria que esgote o tema do inquietante por meio da enunciação de temas será complementada mais adiante pela importante distinção que o autor faz entre o inquietante vivido e aquele da ficção, que, para ele, pode ser exacerbado e multiplicado pelo escritor muito além do que é possível nas vivências. Esse efeito depende de questões eminentemente literárias, como o universo admitido como realidade em determinada narrativa ou a posição do narrador.

No primeiro caso, Freud afirma que o mundo das fábulas, por exemplo, "abandona o terreno da realidade desde o princípio e toma abertamente o partido das crenças animistas", o que exclui o efeito inquietante, na medida em que este depende "de um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real" (FREUD, 2010, p. 372). Com isso, ele apresenta duas ideias que foram mais desenvolvidas nas leituras posteriores sobre a literatura, a saber as de Roger Caillois e Tzvetan Todorov.

Isso porque, em primeiro lugar, ele traça uma divisão entre os universos da fábula e do inquietante. Na fábula, "nós adequamos nosso julgamento às condições dessa realidade fingida pelo poeta e tratamos espíritos, almas e fantasmas como se fossem existências legítimas, tal como nós próprios na realidade material" (FREUD, 2010, p. 373). Neste caso, é certo que o inquietante é excluído, ao passo que a situação é outra quando "o escritor aparentemente move-se no âmbito da realidade comum" para, em seguida, denunciar "a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada. Ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la" (FREUD, 2010, p. 373). Tal distinção é análoga àquela apresentada por Roger Caillois entre maravilhoso e fantástico, conforme será visto.

Em segundo lugar, quando afirma que o inquietante nasce de um conflito de julgamento sobre a realidade daquilo que se pensava não ser mais digno de fé, Freud toca numa questão que será central à teoria que Todorov apresentará, meio século depois, com *Introdução à literatura fantástica*, qual seja, a hesitação.

Além disso, ao tratar da posição do narrador, Freud afirma que esta é fundamental para a obtenção do efeito inquietante na medida em que o escritor "pode frequentemente obter, do mesmo material, efeitos bem diversos" (FREUD, 2010, p. 374). Ao deslocar o ponto de vista do leitor para algum personagem, por exemplo, o escritor consegue despertar o humor ou o inquietante, oposição que, veremos, não é tão necessária quanto Freud assume em seu texto.

Com esta última observação, Freud mitiga sua análise meramente temática do inquietante com questões de procedimento compositivo. Se na vida real o inquietante advém do retorno dos complexos infantis reprimidos, na literatura ele depende também de outros fatores formais.

1.2. Fantástico *versus* maravilhoso

No ensaio "Do feérico à ficção científica", que serve de introdução à sua *Antologia do fantástico*, imponente trabalho publicado na França em 1966 que reúne contos de todos os continentes, Roger Caillois apresenta uma distinção – já identificada embrionariamente no texto de Freud – que será replicada à exaustão por estudiosos posteriores. Trata-se da diferença entre o fantástico e o maravilhoso. Segundo ele, "o feérico é um universo maravilhoso que se acerca do mundo real sem lhe oferecer ameaça ou destruir-lhe a coerência. O fantástico, ao contrário, manifesta um escândalo, uma cisão, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real[5]" (CAILLOIS, 1966, p. 8).

É por meio dessa distinção que Caillois traça a linha divisória entre narrativas folclóricas ou contos de fadas de um lado, povoados por dragões, unicórnios, bruxas e outros seres mágicos, nos quais "milagres e metamorfoses são constantes", e de outro lado a narrativa fantástica, em que "o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal", em um mundo "onde o impossível é banido por definição" (CAILLOIS, 1966, p. 9). Com isso, o autor apresenta não apenas uma divisão temática e estilística entre as duas narrativas, mas oferece também um corte temporal a partir do qual é possível falarmos em fantástico na literatura:

> Ele só poderia surgir após o triunfo da concepção científica de uma ordem racional e necessária dos fenômenos, após o reconhecimento de um determinismo estrito no encadeamento de causas e consequências. Em uma palavra, ele nasce no momento em que todos estão mais ou menos convencidos da impossibilidade do milagre. Se agora o prodígio amedronta, é porque a ciência o baniu e sabemos que ele é inadmissível, assustador[6]. (CAILLOIS, 1966, p. 9).

[5] *Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, Presque insupportable dans le monde réel.*

[6] *Il ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets.*

Tal visão converge com o entendimento de que o fantástico literário é herdeiro do romantismo europeu, o que o situa majoritariamente no século XIX. Caillois vai além e afirma que ele surge como a compensação de um excesso de racionalismo, no final do século XVIII. "O Século das Luzes termina, sabemos, com uma chocante revanche do maravilhoso. Todas as superstições florescem, e tanto mais bem-sucedidas quanto mais elas assumem uma aparência científica[7]" (CAILLOIS, 1966, p. 16). Como veremos na segunda parte deste trabalho, esta última colocação acerca do verniz científico com quem se revestem as narrativas fantásticas vai ganhando importância no decorrer do século XIX e será particularmente central na visão de Maupassant, para quem o fantástico reside justamente naquela porção do real que não pode ser explicada pela ciência.

Se avançarmos um pouco mais no tempo, veremos que este mesmo processo de domesticação dos elementos maravilhosos não se esgota no século XIX, dando origem a um outro tipo de narrativa fantástica que terá Franz Kafka como grande expoente e ao qual voltaremos num instante. Vejamos o que diz Sartre, referindo-se à literatura do século XX, acerca do abandono do universo maravilhoso e da conformação do gênero fantástico aos traços da vida cotidiana:

> […] para encontrar um lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico irá se domesticar como os demais, renunciar à exploração de realidades transcendentes, resignar-se a transcrever a condição humana. Ora, neste mesmo momento, em razão de fatores internos, este gênero literário seguia sua própria evolução e se desfazia das fadas, gênios, duendes, como de conversas inúteis e obsoletas[8]. (SARTRE, 1947, p. 117).

Isso não significa, é claro, que o fantástico tenha aderido ao real a ponto de limitar-se a ele. Pelo contrário, entre as teorias que buscam definir o gênero de forma ampla está a do norte-americano Eric S. Rabkin, para quem o fantástico "é o espanto que sentimos quando as regras de base do mundo narrativo sofrem uma súbita inversão de 180 graus" (RABKIN, 1977, p. 41). Em outras palavras, é justamente

[7] *Le Siècle des lumièresse termine, on le sait, par une éclatante revanche du merveilleux. Toutes les superstitions fleurissent, et avec d'autant plus du succès qu'elles empruntent quelque apparence scientifique.*

[8] *[…] pour trouver place dans l'humanisme contemporain, le fantastique va se domestiquer comme les autres, renoncer à l'exploration des réalités transcendentes, se résigner à transcrire la condition humaine. Or, vers le même moment, par l'effet de facteurs internes, ce genre littéraire poursuivait son évolution propre et se débarrassait des fées, djinns et korrigans comme de conventions inutiles et périmées.*

porque algum acontecimento irrompe do seio de uma realidade supostamente normal e conhecida que a fragilidade desta é posta em xeque.

1.3. O medo

Uma segunda oposição entre fantástico e maravilhoso, igualmente decisiva na classificação do gênero na opinião de Caillois, deriva da primeira. Os contos de fadas costumam ter um desfecho feliz, dado que seu "mundo encantado é harmonioso, sem contradição, e ainda assim fértil em peripécias, já que eles também conhecem a luta do bem e do mal[9]" (CAILLOIS, 1966, p. 8), enquanto as narrativas fantásticas "se desenrolam em um clima de espanto e terminam quase inevitavelmente com um evento sinistro que causa a morte, a desaparição ou a danação do herói. Em seguida, a regularidade do mundo retoma seus direitos[10]" (CAILLOIS, 1966, p. 9).

Com essa afirmação, Caillois mescla duas formas de abordar o texto literário: aquela que se baseia em sua temática (ao destacar elementos que devem constar no desfecho do conto) e a que se atém ao efeito por ele causado (ao trazer o "clima de espanto" para o centro da distinção). Como expoente dos teóricos para quem o efeito do texto traz a chave de sua classificação, podemos mencionar H. P. Lovecraft que, em *O horror sobrenatural em literatura*, afirma: "Atmosfera é a coisa mais importante [de uma história fantástica], pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação" (LOVECRAFT, 2008, p. 17). O medo, para ele, está na raiz do fantástico. Mas, ecoando em alguma medida aquilo que tanto Freud quanto Caillois trabalham, não se trata de um "simples medo físico" ou "do horrível vulgar".

> A literatura fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis

[9] […] *ce monde enchanté est harmonieux sans contradiction, pourtant fertile en péripéties, car il connaît, lui aussi, la lutte du bien et du mal.*
[10] […] *se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre, qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits.*

> fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

Portanto, o medo originado pelo fantástico está necessariamente relacionado ao desconhecido, inexplicável, algo que será central na concepção de Maupassant do gênero, como ficará claro mais adiante. Por meio da combinação destes dois elementos, o medo e o desconhecido, Lovecraft sumariza sua caracterização do gênero: "o único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas" (LOVECRAFT, 2008, p. 18).

Embora essa afirmação seja majoritariamente verdadeira de um ponto de vista quantitativo, ela apresenta uma fragilidade metodológica e uma insuficiência concreta. Em primeiro lugar, está a dificuldade de se definir um gênero literário pela reação causada no leitor, algo que Freud já havia apontado (FREUD, 2010, p. 330) e que Todorov critica duramente (TODOROV, 2004, p. 41).

Em segundo, há a questão prática de onde situar narrativas fantásticas que não despertem o medo ou o espanto. "Ainda que, frequentemente, o fantástico esteja ligado ao terror, recuso-me a ver entre estes dois valores uma equação de igualdade, assim como não considero o feérico um gênero reconfortante[11]", afirma Jacques Finné em comentário à leitura de Caillois (FINNÉ, 1980, p. 22).

Se nos voltarmos à obra de Gógol, por exemplo, veremos exemplos claros de narrativas fantásticas mais próximas de despertar o riso do que o medo. Em "O nariz", conto publicado em 1836, o barbeiro Ivan Yakovlévitch, ao cortar o pão pela manhã, a fim de fazer o desjejum, depara com algo curioso:

> Meteu então os dedos dentro do pão e dali retirou… um nariz! Seus braços despencaram. Ele esfregou os olhos, apalpou novamente o objeto: um nariz, era de fato um nariz, tratava-se até mesmo de um nariz de suas relações! O pavor tomou conta das feições de Ivan Yakovlévitch. Mas este pavor não era nada comparado à indignação que se apoderou de sua respeitável esposa.
> "Onde foste capaz de cortar este nariz, sujeito desastrado!", exclamou ela. "Beberrão! Ladrão! Patife! Vou em seguida te denunciar à polícia, seu bandido! Já ouvi três pessoas dizendo que, ao lhes fazer a barba, puxas o nariz das pessoas quase a ponto de arrancá-lo!"
> Entretanto, Ivan Yakovlévitch estava mais morto do que vivo: acabara de reconhecer o nariz de M. Kovaliov, assessor do juiz do colegiado eleitoral,

[11] *Encore que, souvent, le fantastique soit lié à la terreur, je me refuse à voir, entre ceux deux valeurs, une équation d'égalité, pas plus que je ne considère la féerie comme un genre rassurant.*

> que tivera a honra de barbear na quarta e no domingo. (GÓGOL, 2000, p. 10).

Assim, tem início uma "estranha aventura" da qual a cidade de Petersburgo é palco. Como explica Italo Calvino, nesse conto "se desenvolve um dos temas dominantes na literatura fantástica: uma parte da pessoa se descola e age independentemente do resto do corpo" (CALVINO, 2004, p. 187)[12]. Indubitavelmente fantástica em sua natureza, a narrativa, já em seus parágrafos iniciais, deixa claro que, embora o barbeiro Ivan sinta medo, o mesmo não acontece com o leitor, divertido pela sátira que o conto faz do decoro hierárquico da burocracia russa. Na leitura de Todorov, "O nariz" seria um "caso-limite". Ele "anuncia o que se tornará a literatura sobrenatural do século XX" (TODOROV, 2004, p. 81), na medida em que se torna a encarnação pura do absurdo ao sugerir a possibilidade de uma leitura alegórica da narrativa para, em seguida, retirar por completo essa opção.

Outro exemplo de narrativa fantástica a serviço do riso, mais do que do medo, é o conto "O sopro", de Luigi Pirandello, no qual o narrador em primeira pessoa suspeita de que a cada vez que ele sopra entre os dedos diante de uma pessoa, esta morre em seguida. A terrível incerteza em que se encontra o narrador, sem saber se é o responsável pela morte de milhares de pessoas, faz deste conto um exemplo perfeito da próxima leitura que mencionaremos aqui.

1.4. A hesitação

Introdução à literatura fantástica, de Tzvetan Todorov, tornou-se, desde sua publicação, em 1970, uma parada obrigatória a todos que se debruçam sobre o tema, ainda que muitos deles concordem acerca de sua insuficiência. Sua permanência no debate talvez se deva ao fato de que, como parte do movimento estruturalista russo, Todorov se distanciou de perspectivas anteriores, preocupadas com a elaboração de um catálogo temático ou imagético que desse conta do fantástico, para situar a questão no terreno da análise estrutural e formal do texto.

Não se tratava de uma empreitada de todo inédita. Peter Penzoldt, em *The Supernatural in Fiction*, apresentava a tese de que a estrutura de uma narrativa

[12] O mesmo tema será abordado por Maupassant no conto "A mão".

fantástica se organiza visando o clímax[13], e dava assim os primeiros passos para uma caracterização mais estrutural do gênero que insistisse nos procedimentos narrativos e nos efeitos dramáticos. Mas se tratava de uma leitura ainda muito combinada com outros fatores temáticos. Penzoldt se preocupava, por exemplo, em identificar os motivos pelos quais um autor se lançaria ao fantástico: "a retomada, instintiva ou não, de um arquétipo universal ou a vontade de projetar suas próprias fantasias[14]" (FINNÉ, 1980, p. 29). Com isso, fica evidente que ele dá como existente uma "verdade do fantástico", ao passo que Todorov recusa a possibilidade de uma imanência do gênero.

Ao se fixar na leitura meramente estrutural, afastando tipologias temáticas, Todorov se recusa, portanto, a admitir a existência de uma essência abstrata e cultural do fantástico. Isso não significa, é claro, que não houvesse concordâncias entre ele e outros autores. Quando afirma que "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2004, p. 31), temos a impressão de que ecoa a caracterização de Caillois ou de Rabkin. O que muda é a tônica de cada leitura: enquanto estes se atêm ao tema de um acontecimento que desafie a realidade, Todorov ressalta a hesitação como o elemento fundamental ao efeito fantástico, pois se tratava, para ele, de antepor à abordagem temática uma leitura estruturalista do texto. Tanto assim que o trabalho se inicia com uma longa tentativa de relacionar o fantástico à teoria dos gêneros, herdada do formalismo russo.

Na visão de Todorov, o fantástico exige que três condições sejam preenchidas: "Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados" (TODOROV, 2004, p. 38).

Realidade ou sonho, verdade ou ilusão, loucura ou razão, são binômios recorrentes da hesitação fantástica. O personagem que vivenciará o fenômeno estranho se verá dividido entre duas opções:

---

[13] "Assim, a estrutura da história de fantasma ideal pode ser representada como uma linha ascendente que conduz ao *clímax*. Não há nenhuma razão para que algo se siga a ele, a não ser, talvez, alguma explicação." / *Ainsi, la structure de l'histoire de fantôme idéale peut se représenter comme une ligne ascendente menat au* climax. *Il n'y a aucune raison pour qu'autre chose suive celui-ci, peut-être, quelques explications.* (PENZOLDT apud FINNÉ, 1980, p. 29).

[14] *[...] la reprise, instinctive ou non, d'un archétype universel ou la voloté de projeter ses propres fantasmes.*

> 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; ou então o acontecimento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2004, p. 30).

A ideia de "hesitação", central à leitura de Todorov, não é inédita. Pelo contrário, o próprio autor lista outros teóricos canônicos cujas leituras, não sendo idênticas à sua, não a contradizem, dentre eles Pierre Castex, Louis Vax e Roger Caillois. Freud, por exemplo, já havia usado em seu ensaio sobre o inquietante a mesma noção, e outros críticos, como Louis Vax, também lançam mão de tal expediente. "No interior da narrativa, o contista moderno introduz frequentemente uma oscilação entre a interpretação racional dos eventos e aquela fantástica", afirma em *L'Art de faire peur* (VAX, 1959, p. 1031). Como veremos detalhadamente mais adiante, o próprio Maupassant já trazia a ideia de hesitação para o centro do debate acerca do fantástico desde 1883, como afirma Denis Mellier em *L'Écriture de l'excès*:

> A partir do momento em que o projeto do fantástico na literatura é identificado, pelos autores e pela crítica, com um questionamento hermenêutico e cognitivo do real, o termo "hesitação" e suas múltiplas derivações são inevitáveis. Percebida como um avanço qualitativo ou a expressão de uma maturidade de seus objetivos, esta noção é inseparável, na análise de Maupassant do fantástico, de um contexto histórico e epistemológico, no qual as interrogações quanto ao status da realidade, do que pode ser conhecido e dos saberes se radicalizam[15]. (MELLIER, 1999, p. 88).

A novidade da leitura do formalista franco-búlgaro é a limitação do fantástico ao instante preciso dessa ambivalência, situando-o entre duas interpretações. "O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso." (TODOROV, 2004, p. 31).

A segunda condição para o fantástico na literatura, segundo Todorov, é que a hesitação seja experimentada por um personagem. "[D]esta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a um personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-

[15] *À partir du moment où le projet do fantastique en littérature est identifié, par les auteurs et la critique, à celui d'une mise en crise herméneutique et cognitive du réel, le terme "d'hésitation" et ses dérivés multiples sont inévitables. Perçue comme une avancée qualitative ou l'expression d'une maturité de ses objectifs, cette notion est inséparable, dans l'analyse du fantastique de Maupassant, d'un contexte historique et épistémologique, où se radicalisent les interrogations quant au statut de la réalité, du connaisable et des saviors déjà constitués.*

se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem." (TODOROV, 2004, p. 39). Passível de exceções, essa condição é apresentada pelo autor como uma regra de identificação presente na maior parte das narrativas. É por meio dela que a hesitação é representada no interior da obra, mas o fantástico pode prescindir dessa condição, afirma Todorov.

Finalmente, cabe ao leitor cumprir a terceira e fundamental condição para o fantástico, que se situa no nível interpretativo do texto: "é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação 'poética'" (TODOROV, 2004, p. 39). Assumir o episódio descrito como a representação figurada de algo mais é uma ameaça ao fantástico, uma vez que o aspecto inquietante se dissolve em favor de uma mensagem distinta. Se a primeira condição remete ao aspecto verbal da obra, e a segunda aos aspectos sintático e semântico do texto, esta terceira condição teria para Todorov um caráter mais geral, "trata-se de uma escolha entre vários modos (e níveis) de leitura" (TODOROV, 2004, p. 39).

Se tomarmos ao acaso um conto fantástico do século XIX, as chances de termos um retrato exemplar da teoria de Todorov são grandes. As narrativas nascidas no contexto positivista, no qual se desenvolve o fantástico do século XIX, e do qual ele costuma ser o reverso crítico e subversivo, com efeito carregam a hesitação como elemento fundamental, no mais das vezes estrutural. No entanto, basta pensarmos em outro tipo de literatura fantástica, como aquela de Kafka, para percebermos a limitação da aplicabilidade de tal visão. Não por acaso, é dele que José Paulo Paes tratará, em seu ensaio "As dimensões do fantástico", para apontar aquilo que "ficou de fora" da teoria de Todorov: "Dificilmente se poderia falar aqui em hesitação por parte do leitor ou em recusa sua às interpretações poéticas: a ele não resta outra alternativa que não seja a de aceitar em si e por si esse fantástico universo ficcional, sem mais se preocupar em cotejá-lo com o universo real" (PAES, 1985, p. 188).

Segundo Paes, não sendo capaz de encaixar a ficção kafkiana em sua definição restritiva de fantástico, Todorov opta por excluí-la, categorizando-a como um *fantástico generalizado* e "desterrando-a para as áreas circunvizinhas do maravilhoso e do estranho, áreas das quais […] ele timbra em diferenciar o fantástico propriamente dito". No entanto, prossegue Paes, "Jean-Paul Sartre, referindo-se à identificação total com o absurdo a que os textos de Kafka implicitamente obrigam o leitor, diz: 'E nossa

razão que devia endireitar o mundo posto ao contrário, arrastada por esse pesadelo, torna-se ela própria fantástica'" (PAES, 1985, p. 191).

1.5. O fantástico como linguagem

Quando escreve o texto citado por Paes, "Aminabad – ou du fantastique consideré comme un langage", Jean-Paul Sartre tem como objeto a literatura fantástica do século XX, ilustrada por Maurice Blanchot e exponenciada por Franz Kafka, mas sua leitura se estende para as demais representações do gênero, na medida em que ele procura identificar a história e a essência dele, debruçando-se sobre a forma como esta se manifestou no século de seus autores.

Para atingir o fantástico, afirma Sartre, não é necessário nem suficiente retratar o extraordinário. Não se trata de recorrer a fadas, pois o fantástico não reside nelas, mas sim na "natureza fora do homem e no homem, tomada como um homem ao inverso[16]" (SARTRE, 1947, p. 115), isto é, numa forma de representação do mundo em que a racionalidade da união entre corpo e alma não existe. Em outras palavras, o fantástico é "um mundo completo, onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, a um tempo caprichoso e encadeado, que ronda por sob as malhas do mecanismo, sem nunca chegar a exprimi-lo[17]" (SARTRE, 1947, p. 115). Para aceder a este mundo, é preciso "nos deixar levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização, à 'mentalidade' mágica do sonhador, do primitivo, da criança[18]" (SARTRE, 1947, p. 115).

Não é, portanto, que a racionalidade seja posta inteiramente de lado no gênero fantástico, mas ela se encontra num estado de dormência em que passa a obedecer a uma lógica inacessível, porém existente. K., o protagonista de *O processo*, pode até se chocar por ter se tornado réu num processo cujas causas ignora, mas ele busca incessantemente a lógica que lhe escapa, caminho para a absolvição.

Ao fazer uma leitura histórica do gênero, Sartre identifica no fantástico dos séculos XVIII e XIX a manifestação do poder do homem de transcender o humano

[16] *C'est la nature hors de l'homme et en l'homme, saisie comme un homme à l'envers.*
[17] *C'est un monde complet où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui ronge par-en dessous les mailles du méchanisme, sans jamais parvenir à s'exprimer.*
[18] *[...] nous laisser aller en pleine veille, en pleine maturité, en pleine civilization, à la "mentalité" magique du rêveur, du primitif, de l'enfant.*

pela criação de um mundo que não pertencesse a este mundo. O século XX, no entanto, viverá uma transformação que terá suas implicações. "Após a grande festa metafísica do pós-guerra que terminou em um desastre, a nova geração de escritores e artistas, por orgulho, por humildade, por seriedade de espírito, operou com grande pompa um retorno ao humano[19]." (SARTRE, 1947, p. 116). Deste modo, o fantástico se torna, para o homem contemporâneo, uma forma de retornar à própria imagem. Que haja uma realidade transcendente ou não, pouco importa, pois para o fantástico humano ela seria inatingível, servindo apenas para "nos fazer sentir mais cruelmente o abandono do homem no seio do humano[20]" (SARTRE, 1947, p. 116).

Essa interiorização do fantástico no próprio homem já havia se iniciado no século XIX, sendo o próprio Maupassant um claro exemplo disso. No entanto, enquanto o fantástico clínico se valia da condição psíquica do personagem e de aspectos ainda desconhecidos da mente humana para despertar o inquietante, autores como Blanchot renunciam "a fantasias fisiológicas, seus personagens são 'qualquer um' fisicamente, caracterizados em uma só palavra, *en passant* –, mas em sua realidade total de *homo faber*, de *homo sapiens*[21]" (SARTRE, 1947, p. 118). Essa aleatoriedade psíquica é o que permite que o próprio herói de *O castelo*, por exemplo, seja fantástico: nada conhecemos dele, a não ser sua obstinação ininteligível em morar num vilarejo proibido.

Assim como outros teóricos do gênero, Sartre admite que o fantástico depende de como o texto é lido. Se, diante de um episódio inquietante, o leitor tiver a impressão de tratar-se de uma farsa, ou de alguma psicose coletiva, perde-se a partida. "Mas se soubemos dar-lhe [ao leitor] a impressão de que falamos de um mundo onde essas manifestações absurdas figuram a título de condutas normais, então ele se encontrará mergulhado num único golpe no fantástico[22]." (SARTRE, 1947, p. 119).

Mas há em sua teoria um traço particular, que se estende às outras manifestações do gênero fantástico: o absurdo que Sartre identifica na literatura fantástica não se limita a pôr em xeque a racionalidade humana, ele é a própria forma

---

[19] *[...] après la grande fête métaphysique de l'après-guerre qui s'est terminée par un désastre, la nouvelle génération d'écrivains et d'artistes, par orgueil, par humilité, par esprit de sérieux, a opéré en grande pompe un retour à l'humain.*

[20] *[...] ne sert qu'à nous faire sentir plus cruellement le délaiseement de l'homme au sein de l'humain.*

[21] *M. Blanchot renonce aux fantasies physiologiques, ses personnages sont physiquement quelconques, il les caractérise d'un mot, en passant –, mais dans sa réalité totale d'homo faber, d'homo sapiens.*

[22] *Mais si nous avons su lui donner l'impression que nous luis parlons d'un monde où ces manifestations saugrenues figurent à titre de conduites normales, alors il se trouvera plongé d'un seul coup au sein du fantastique.*

de dar a conhecer a irracionalidade ao homem que não pode se desfazer da própria razão. Em outras palavras, a literatura fantástica é uma linguagem por meio da qual se realiza o anseio de conceber um mundo que transcenda a humanidade, motivo pelo qual Sartre afirma que "o artista insiste teimosamente, onde o filósofo renuncia" (SARTRE, 1947, p. 126). E ao fazê-lo, ele exprime algo indizível, ainda que sua forma de expressão seja na transmissão de uma experiência ao leitor.

Com a amplitude de sua leitura, Sartre faz mais do que descrever o gênero ou explicar-lhe a origem, ele chama a atenção para sua importância. É por meio de recursos literários próprios ao fantástico que se evidenciam traços da racionalidade humana impassíveis de serem definidas de outro modo.

1.6. Uma visão histórica do fantástico

Em seu esforço de se aproximar de uma "ideia geral do que seja *lato sensu* o fantástico", Paes retoma a história da literatura fantástica e afirma que "desde os primórdios no século XVIII, ela sempre se preocupou mais em pôr em xeque o racional do que o real propriamente dito" (PAES, 1985, p. 189). Se admitirmos tal afirmação como o núcleo de uma delimitação fluida, combinando-a com aquilo que Sartre afirma sobre a própria representação do irracional, veremos que o gênero assume tantas formas quantas são as variações históricas de nosso modo de lidar com a racionalidade. Como todos os gêneros, o fantástico se transformou ao longo do tempo. Se ele floresce no final do século XVIII para se estabelecer no XIX, é porque partilhava com o Romantismo da oposição à objetividade da arte neoclássica. Ainda nas palavras de Paes, neste período, "a ênfase se transfere toda para o subjetivo, o excêntrico, o individual, o misterioso, o místico, o libertário" (PAES, 1985, p. 190). É por isso que o teórico que analisar as obras do período – representadas por Hoffmann na Alemanha, Poe nos Estados Unidos e Nerval e Nodier na França, entre tantos outros – estará correto em definir o fantástico como uma oposição à realidade e ao normal da vida cotidiana, mas não terá a mesma sorte em classificar a literatura fantástica posterior.

Como veremos detalhadamente na próxima parte deste trabalho, na segunda metade do século XIX, a relação com a racionalidade assume outra forma, e isso terá efeitos diretos no fantástico por ele criado. "Durante a fase do Realismo-Naturalismo

[…] volta a impor-se, no plano das ideias e das artes, a preocupação positivista do racional e do objetivo, já não sob a égide da filosófica, como no século XVIII, e sim agora sob a égide da ciência e da técnica." (PAES, 1985, p. 191).

É o que Todorov, afastando a historicidade em benefício de uma leitura estrutural, chamou de "maravilhoso instrumental":

> aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Na época da narrativa fantástica, são as histórias em que intervém o magnetismo que pertencem ao científico maravilhoso. O magnetismo explica "cientificamente" acontecimentos sobrenaturais, porém, o próprio magnetismo pertence ao sobrenatural. (TODOROV, 2004, p. 63).

Se avançarmos no tempo, extrapolando os limites desta pesquisa, veremos que

> a "abertura" da racionalidade no século XX veio afinal libertar o fantástico de seus antigos compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural e com a proibição da visada metafórica ou alegórica. Agora goza ele de plena liberdade para fazer o que queria – tornar o real de todo absurdo, como em Kafka, ou intercambiar ficcional e real a seu bel prazer, como em Borges e Cortázar – a fim de devolver ao homem o sentido do mistério de si mesmo e do mundo, levando-o a ler metaforicamente o texto literário como imagem invertida e substituta da realidade, como porta de ingresso a uma supra-realidade onde sonho e desejo, banalizado um pela decodificação psicanalítica, sufocada o outro pelas crescentes coerções sociais, retomam a plenitude de seus direitos. (PAES, 1985, p. 192).

Com isso, esperamos ter mostrado que a dificuldade de definição do gênero fantástico faz parte de sua própria natureza, avessa a definições restritivas, mas caracterizada pela tentativa, que assume variadas formas ao longo do tempo, de representar ao homem racional o mundo para além de sua própria existência e racionalidade. Como todas as manifestações do gênero, a literatura fantástica de Maupassant se insere em um contexto histórico específico que terá influência sobre o autor, mas também sobre o gênero de forma ampla. Essa influência é tema do próximo capítulo.

2. O fantástico de Maupassant

2.1. O mundo desencantado

No conto "O medo", de 1884, dois viajantes dividem um vagão da linha Paris-Lyon Marseille. Enquanto o trem corta a noite em direção ao interior da França, o velho senhor com quem o narrador em primeira pessoa conversa discorre longamente sobre os avanços da ciência na sociedade moderna e do consequente declínio das crenças no sobrenatural – e com elas, da poesia. Em tom de lamento, diz:

> Dizem: "Não mais o fantástico, não mais as crenças estranhas, todo o inexplicável é explicável. O sobrenatural baixa como um lago esgotado por um canal; a ciência, dia após dia, fez recuar os limites do maravilhoso".
> Pois bem, eu, meu senhor, pertenço à velha raça que gosta de acreditar. Pertenço à velha raça de crédulos acostumada a não compreender, a não tentar compreender, a não saber, feita para os mistérios circundantes e que recusa as verdades simples e claras. (MAUPASSANT, 2009, p. 467).

Trata-se de uma ideia recorrente na obra de Maupassant. A frase entre aspas citada pelo personagem está presente também, tal e qual, na crônica de 1881, "Adeus, mistérios", e o argumento de seu discurso, que se estende ainda por vários parágrafos, é o mesmo que encontramos não apenas em contos, mas em mais de uma crônica do autor, como veremos adiante. Ao fim do monólogo, o narrador, sobre quem pouco se sabe até então, é subitamente acometido pela lembrança de uma história "que nos contou Turguêniev num domingo na casa de Gustave Flaubert", características, sabemos, da vida do próprio Maupassant.

Esta liberdade com que o autor transita não apenas entre os gêneros literários, mas entre ficção e realidade, deixa clara a dimensão discursiva dos contos de Maupassant, aspecto fundamental no estudo de sua literatura fantástica. Pierre Bayard, em *Maupassant, juste avant Freud*, refere-se ao tipo particular de escrita do autor, que, não sendo teórica, ainda assim recorre à teoria.

> [S]ua escritura se situa neste *entre-deux* entre literatura e teoria no qual não nos encontramos mais na singularidade da literatura sem atingir as generalizações da teoria: "fatos" se repetem de um texto a outro – às vezes de forma obsessiva – sem que uma grade conceitual venha constituir tal ou

> tal repetição oferecendo-lhe o apoio de uma legibilidade[23]. (BAYARD, 1994, p. 26).

Com efeito, Maupassant não se limitou a aderir à voga do conto fantástico novecentista, à qual tantos escritores de sua época pagaram tributo, mas lhe dedicou reflexões acerca de sua natureza e relação com o mundo contemporâneo, oferecendo uma concepção particular do fantástico, tema deste capítulo. Essas reflexões encontram-se tanto em seus escritos não narrativos quando nos próprios contos, especificamente na voz de personagens, de modo que analisaremos ambas as fontes, sempre atentando para a dimensão discursiva que há na ficção maupassantiana.

Na tarefa de compreender a literatura fantástica de Maupassant, é ele próprio o primeiro a nos oferecer um caminho. Vejamos duas crônicas suas publicadas no jornal *Le Gaulois*. Em "O fantástico", de 1883, o autor antecipa o argumento do velho do conto citado, atribuindo aos avanços da ciência o ceticismo responsável pelo declínio do sobrenatural na alma humana.

> Nosso pobre espírito inquieto, impotente, limitado, amedrontado por todo efeito cuja causa ele desconheça, assustado pelo espetáculo incessante e incompreensível do mundo, tremeu durante séculos sobre crenças estranhas e infantis que lhe serviam para explicar o desconhecido. Hoje, ele descobre que se enganou e procura compreender, sem saber ainda. O primeiro passo, o grande passo, foi dado. Nós rejeitamos o misterioso que não é mais do que o inexplorado[24]. (MAUPASSANT, 1883).

Diante desse novo cenário, que ele descreve de forma ainda mais contundente na crônica já citada "Adeus mistérios", de 1881, o maravilhoso, que "outrora cobria a terra", foi suplantado pela explicação racional e científica da realidade.

> A cada dias eles [os sábios] cerram fileiras, expandindo as fronteiras da ciência: e essa fronteira da ciência é o limite dos dois campos. De um lado, o conhecido que ontem era desconhecido; do outro, o desconhecido que será o conhecido amanhã. […] As coisas não falam, não cantam, elas têm leis! A fonte murmura simplesmente a quantidade de água que dela emana! (MAUPASSANT, 2018, p. 207).

---

[23] *[S]on écriture se situe dans cet entre-deux entre littérature et théorie où on ne se trouve plus dans la singularité de la littérature sans atteindre aux généralisations de la théorie: des "faits" se répètent d'un text à l'autre – quelquefois de façon obsédante – sans qu'une grille conceptuelle vienne constituer telle ou telle répétition en lui offrant le support d'une lisibilité.*

[24] *Notre pauvre esprit inquiet, impuissant, borné, effaré par tout effet dont il ne saisissait pas la cause, épouvanté par le spectacle incessant et incompréhensible du monde a tremblé pendant des siècles sous des croyances étranges et enfantines qui lui servaient à expliquer l'inconnu. Aujourd'hui, il devine qu'il s'est trompé, et il cherche à comprendre, sans savoir encore. Le premier pas, le grand pas est fait. Nous avons rejeté le mystérieux qui n'est plus pour nous que l'inexploré.*

Pela imagem da fonte que murmura tão somente a quantidade de água que verte, Maupassant denuncia o predomínio de uma visão de mundo positivista, que a tudo quantifica. Nesse movimento acusado pelo autor, reside a tônica do fantástico da segunda metade do século XIX, como vimos brevemente no primeiro capítulo. Diante de um mundo desencantado, pouco restou do maravilhoso do qual seus antecessores se serviam, e cuja literatura o autor parece criticar ao mesmo tempo em que lhe presta condolências diante do progresso inexorável que rege seu século:

> Seus pobres fantasmas são insignificantes ao lado de uma locomotiva em movimento, com seus olhos enormes, sua voz estridente, e o sudário de vapor branco ao seu redor na noite fria. Seus miseráveis duendes estão enforcados nos fios do telégrafo! Pois bem, apesar de mim, apesar da minha vontade e da alegria dessa emancipação, todos esses véus retirados me entristecem. Me parece que se despovoou o mundo. Suprimiu-se o Invisível. E tudo me parece mudo, vazio, abandonado![25] (MAUPASSANT, 1881).

Acerca da ambiguidade com que Maupassant se refere a esse movimento inexorável do progresso, André Vial, em *Maupassant et l'art du roman*, afirma: "Tal entusiasmo se concilia mal com o desencantamento. E convém notar esta contradição nova, na qual se parte o equilíbrio de um espírito constantemente dividido, solicitado por chamados discordantes, até o sofrimento[26]" (VIAL, 1954, p. 126). Com efeito, Maupassant parece oscilar constantemente entre a celebração dos valores e descobertas científicas e o desejo de preservar o elemento maravilhoso do mundo. Essa hesitação se reporta diretamente à mudança de mentalidade operada entre a primeira e a segunda metade do século XIX. Já não há nesse momento uma disputa entre o antigo e o novo regimes, nem a dicotomia própria da primeira metade do século. Nas palavras de Antonia Fonyi na introdução à edição de 1984 de *Le Horla et autres contes d'angoisse*, "não há mais o dualismo, a oposição entre a miséria daqui de baixo e a misericórdia do além, não há mais ruptura entre o natural e o maravilhoso. É a era do monismo, materialista nos dois sentidos: o reino do dinheiro e

[25] *Vos pauvres fantômes sont bien mesquins à côté d'une locomotive lancée, avec ses yeux énormes, sa voix stridente, et son suaire de vapeur blanche qui court autour d'elle dans la nuit froide. Vos misérables petits farfadets restent pendus aux fils du télégraphe! [...] Eh bien, malgré moi, malgré mon vouloir et la joie de cette émancipation, tous ces voiles levés m'attristent. Il me semble qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'Invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné!*

[26] *Ces enthousiasmes-ci se concilient mal avec ce désenchantement-là. Et il convient de prendre acte de cette contradiction nouvelle où se brise l'équilibre d'un esprit sans cesse divisé, sollicité d'appels discordants, jusqu'à la souffrance.*

da ciência[27]" (FONYI, 1984, p. 9). Nessa mudança perceptiva, o positivismo certamente teve um papel importante. É por meio dele que a noção de continuidade, que abole as distinções de essência para torná-las questões de grau, passa a predominar em detrimento da cisão qualitativa entre mundos, valores e condições, os quais analisaremos em mais detalhe a seguir.

Cumpre dizer que não é à toa que Maupassant, como aliás tantos de seus contemporâneos, é tão contundente no que diz respeito às transformações que testemunha. A própria noção de mudança adquire um status distinto durante o século XIX. Segundo Peter Gay em *A educação dos sentidos*, se o ritmo de mudanças começou a se acelerar na Europa a partir do século XV, é na era vitoriana que ele toma as rédeas, e o movimento se torna a norma. "As vertiginosas invenções e descobertas, as desconcertantes ideias que invadiam todos os aspectos da vida vitoriana davam a sua cultura burguesa um ar de tensão, de esperançoso empreendimento atrás do qual a ansiedade seguia como uma sombra." (GAY, 1989, p. 161). A ideia de um progresso contínuo e triunfante fazia com que a antiga fantasia de poder sobre a natureza parecesse cada vez mais realista, o que Maupassant encarava com iguais doses de entusiasmo e pessimismo.

Em Paris, onde o escritor passou a maior parte de sua vida criativa, a fantasia do progresso se confundia com a própria experiência urbana. As reformas empreendidas por Haussmann sob o império de Napoleão III transformaram profundamente a cidade e habitaram o imaginário literário do Segundo Império. Como afirma Karlheinz Stierle em *A capital dos signos*, as "ruínas de Paris" se tornaram tema de predileção nessa época, inaugurado por Balzac, que já em 1846, isto é, sete anos antes mesmo do início das reformas, publica um ensaio intitulado "Ce qui disparaît à Paris" (STIERLE, 2001, p 517). Maupassant, que se muda para a capital francesa pela primeira vez em 1870, certamente vivenciou pouco da antiga cidade ainda de traços medievais, mas nem por isso deixou de experimentar o impacto da modernidade ao deixar a pequena Fécamp e de fazer dela tema de tantos de seus contos e crônicas, como veremos.

[27] *Plus de dualisme, plus d'opposition entre la misère d'ici-bas et la miséricorde de l'au-delà, plus de rupture entre le naturel et le merveilleux. C'est l'ère du monisme, matérialiste dans les deux sens: le règne de l'argent et de la science.*

2.2. Maupassant e seus mestres

Diante desse novo contexto de transformações e progresso inelutável, o espaço exíguo e fatalmente fadado à extinção que ainda há para a literatura fantástica deve ser ocupado pelos escritores de uma nova forma, defende Maupassant, ainda na crônica "O fantástico". Os acontecimentos sobrenaturais propriamente ditos devem ceder espaço à sugestão deles.

> Quando o homem acreditava sem hesitação, os escritores fantásticos não tomavam precauções para desenrolar suas surpreendentes histórias. Eles entravam, ao primeiro golpe, no impossível, e aí permaneciam, variando ao infinito as combinações inverossímeis, as aparições, todos os truques assustadores para despertar o medo.
> Mas quando a dúvida penetrou enfim nos espíritos, a arte se tornou mais sutil. O escritor procurou as nuances, deu voltas ao redor do sobrenatural, mais do que adentrou-o. Ele encontrou efeitos terríveis demorando-se no limite do possível, jogando as almas na hesitação, no medo [28]. (MAUPASSANT, 1883).

Maupassant cita como grandes mestres dessa nova literatura fantástica Poe, Hoffmann e, acima de tudo, Turguêniev, por sua capacidade de avizinhar-se do fantástico e de sugerir o sobrenatural por meio de fatos naturais, nos quais permanece, no entanto, algo de inexplicado e quase impossível.

Em sua releitura dos mestres, o autor leva adiante seus ensinamentos ao diminuir ainda mais a incidência do sobrenatural e levar ao limite o papel da sugestão. Com efeito, o Poe que Maupassant leu, aquele que Baudelaire traduzira para o francês nas décadas de 1850 e 1860, embora tenha momentos de extrema sutileza, transita com liberdade entre a sugestão e o sobrenatural escancarado.

Entre os principais traços de Poe que Maupassant comunga está o interesse pelo funcionamento da mente humana, elemento central ao fantástico de ambos, pois tanto um quanto o outro estão dispostos a atribuir grande parte do sobrenatural mais à ação do intelecto do que a eventos factuais. É certo que Poe não deixa de narrar fatos concretos em seus contos, nos quais mortos revivem e casa desabam diante dos olhos

[28] *Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante.*
Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement.

de um narrador em primeira pessoa estupefato, mas mesmo tais acontecimentos são de algum modo submetidos à mente ou por ela causados. Em sua análise de "A queda da casa de Usher", por exemplo, Leo Spitzer atenta para o fato de que Poe, ao trabalhar com as consequências psicológicas do medo, formula a lei do "crescimento do medo em decorrência da consciência do medo" (SPITZER, 2001, p. 113). Ao se aproximar da casa de Usher, o narrador é tomado por uma "singular impressão" que o atemoriza, e assim conclui:

> Não pode haver dúvida de que a consciência do rápido agravamento de minha superstição – pois por que não deveria chamá-la assim? – serviu principalmente para acelerar o agravamento em si. Tal, bem o sei há muito tempo, é a lei paradoxal de todas as sensações que têm o terror como base. (POE, 2012, p. 223).

Seu amigo Roderick é acometido pelo mesmo mal: "Não abomino de fato o perigo, a não ser por seu absoluto efeito – o terror" (POE, 2012, p. 227). O medo do medo, como uma ideia em si, é familiar e recorrente na obra de Maupassant. No conto de 1882 intitulado justamente "O medo[29]", o narrador assim descreve a sensação que o acomete: "Deixe-me explicar! O medo (e os homens mais corajosos podem ter medo) é uma coisa pavorosa, uma sensação atroz, como uma desagregação da alma, um espasmo medonho da inteligência e do coração, cuja simples lembrança já é capaz de provocar calafrios de angústia" (MAUPASSANT, 2009, p. 139).

Para Poe, segundo Spitzer, "o medo, na medida em que antecipa eventos terríveis, é uma forma de induzir a realização prematura desses eventos" (SPITZER, 2001, p. 113). É o temor do jovem Roderick que o faz ao mesmo tempo antecipar e precipitar sua morte. Temos, portanto, um efeito da mente na origem de uma tragédia, e nisso o mestre se aproxima do pupilo. No conto "Ele?", o protagonista ilustra tal ideia com a seguinte fala:

> Não tenho medo de um perigo. Um homem entraria em casa, e eu o mataria sem piscar. Não tenho medo de almas do outro mundo; não acredito no sobrenatural. Não tenho medo dos mortos; acredito na extinção definitiva de cada ser que morre.
> Então!… sim. Então!… Pois bem! Tenho medo de mim! Tenho medo do medo; medo dos espasmos de meu espírito que enlouquece, medo dessa horrível sensação do terror incompreensível. (MAUPASSANT, 2009, p. 258).

[29]Maupassant escreveu dois contos com o mesmo título, um de 1882, publicado pela primeira vez no jornal *Le Gaulois*, e outro de 1884, publicado no *Le Figaro*, ambos citados neste trabalho.

A dimensão psicológica do medo está presente, portanto, em ambos os escritores, que reconhecem a limitação do entendimento humano no que diz respeito às forças que atuam na mente. "A análise desse poder reside em considerações além de nosso alcance" (POE, 2012, p. 222), afirma o narrador de Poe diante de sua impossibilidade de explicar o que lhe causava a profunda depressão em que se viu imerso após contemplar a casa de Usher.

Poe também parece antecipar um traço fundamental do fantástico maupassantiano, que veremos em maior profundidade adiante, a saber, o estranhamento do familiar. Ainda no mesmo conto, conforme avança pela casa de seu amigo Usher, o narrador pondera:

> Embora os objetos em torno de mim – embora os entalhes dos tetos, as solenes tapeçarias das paredes, o negror de ébano dos soalhos e os fantásticos troféus armoriais que chacoalhavam à minha passagem fossem coisas com as quais, ou similares à quais, eu me acostumara desde a infância – embora eu não hesitasse em reconhecer quão familiar era aquilo tudo – eu mesmo assim me admirava em descobrir quão pouco familiares eram as fantasias que essas imagens ordinárias suscitavam em mim. (POE, 2012, p. 224).

A atenção que Poe dedica ao mobiliário da casa é outro traço que Maupassant levará adiante e aprofundará em sua escrita. Assim como a casa de Usher resguardava perfeita conformidade entre sua natureza e a de seu proprietário, nos contos maupassantianos os objetos ocupam um papel central na vida de seus proprietários. No entanto, diferentemente do narrador de Usher, que estranha o familiar que há na casa de seu amigo de infância, em Maupassant, muitas vezes é o próprio dono que é acometido pelo estranhamento advindo de seus objetos, o que confere ainda mais força para o inquietante, como veremos no conto "Quem sabe?". Outro tema comum a ambas as narrativas é o da humanização de seres inanimados, e novamente a ficção de Maupassant leva o motivo sugerido por seu mestre a um novo extremo: se Roderick *acreditava* na senciência da casa em que vivia, fruto do prolongado contato desta com a natureza que a entorna, o narrador de "Quem sabe?" assiste a todos os seus objetos efetivamente ganharem vida e deixarem a casa diante de seus olhos perplexos.

Outra temática que Maupassant desenvolveu à exaustão (e à qual voltaremos mais vezes neste trabalho) e que já encontramos em Poe é a da percepção sensorial como forma de conhecer o sobrenatural. Mais de um personagem de Maupassant lamenta que toda a capacidade humana de apreensão da realidade esteja condicionada

a nossos cinco sentidos, pensamento que sempre surge acompanhado de elucubrações sobre aquilo que não podemos perceber, território do fantástico. Em Poe, a mesma ideia subjaz na paradoxal sensibilidade de Roderick: uma "agudez mórbida dos sentidos". É por meio de sua audição aguçada que escuta a irmã se debater ainda viva na tumba em que fora erroneamente sepultada. É também o excessivo aguçamento de sua audição que o compele a evitar a maior parte dos instrumentos musicais, insuportáveis a seus ouvidos, limitando-se àqueles de corda. Vítima de sua sensibilidade extrema, Roderick se vê atado, conforme a sugestão dos "instrumentos de corda".

No entanto, em uma frase que parece simbolizar a literatura fantástica novecentista, o narrador de Poe sugere: "Foram, talvez, os estreitos limites aos quais ele desse modo se restringiu no violão que ensejaram, em grande medida, o caráter fantástico de suas apresentações" (POE, 2012, p. 229). Mais do que de infinitas possibilidades, que se assemelham ao universo do maravilhoso, é da restrição de um aspecto inquietante à esfera do real que emerge o fantástico, conforme vimos no primeiro capítulo.

Maupassant reconhece esse traço de Poe e, a seu modo, dá continuidade ao princípio compositivo. Em sua literatura, no entanto, já não se trata tanto de circunscrever um elemento sobrenatural à realidade, já que muitas vezes esse elemento sequer aparece em seus contos fantásticos, mas antes de sugerir a possibilidade de que o sobrenatural esteja ofuscado por nossa incapacidade sensorial de percebê-lo. Com isso, Maupassant recobra a infinidade de possibilidades de eventos sobrenaturais sem contudo adentrar na esfera do maravilhoso. A limitação, traço constitutivo do fantástico, é simplesmente deslocada do exterior (realidade) para o interior (sensorialidade) do sujeito.

Talvez esse traço explique o caráter superlativo tantas vezes presente na obra de Poe. "Homem algum decerto jamais sofrera alteração tão terrível, em tão breve período, quanto Roderick Usher!", exclama o narrador em seu reencontro com o amigo de infância. E mais adiante: "E agora, no mero exagero do caráter prevalecente dessas feições, e da expressão que costumavam transmitir, residia tal mudança que eu tinha dúvidas sobre aquele com quem falava" (POE, 2012, p. 225). Nesta última afirmação, podemos identificar o momento em que Poe escapa ao positivismo para adentrar o campo da essência. O superlativo oferece o caminho para isso: pela "mera

exageração" (quantitativa) de seus traços originais, Roderick passara por uma alteração jamais antes vista (qualitativa).

O caráter exterior do fantástico de Poe também explicará por que ele narra de forma contundente a queda da casa propriamente, ao passo que os desfechos maupassantianos são tantas vezes inconclusivos ou reflexivos. Vejamos o final do conto de Poe:

> O clarão vinha da lua cheia que se punha, sanguínea, e que agora irradiava vividamente através daquela fissura antes quase indiscernível a que já me referi como se estendendo desde o telhado do prédio, em um percurso de zigue-zague, até a base. Enquanto eu olhava, a fissura rapidamente se alargou – um furioso sopro do remoinho sobreveio – o completo orbe do satélite desvelou-se de uma vez diante de meus olhos – minha cabeça girou quando vi as poderosas paredes desmoronando – um tumultuoso som trovejante como o clamor de incontáveis águas assomou – e o lago fundo e humoroso aos meus pés engoliu lúgubre e silente as ruínas da "Casa de Usher". (POE, 2012, p. 241).

Numa profusão de adjetivos e advérbios (*sanguínea* para a lua, *fusioso* para sopro, *tumultuoso* e *trovejante* para som, e *lúgubre* e *silente* para a queda da casa), somada à evocação de elementos sombrios como o clarão da lua cheia, o desmoronar de paredes, o clamor das águas do lago, Poe cria uma descrição atmosférica que visa à unidade de efeito, intensamente trabalhada ao longo do conto, e que culmina na queda da casa, o clímax da narrativa.

Os contos de Maupassant, por sua vez, são desprovidos desse encerramento climático. Com raríssimas exceções encontraremos em sua obra episódios propriamente sobrenaturais. Como afirma Marie-Claire Bancquart em *Maupassant, conteur fantastique*, ainda que haja em algum de seus contos um "surplus" irracional, o narrador não tenta desenvolvê-lo, mas antes reduzi-lo (BANCQUART, 1975, p. 47), ou por vezes mesmo explicá-lo, de modo a dissolver o sobrenatural. A unidade de efeito, se assim podemos chamá-la em seu caso, advém antes de uma economia de elementos sobrenaturais combinada com a dimensão discursiva dos contos, que faz do medo e do fantástico temas declarados da narrativa. Da abertura quanto ao caráter propriamente fantástico dos contos de Maupassant, bem como de seu inacabamento formal, advém um mal-estar que, não sendo ancorado em fenômenos de outro mundo, nem por isso é menos intenso.

No conto "A noite", por exemplo, o narrador em primeira pessoa, amante da noite e da cidade de Paris, sai para um passeio noturno e, após horas de flânnerie, se

vê ainda envolto na mais profunda e ininterrupta escuridão. Os parâmetros de tempo se perdem diante do prolongamento da madrugada, e com eles vão-se também as referências espaciais. Em vão o narrador tenta se orientar pela cidade, que conhece tão bem: a noite parece engolir o mundo e despi-lo de sua identidade. "Vamos aos Halles […], lá pelo menos encontrarei um pouco de vida" (MAUPASSANT, 2009, p. 721), diz a si mesmo o narrador, em uma tentativa já desesperada de recobrar a normalidade. Após perder-se sucessivamente pela cidade, ele se dá conta de que chegara finalmente ao seu destino. "E de repente me dei conta de que chegava aos Halles. Estavam desertos, sem nenhum ruído, sem nenhum movimento, nenhum carro, nenhum homem, nenhum molho de legumes ou de flores. Estavam vazios, imóveis, abandonados, mortos!" (MAUPASSANT, 2009, p. 721). O vazio dos Halles se constitui da ausência de barulhos, movimentos, carros, homens e vegetais, nessa ordem. O narrador, que em sua caminhada até ali deixara para trás os edifícios do Crédit Lyonnais e da Bolsa, com "as grades de ferro que a cercam", parece se afastar gradativamente da realidade, cujos elementos constitutivos se confundem, não fortuitamente, com traços característicos da modernidade.

Em sua busca por "vida", ele se dirige ao maior centro de comércio da cidade. Sons e movimentos povoam o espaço urbano mais do que legumes e flores, assim como os carros vêm antes dos homens. "Que loucura apagarem tão cedo o gás!", diz o narrador inconformado. A única coisa que parece acalmá-lo é o barulho de seu relógio, que ainda funciona, embora ele não disponha de luz para ver as horas. "Escutei o tique-taque suave daquele pequeno mecanismo com uma alegria desconhecida e bizarra. Ele parecia viver. Eu estava menos sozinho." (MAUPASSANT, 2009, p. 720). Desprovido de sua funcionalidade, o relógio se reduz a uma pequena máquina que gira em falso. Seu dono já não pode ver as horas, que de todo modo não podem ser medidas. A marcação precisa do tempo, traço já tantas vezes mencionado como distintivo da modernidade, cai por terra, desafiada pela natureza que parece se impor ao homem, avessa a qualquer forma de quantificação. Ainda assim, a fantasmagoria oferece alento ao homem, que se sente menos solitário ao lado de uma máquina que lhe parece viva.

O caráter sobrenatural da narrativa, no entanto, é dissolvido pelo subtítulo, *Pesadelo*, que exclui desde o início a possibilidade de um perigo real. E, no entanto, a sensação de medo que temos ao lê-lo não é atenuada por esse fato. O que se nota é que o sonho, como manifestação da mente humana, pode resguardar uma nova fonte

de fantástico. Num mundo regido por regras decodificadas, Maupassant se volta para o interior do ser humano, espaço ainda não mapeado e, portanto nova fonte de mistérios.

Além disso, não é de algum acontecimento propriamente que o perigo nasce, senão do fato de que nunca se faz dia no conto. Em outras palavras, é por um simples prolongamento excessivo, porém não quantificável, de uma situação habitual que o absurdo desta sobrevém. Nas palavras de Bancquart: o horror por si mesmo é recusado por Maupassant. Ele "se insere nos lugares no momento em que nos damos conta de que os elementos do entorno familiar nos são mais estrangeiros e mais estranhos que esses castelos, cavernas, subterrâneos e paisagens lúgubres que formam o cenário habitual dos contos de medo[30]" (BANCQUART, 1975, p. 67). Nenhuma casa centenária desmorona, porém uma noite sem fim na nossa própria cidade pode despertar um medo ainda mais profundo.

Tomemos outro exemplo, desta vez com um paralelismo mais evidente entre os autores. Vejamos o conto "Os fatos do caso do sr. Valdemar", de Poe, e "A sepultura", de Maupassant, para analisar como cada autor retrata a ação da morte no corpo humano. Em primeiro lugar, cumpre chamar a atenção para o fato de que em Poe, em consonância com a definição de fantástico de Penzoldt, o desfecho habitualmente coincide com o clímax do conto, e é nele que se revela o sobrenatural em sua porção mais extrema. Tomando emprestadas as palavras de Baudelaire em defesa da chamada "literatura de decadência" em seu texto sobre Poe, podemos dizer de seus contos que "todas as partes são dispostas habilmente em prol da surpresa, no qual o estilo é ornado magnificamente, no qual todos os recursos da linguagem e da prosódia são utilizados por uma mão impecável" (BAUDELAIRE, 2012, p. 7). Já em Maupassant, a revelação do inquietante, quando revelação há, nem sempre se situa ao final do relato, e certamente não oferece um clímax para a narrativa.

No conto de Poe, acompanhamos o relato de um cientista que pratica o mesmerismo. Homem de pendor científico, ele parece iniciar a narrativa tentando conter o efeito inquietante daquilo está a ponto de revelar: "Decerto não pretendo considerar como o menor motivo de admiração que o extraordinário caso do sr. Valdemar tenha suscitado debate. Teria sido um milagre de outro modo – sobretudo

[30] *[...] se glisse dans les lieux au moment où nous nous apercevons que les éléments du décor familier nous sont plus étrangers et plus étranges que ces châteaux, caves, souterains et landes lugubres qui forment le décor des habituels récits d'épouvante.*

dadas as ciscunstâncias" (POE, 2012, p. 93). Por meio do tom com que narra, parece estar domesticando de algum modo o efeito inquietante da narrativa, porém incita com isso a curiosidade do leitor justamente por admitir, a despeito de todo o seu comedimento, que somente um episódio tão extraordinário quanto um milagre poderia fazer com o que o caso que está prestes a narrar não despertasse espanto.

No episódio, temos um homem à beira da morte, o sr. Valdemar, também vivamente interessado por experimentos científicos, que consente em servir de cobaia aos experimentos mesméricos do narrador. Tudo parece sob controle, e a dimensão sombria daquilo que os dois homens praticam é afastada pela precisão do método: "Sua doença era de uma espécie que admitiria o cálculo exato com respeito à época do término em morte; e foi finalmente combinado entre nós que ele mandaria me chamar cerca de vinte e quarto horas antes do período anunciado pelos médicos como sendo o de seu passamento" (POE, 2012, p. 94).

O relato é feito em primeira pessoa, com base nas anotações do assistente do cientista. Com isso, temos testemunhas para o ocorrido, que é contado de forma comedida e racional, obedecendo aos princípios da descrição científica. E o que descobrimos é um fato por si só sobrenatural e inquietante: pelo procedimento mesmérico, o cientista consegue impedir a morte de se apoderar do corpo do paciente por setes meses, ao longo dos quais o moribundo encontra-se num transe, respondendo às perguntas do cientista apenas com o movimento de sua língua. O efeito inquietante se estende pela longa duração do transe. Se aparentemente esse prolongamento contribui para o efeito de normalização de uma situação extraordinária, ele aumenta a tensão e prepara o leitor para a chegada do clímax, quando o grupo decide despertar o sr. Valdemar da influência mesmérica e o fantástico emerge com toda força no último parágrafo do conto. O comedimento do narrador é inteiramente suplantado pelo sobrenatural até então represado, que se revela incontível e, novamente, superlativo.

> Para o que realmente ocorreu, entretanto, é absolutamente impossível que algum ser humano pudesse estar preparado.
> Conforme eu rapidamente executava os passes mesméricos, em meio a exclamações de "morto! morto!" definitivamente prorrompendo da língua e não dos lábios do enfermo, seu corpo todo subitamente – no espaço de um único minuto, ou ainda menos do que isso, encolheu – desintegrou-se – se decompôs por completo sob minhas mãos. Em cima da cama, diante de toda a equipe, nada mais havia que uma massa quase líquida de uma asquerosa – detestável – podridão. (POE, 2012, p. 104).

Vejamos agora o conto de Maupassant. Nele, ouvimos a defesa de Courtbataille, jovem advogado da cidade, rico e bem-visto, levado a julgamento por ter sido flagrado desenterrando o cadáver de uma moça sepultada na véspera. Por meio de um discurso emocionado, descobrimos que o jovem e a falecida haviam sido amantes. Dando mostras de um amor romântico e ideal que ultrapassa os limites terrenos, Courtbataille se explica:

> Amava-a não com um amor sensual, não com uma simples ternura da alma e do coração, mas com um amor absoluto, completo, com uma paixão desesperada. […] Ela trazia em si qualquer coisa de mim, em seu espírito qualquer coisa do meu espírito. Surgia-me como uma resposta a um apelo lançado por minha alma, a esse apelo contínuo e vago que dirigimos à Esperança durante todo o curso de nossa vida. (MAUPASSANT, 2009, p. 480).

Quando sua amante morre, vítima de um resfriado, ele é tomado por um desespero que se agrava ainda mais depois de seu sepultamento. Angustiado pela ideia fixa de que nunca mais iria vê-la, vai ao cemitério, dominado pela necessidade de ver a amante uma última vez. O que encontra, no entanto, é um corpo em putrefação, que seu amor pela morta não foi capaz de deter.

> Abri o ataúde e mergulhei lá dentro a minha lanterna acesa, e eu a vi. Seu rosto estava azul, inchado, pavoroso! Um líquido negro escorrera de sua boca.
> Ela! Era ela! Um horror me invadiu. Mas estendi o braço e apanhei seu cabelo para aproximar de mim aquela face monstruosa! (MAUPASSANT, 2009, p. 481).

A curta batalha que o jovem anuncia em seu nome não é, portanto, contra a morte, eterna e certa, mas contra a própria decomposição do corpo de sua amada, também inelutável, porém rápida e implacável. Declarado inocente após sua contundente defesa, o jovem Courtbataille não fez um gesto sequer, enquanto o público aplaude, num final que coroa de anticlímax a narrativa.

Um aspecto, porém, pode ser relacionado em ambas as narrativas. Tanto Poe quanto Maupassant fazem uso da matéria em estado líquido para representar a ação da morte no corpo humano. Enquanto a totalidade do corpo do sr. Valdemar se reduz a uma "massa líquida de uma asquerosa e detestável podridão", do corpo da amada morta em "A sepultura" escorre um líquido negro. O aspecto fugidio da matéria líquida, que escapa ao controle do homem e lhe escorre pelas mãos, tal como a vida, é

tema recorrente na obra de Maupassant, na qual a água tem um papel central. Ao descrever seu primeiro encontro com a amante, por exemplo, Courtbataille afirma:

> Quando a encontrei e a vi pela primeira vez, experimentei uma sensação estranha. Não foi de surpresa nem de admiração, não foi o que se chama de amor à primeira vista, mas um sentimento de delicioso bem-estar, como se me tivessem mergulhado numa banheira de água morna. (MAUPASSANT, 2009, p. 479).

No entanto, amor e morte se aproximam em seu aspecto incontrolável e a água em que imerge o jovem enamorado é a mesma que leva o ser amado embora quando a jovem apanha um resfriado decorrente da chuva que toma durante um passeio que os dois fazem ao longo do rio. Portadoras de segredos, as águas de um rio são um retrato expressivo do fantástico maupassantiano: o inquietante é aquilo que subjaz à superfície, que não podemos ver, mas tão somente pressentir. Mas, como veremos em mais detalhe na análise do conto "O Horla", o vínculo estético que a obra de Maupassant guarda com a matéria líquida não se esgota no plano das imagens, ele tem raízes mais profundas na própria forma, na medida em que se relaciona com o papel e o alcance do narrador no conto. A isso voltaremos no próximo capítulo.

A partir desta breve análise, pudemos ver que a sutileza que Maupassant constatava em seus mestres foi levada por ele a um nível inédito, que conduziu o gênero a um novo limite. Nas palavras de Fonyi:

> A crítica é unânime: a particularidade dos contos fantásticos de Maupassant reside na continuidade do trajeto do racional ao irracional. […] Não há oposição entre duas categorias distintas, entre as realidades abjetas e as brilhantes quimeras como em Nodier, entre a platitude do cotidiano e a fascinação do maravilhoso como em Hoffmann, entre a tristeza natural e o medo sobrenatural em Poe. O dualismo terminou, Maupassant o disse[31]. (FONYI, 1984, p. 13).

A escrita de Maupassant prescinde, portanto, de recursos explicitamente sobrenaturais como fantasmas e demônios para suscitar o inquietante, situando-o entre

[31] *La critique est unanime: la particularité des contes fantastiques de Maupassant réside dans la continuité du trajet du rationel à l'irrationel. […] Pas d'opposition donc entre deux catégories distinctes, entre les réalités repoussantes et les brillantes chimères comme chez Nodier, entre la platitude du quotidien et la fascination du merveilleux comme chez Hoffmann, entre la tristesse naturelle et l'épouvante surnaturelle comme chez Poe. Le dualisme est fini, Maupassant l'a dit.*

os autores do gênero que Marie-Claire Bancquart chama de "fantástico interior". "Depois de ter acreditado poder se apropriar do mundo pela ciência, o homem deste fim de século descobria que, não sendo a própria ciência mais do que uma definição humana, não temos remédio em nosso espírito[32]." (BANCQUART, 1975, p. 26). O salto ao imaginário, explica ela, é realizado pelo espírito. O espaço interno do homem pode ser visitado pelo insólito, como nos contos de medo, ou invadido por uma obsessão, como nos contos de loucura e suicídio. O medo, portanto, já não nasce do sobrenatural, mas antes do que permanece desconhecido, como a mente humana, que se desdobra em sonhos e obsessões. Ele é interiorizado, e se há um inimigo exterior nos contos fantásticos de Maupassant, é apenas na forma de uma alucinação.

Se nos detivermos uma última vez na obra de Poe, veremos que a ideia de que o medo advém daquilo que não pode ser explicado já se encontra ali semeada. No início do conto "O gato preto", o autor se utiliza mais uma vez do recurso de dar voz a um narrador racional, o primeiro a admitir a dificuldade de se acreditar em seu relato, para com isso incitar a curiosidade do leitor. E esse narrador guarda esperanças de que um dia aquilo que lhe provocou horror nada mais seja, para os que vierem depois dele e capazes de explicar sua vivência, do que o resultado de causas e consequências.

> Para a narrativa sumamente extravagante e contudo sumamente trivial em que tomo da pena, não espero nem peço crédito. De fato, louco seria eu de esperar tal coisa, num episódio em que até meus próprios sentidos rejeitam o que testemunharam. Contudo, não estou louco – e, decerto, tampouco estou sonhando. Mas amanhã morrerei e hoje quero desafogar minha alma. Meu propósito imediato é expor diante do mundo, de modo direto, sucinto e sem comentários, uma série de simples eventos domésticos. Por suas consequências, esses eventos me aterrorizaram – torturaram – destruíram. Contudo, não farei uma tentativa de explicá-los. Para mim, pouco representaram além do Horror – para muitos, parecerão menos terríveis do que barrocos. Num futuro próximo, talvez, algum intelecto haverá de surgir para reduzir minha fantasmagoria ao lugar-comum – algum intelecto mais calmo, mais lógico e muito menos excitável do que o meu, que perceberá, nas circunstâncias por mim detalhadas com assombro, nada mais do que uma ordinária sucessão de causas e efeitos perfeitamente naturais. (POE, 2012, p. 81).

De todas as lições que Maupassant aprendeu com seu mestre, esta talvez seja a mais decisiva na construção de sua literatura fantástica. Ao sugerir, ainda que de forma retórica, que aquilo que o atormenta um dia nada mais será do que um medo

[32] *Après avoir cru pouvoir s'annexer le monde par la science, l'homme de cette fin de siècle découvrait que, la science n'étant elle-même que de définition humaine, nous étions sens remède enfermés dans notre esprit.*

antigo e ultrapassado, Poe descreve um movimento que já vimos sistematizado por Freud e Sartre e que será repetido e aprofundado por Maupassant, para quem "o verdadeiro medo é algo como uma reminiscência dos terrores sobrenaturais de outros tempos" (MAUPASSANT, 2012, p. 139). Mais do que isso, ele deslocará a própria definição de inquietante para o reino da ignorância, de modo a entrelaçar o medo e o inexplicável de forma indissociável.

2.3. Uma questão de conhecimento

Ao analisar a distinção que Maupassant faz entre a literatura fantástica de antigamente e aquela de seus dias, própria de um mundo desencantado, Antonia Fonyi aponta a influência do pensamento de Auguste Comte na leitura de Maupassant e relaciona as formas de conhecimento descritas pela teoria positivista com as feições que o fantástico assume: de um lado, o conhecimento teológico, primeiro estágio da evolução do pensamento humano, ainda aberto à intervenção do maravilhoso, e de outro, o positivista, terceiro e último estágio da evolução, no qual a ciência, autoridade soberana, explicaria o universo, inclusive a literatura (FONYI, 1995, p. 94).

Sob a égide do pensamento científico, o fantástico, em Maupassant, só poderia nascer do desconhecido, única fonte verdadeira de medo, e não mais do sobrenatural, algo que seus narradores e personagens repetem inúmeras vezes. No conto "A mão", por exemplo, o protagonista assim interpreta o episódio inquietante que vivenciou:

> Só não vão pensar que eu tenha, mesmo que por um só instante, podido supor alguma coisa de sobre-humano nessa aventura. Acredito apenas nas causas normais. Mas se em vez de empregarmos a palavra "sobrenatural" para exprimir o que não compreendemos, nos servíssemos simplesmente da palavra "inexplicável", seria muito melhor. (MAUPASSANT, 2009, p. 337).

Em "Carta de um louco", conto considerado uma primeira versão de "O Horla", o personagem sugere uma nova definição de sobrenatural como sendo meramente o desconhecido: "E esse terror confuso do sobrenatural que persegue o homem desde o princípio do mundo é legítimo, já que o sobrenatural não é outra coisa senão o que permanece velado para nós!" (MAUPASSANT, 2009, p. 539).

O fantástico de Maupassant seria adaptado às circunstâncias de seu tempo e, portanto, independente do sobrenatural, pois, como esclarece Bancquart, uma obsessão não é nem verdadeira nem falsa, de forma que tudo é uma questão de descrevê-la, tal como ela é, de modo suficientemente forte para inspirar o contágio ao leitor (BANCQUART, 1975, p. 47). Não se trata mais de conduzir o leitor a um além misterioso, mas de simplesmente transmitir a angústia diante do incompreendido.

No plano epistemológico, o fantástico de Maupassant obedeceria portanto a um duplo movimento, como descreve Fonyi: "de uma lado, ele afirma o postulado positivista segundo o qual tudo o que existe, tudo o que é real, é conhecível; de outra parte, ele reinstaura o inconhecível[33]" (FONYI, 1995, p. 96). Em outras palavras, sem negar a primazia da ciência, ele busca aquilo que há de incompreendido pelo próprio conhecimento científico e faz dele objeto de sua literatura, o que torna o fantástico maupassantiano uma questão primeiramente de conhecimento. Daí a afirmação de Bancquart de que "diversos contos de Maupassant são a ilustração desta frase de Spencer: 'o recrudescimento da ciência apenas faz com que recrudesçam os pontos de contato com o desconhecido que a cerca'[34]" (BANCQUART, 1975, p. 24).

A consequência lógica desse raciocínio, sobretudo em tempos em que o progresso da ciência, e acima de tudo a consciência deste, avançava rapidamente, é que aquilo que hoje é incompreendido será um dia conhecido e deixará de ser fonte de medo. "Ainda estamos cercados pelo desconhecido", afirma o narrador de "O homem de Marte", " mesmo neste momento, em que foram precisos milhares de anos de vida inteligente para suspeitar da existência da eletricidade" (MAUPASSANT, 2009, p. 802). O fantástico não é, portanto, uma categoria absoluta, mas antes um estado que se reporta diretamente ao conhecimento humano, em constante transformação. Daí talvez a dificuldade de distinguir precisamente os contos fantásticos na obra de Maupassant, pois há, de fato, uma continuidade entre estes e o contos ditos cruéis, como expõe Bancquart:

> Dos crimes desconhecidos àqueles perversos, da solidão pouco suportada àquela que conduz ao suicídio, do casamento burguês falho à procura desesperada do amor feliz, das tristezas escondidas às obsessões e à loucura,

[33] *D'une part, il affirme le postulat positiviste d'après lequel tout ce qui existe, tout ce qui est réel, est connaissable; d'autre part, il réinstaure l'inconnaissable.*
[34] *Plusieurs contes de Maupassant sont l'illustration de cette frase de Spencer: "L'accroissement de la science ne fait qu'accroître ses points de contact avec l'inconnu qui l'environne".*

> a progressão é contínua. O insólito, o inexplicável, "ultrapassa" em um dado momento[35]. (BACQUART, 1975, p. 51).

A questão de conhecimento se torna, em certos casos, tema de discussão entre os próprios personagens dos contos. Em "Magnetismo", por exemplo, um círculo de homens se reúne ao fim do jantar para discutir casos extraordinários de hipnose.

> De repente, aqueles homens céticos, amáveis, indiferentes a todas as religiões começaram a contar fatos estranhos, histórias inacreditáveis mas acontecidas, afirmavam eles, recaindo bruscamente em crenças supersticiosas, aferrando-se àquele último resto de maravilhoso, convertidos ao mistério do magnetismo, defendendo-o em nome da ciência. (MAUPASSANT, 2009, p. 93).

O tom algo irônico do narrador é acentuado ainda mais pelo personagem principal, que toma a palavra para narrar dois casos extraordinários e em seguida explicá-los de forma absolutamente racional: se numa vila de pescadores, uma criança sonha com a morte do pai no mar e isso de fato ocorre, fica provado apenas, diz o personagem, que o medo de que os pescadores não voltem de suas viagens povoa o imaginário da população, e que para cada sonho premonitório ocorrem inúmeros outros que nunca se realizam. O fantástico se reduziria assim a um caso de estatística.

Mais interessante, no entanto, é o segundo caso apresentado pelo personagem. Descrito como "um jovem vigoroso, rato de bordel e grande caçador de fêmeas, em quem uma descrença absoluta se arraigara tão fortemente que ele não admitia nem mesmo discutir", nosso protagonista, em tudo parecido com o próprio Maupassant, conta que se vira um dia fortemente atraído pela imagem de uma jovem a quem jamais desejara e em quem não identificava qualquer atributo especial. Tendo sonhado com ela por três noites seguidas, no entanto, o jovem se viu obcecado por ela "a tal ponto que eu não ficava mais nenhum segundo sem pensar nela […] um desejo veemente me tomava dos pés à ponta dos cabelos". A explicação que apresenta para isso, embora se deseje racional e conclusiva, apenas aponta para a insuficiência do conhecimento humano:

> Concluo… Concluo que é uma coincidência, claro! E depois, quem sabe? Talvez tenha sido um olhar dela que eu não tivesse notado e que me veio

[35] *Des crimes inconnus aux crimes pervers, de la solitude mal supportée à celle qui conduit au suicide, du marriage bourgeois manqué à la recherche désespérée de l'amour heureux, des tristesses cachées aux obessions et à la folie, la progression est continue. L'insolite, l'inexplicable "dépassent" à un moment donné. (BACQUART, 1975, p. 51).*

> àquela noite por um desses misteriosos e inconcientes chamados da memória que tantas vezes evocam coisas negligenciadas por nossa consciência, passadas despercebidas diante de nossa inteligência! (MAUPASSANT, 2009, p. 96).

A resposta de um de dos convidados parece dar voz à opinião do leitor: "Como quiser. Mas se depois disso você não acredita em magnetismo, meu caro, é um ingrato!" (MAUPASSANT, 2009, p. 97).

Especialmente revelador do fantástico maupassantiano, esse conto evidencia a incapacidade do protagonista, apesar de seu desejo, de explicar satisfatoriamente o que lhe passou. Com isso, o autor mostra que alguns eventos já foram esclarecidos pela racionalidade humana e são, portanto, incapazes de despertar o medo, porém outros permanecem velados e inquietantes. A dimensão discursiva do conto já não se encontra na opinião do protagonista, mas na própria incapacidade deste de explicar o que lhe passou. Mais uma vez, estamos diante do duplo movimento epistemológico descrito por Maupassant: de um lado, ele afirma o conhecimento científico, de outro, põe em evidência o sobrenatural, isto é, o que aquele ainda não é capaz de explicar.

2.4. O século da continuidade

A dificuldade de precisar a passagem do cruel ao fantástico, do normal ao patológico, talvez se deva ao fato de que Maupassant descreve com seus contos fantásticos um movimento intelectual próprio de seu tempo, chamado por Paolo Tortonese em *Paradigmes de l'âme* de paradigma da continuidade. Esse movimento, já vimos brevemente, caminha de braços dados com o positivismo. Para Tortonese, o século XIX foi palco de disputa entre tal paradigma e o da distinção qualitativa. Se esta tenta separar os fenômenos em categorias distintas, a continuidade oferece uma abordagem quantitativa, que concebe a diversidade dos fenômenos como questões de grau ou de intensidade. Em alguns domínios, diz Tortonese, a predominância da continuidade se faz notar com mais clareza, por exemplo na distinção entre normal e patológico.

Com o desenvolvimento da psiquiatria dinâmica[36], o patológico passa a ser entendido como a exacerbação ou a carência de um traço que, no mais das vezes, é considerado normal. Evocando a imagem da árvore nosológica, que começa a ser usada nesse período em lugar de um simples quadro ou tabela, Tortonese expõe como tal imagem permite uma visão dinâmica, que o crescimento vegetal, lento e constante, ajuda a consolidar. Além disso, subjaz à ideia da árvore a noção de que todos os seus galhos, as patologias, pertencem ao mesmo e imenso universo da doença, diferenciando-se, sem, no entanto, desconectar-se. O mesmo raciocínio fora feito pelas teorias evolutivas, que se serviram dessa imagem para representar a relação entre as espécies e afirmar seu caráter dinâmico.

Esse movimento acompanha o monismo materialista característico da segunda metade do século XIX mencionado antes. Em termos de linguagem, notamos as mudanças na nomenclatura de patologias. Os prefixos "a" e "dis", por exemplo, dão lugar a outros como "hiper" e "hipo". Tal alteração vem acompanhada de uma modificação profunda no status da patologia no seio da ciência: "Uma vez que a doença não é mais uma realidade qualitativamente distinta da saúde, ela adquire um interesse científico superior, pois através dela a realidade inteira se revela aos olhos do observador[37]" (TORTONESE, 2012, p. 283). A doença seria, portanto, uma lente de aumento da realidade, que permitiria a compreensão da normalidade.

Quando a fronteira entre vida normal e alienação deixa de ser estanque, abre-se a possibilidade de uma infinidade de estados intermediários e desconhecidos, dos quais a psicologia moderna passa a se ocupar e que serão material de especial interesse para Maupassant. A voga de tais ideias propiciou a ele tratar em seus contos de personagens marginalizados – o louco, o perverso, o criminoso –, elevando-os por vezes à categoria de heróis. Isso porque a norma por meio da qual essas figuras eram consideradas associais foi abrandada pelo interesse científico por psicopatologias. Nas palavras de Bancquart (1975, p. 33): "A moral se dissolve em terapêutica[38]".

Ainda segundo ela, o interesse de Maupassant por párias e loucos decorre de sua "persuasão de que a conduta marginal é frequentemente o resultado de uma sensibilidade ou de uma inteligência superiores, e que toda lucidez estaria a um passo

[36] Para uma história desse desenvolvimento, ver Henri F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris: Fayard, 1994.
[37] *Une fois que la maladie n'est plus une réalité qualitativement distinct de la santé, elle acquiert un intérêt scientifique supérieur, parce qu'à travers elle, c'est la réalité tout entière qui se révèle aux yeux de l'observateur.*
[38] *La morale se dissout en thérapeutique.*

de ser chamada de marginal[39]" (BANCQUART, 1975, p. 35). Tanto assim que nenhum alienado se cura nos contos de Maupassant, pois não se pode curar a liberdade e a tomada de consciência. E é por isso que resta aos alienistas, em seus contos, o papel de descrever os casos de seus pacientes, ou de simplesmente passar a eles a palavra.

O tema da loucura, objeto de interesse da ciência, porém ainda profundamente desconhecido por esta, permitiu a Maupassant a possibilidade de restaurar alguma parcela de mistério ao mundo desencantado. Daí seu interesse por compulsões, perversões, obsessões. Nas palavras de Fonyi:

> A angústia ambiente de uma sociedade que se diverte brincando com o hipnotismo – a depossessão da vontade – e que deve sua prosperidade a um progresso técnico e científico a todo instante confrontado com seus limites […], esta angústia coletiva que culmina em uma "epidemia de loucura", impregna toda a narrativa[40]. (FONYI, 1984, p. 25).

No emblemático início de seu conto "Madame Hermet", Maupassant, pela voz do narrador em primeira pessoa, traça uma relação entre a loucura e o sobrenatural que nos permite entender o papel privilegiado que a mente humana adquire em sua literatura.

> Os loucos me atraem. […] Para eles, o impossível já não existe, o inverossímil desaparece, o feérico se torna constante e o sobrenatural, familiar. Essa velha barreira, a lógica, essa velha muralha, a razão, esse velho anteparo de ideias, o bom senso, se partem, se abatem, se despedaçam diante de sua imaginação posta em liberdade, evadida no país ilimitado da fantasia, em saltos fabulosos, sem que nada os pare. […] Eu gosto de me debruçar sobre seu espírito errante, como quem se debruça sobre um abismo em que fervilha no fundo uma torrente desconhecida, que não se sabe de onde vem e para onde vai.[41] (CN. II, p. 874).

---

[39] *Persuasion que la conduite marginale est le plus souvent le résultat d'une sensibilité ou d'une intelligence supérieures, et que toute lucidité devrait bien plutôt être dite marginale.*

[40] *L'angoisse ambiente d'un société qui s'amuse à jouer à l'hypnose – à la dépossession de la volonté –, et qui doit sa prosperité à un progrès technique et scientifique confronté à tout instant à ses propres limites […], cette angoisse collective qui culmine dans une 'épidémie de folie', imprègne tout le récit. (FONYI, 1984, p. 25).*

[41] *Les fous m'attirent. […] Pour eux l'impossible n'existe plus, l'invraisemblable disparaît, le féerique devient constant et le surnaturel familier. Cette vieille barrière, la logique, cette vieille muraille, la raison, cette vieille rampe des idées, le bon sens, se brisent, s'abattent, s'écroulent devant leur imagination lâchée en liberté, échappée dans le pays illimité de la fantaisie, et qui va par bonds fabuleux sans que rien l'arrête. […] J'aime à me pencher sur leur esprit vagabond, comme on se penche sur un gouffre où bouillonne tout au fond un torrent inconnu, qui vient on ne sait d'où et va on ne sait où.*

Leitor de Darwin, Spencer e Schopenhauer, Maupassant lamenta a perda de mistérios, os quais considera o último reduto dos poetas, porém seu ceticismo se opõe diretamente a qualquer inclinação ao sobrenatural [42]. Tendo frequentado as conferências de Jean-Marin Charcot no Hospital Geral de Salpêtrière entre 1883 e 1886, ele acompanha com interesse os avanços da neurologia e o nascimento da psiquiatria dinâmica, e mais de uma vez menciona diretamente o eminente médico em sua ficção. No conto já citado "Magnetismo", o cético protagonista que toma a palavra para combater a superstição de seus amigos assim se refere a Charcot:

> Quanto ao senhor Charcot, que dizem ser um sábio admirável, provoca-me o mesmo efeito que esses fabulistas da espécie de Edgar Poe, que acabam ficando loucos de tanto pensar em estranhos casos de loucura. Ele constatou fenômenos nervosos inexplicados e ainda inexplicáveis, caminha por esse desconhecido que a gente explora todo dia e, ainda não conseguindo compreender o que vê, recorda-se talvez demais das explicações eclesiásticas para os mistérios. (MAUPASSANT, 2009, p. 93).

Que seja de forma descrente ou não, fato é que Maupassant faz da hipnose e do magnetismo temas recorrentes em seus contos. Inovadoras, essas técnicas adquirem para ele um papel de destaque na medida em que lhe permitem trazer a continuidade para dentro da literatura (isto é, tornar móvel a fronteira entre o real e o fantástico) e fazer dela a alavanca para acessar o sobrenatural, explorando o desconhecido no seio da ciência. Tanto assim que Bancquart identifica uma crescente importância do tema do magnetismo em sua obra. Se em 1882, com o conto de mesmo nome, ele apresenta forte ceticismo, em 1884, em "Um louco?" o poder

[42] Muito foi escrito acerca da gênese do fantástico na literatura de Maupassant e de sua relação com a saúde mental do escritor, progressivamente debilitada após a contração da sífilis, entre 1876 e 1877, em decorrência da qual morre em 1893. Alucinações visuais e episódios de autoscopia são evocados por alguns estudiosos para explicar a recorrência do motivo do duplo em sua obra, enquanto outros defendem que Maupassant obedecia a uma inclinação em parte nata e em parte encorajada pela voga do tempo. Para mais sobre o tema, ver: Bancquart, 1975; Fonyi, 1991; Frébourg, 2009; Savinio, 1975; Lanoux, 1979; Martinez, 2012, Tassard, 1900; Borel, 1927; Ladame, 1947 ; Schmidt, 1990.
A fim de sumarizar os elementos externos a Maupassant que teriam influenciado seu pendor à literatura fantástica, optou-se por transcrever apenas um trecho da pesquisa de André Vial, por ser o que mais concisamente os reúne. Longe de encerrar a questão, o que se pretende aqui é tão somente afastar a tese de que o fantástico maupassantiano deve algo aos transtornos mentais do autor.
"La tradition française, depuis Lokis et la Vénus d'Ille, la tradition universelle, depuis Poe, Hoffmann et Tourguéniev, voulaient qu'un contour conquît dans le fantastique ses lettres de créance définitive. […] Maupassant avait d'ailleurs personnellement de qui tenir: son propre grand-père maternel, Paul Le Poittevin, s'était adonné aux sciences occultes, son oncle, le fils du précèdent, Alfred Le Poittevin, était curieux de mystère et de surnaturel. […] Il [Maupassant] fut un auditeur assidu de Charcot à la Salpêtrière, s'initia à la querelle qui l'opposait à l'École de Nancy, introduisit à Paris, en 1886, l'hypnotiseur belge Pickmann, de qui il suivait passionnément les expériences. Hallucination, occultisme, hypnotisme, étaient à ses yeux autant d'affleurements ou d'effleurement de l'Inconnaissable, autant des fissures dans l'épaisse et opaque banalité du connu." (VIAL, 1954, p. 227).

magnético é real e inconteste, e adquire os traços de uma maldição, um dom maligno que acomete o protagonista. Já em 1886, ele é apresentado com ares científicos em "O Horla" (BANCQUART, 1975, p. 5).

Segundo Pierre Bayard, esse subgênero do fantástico por ele nomeado de "psicológico" tem uma particularidade: retomando a noção de hesitação apresentada por Todorov como a característica fundamental do gênero, Bayard afirma que, neste caso, a indecibilidade acerca de um acontecimento extraordinário já não oscila mais entre uma explicação sobrenatural e outra racional, mas entre duas sobrenaturais:

> No fantástico tradicional, a escolha se faz entre uma explicação sobrenatural e uma mais simples, decorrente do mundo real. Em um conto como "O Horla", a escolha opõe na verdade duas explicações sobrenaturais. Isso se deve ao fato de que, não tendo ainda sido descoberto o inconsciente, a explicação por uma força inédita do psiquisimo advém de outra forma de sobrenaturalidade. […] O indizível, em Maupassant, é estreitamente ligado ao fato de que contrariamente a Freud, mas em parte também como ele, *Maupassant não sabe o que procura*[43]. (BAYARD, 1994, p. 25).

Indo mais adiante no argumento de Bayard, podemos afirmar que essa ignorância de Maupassant sobre aquilo que está descrevendo não é casual, mas constitutiva de sua literatura fantástica, pois ele não apenas desconhece aquilo que busca como para ele o fantástico é precisamente o desconhecido.

2.5. Imaginário clínico

O duplo jogo epistemológico anteriormente mencionado, de afirmação e questionamento simultâneos da racionalidade científica, permite que um ramo da literatura até então associado ao prestígio do irracional pudesse agora andar de braços dados com o positivismo, graças ao advento de novas técnicas médicas. Em *Naissance du fantastique clinique*, Bertrand Marquer aponta os traços da clínica tomados de empréstimo pela literatura fantástica. Método de ensinamento fundado na

[43] *Dans le fantastique traditionnel, le choix se fait entre une explication surnaturelle et une explication plus simple, relevant du monde réel. Dans un conte comme "Le Horla", le choix oppose en fait deux explications surnaturelles. Cela tien au fait que, l'inconscient n'ayant pas encore été découvert, l'explication par une force inouïe du psychisme relève d'une autre forme de surnaturalité. […] L'indecibilité, chez Maupassant, est étroitement liée au fait que, contrairement à Freud, mais pour une part aussi comme lui,* il ne sait pas ce qu'il cherche.

prática e na observação, a clínica confirma a superioridade da experiência sobre a teoria, diz ele, e se torna desde seu surgimento, na virada do século XVIII para o XIX, a nova forma de decifrar a realidade.

Maupassant parece particularmente sensível a essa dimensão física do conhecimento. Se para ele o fantástico é outra palavra para o desconhecido, a única forma de apreender a realidade, já vimos, é por meio dos sentidos, e o sujeito conhecedor só pode agir dentro dos limites da capacidade de seus órgãos. Em "Carta de um louco", conto ao qual voltaremos ainda, o narrador evoca Montesquieu para lamentar nossa pobreza sensorial.

> Foi uma frase de Montesquieu que iluminou subitamente meu pensamento. Ei-la: "Um órgão a mais ou a menos na nossa máquina nos teria feito com outra inteligência. […] Enfim, todas as leis estabelecidas sobre o que é nossa máquina de certa maneira seriam diferentes se tal máquina não fosse dessa maneira". (MAUPASSANT, 2009, p. 539).

Em comentário a essa passagem, Fonyi, em "Le Horla, Double indeterminé", destaca dois aspectos: "'Órgão': determinação fisiológica, 'a mais ou a menos': determinação quantitativa da percepção. São os dois grandes temas epistemológicos que Maupassant reelabora incessantemente, sob formas pouco variadas[44]" (FONYI, 1995, p. 99).

A insuficiência dos sentidos, bem como a fiabilidade limitada deles, é com efeito tema recorrente na obra de Maupassant. Em outro conto já mencionado, "Um louco?", a fala do personagem Jacques Parent ilustra o movimento que o autor descreve desde a percepção sensorial até o desconhecido, extraindo o efeito fantástico da lacuna existente entre uma coisa e outra:

> Estamos cercados de coisas que jamais sequer suspeitaremos, porque nos faltam os órgãos que as revelariam.
> O magnetismo é uma dessas coisas, talvez. Podemos apenas pressentir esse poder, apenas tentar, tremendo, essa vizinhança de espíritos, entrever esse nosso segredo da natureza, porque não temos em nós o instrumento revelador. (MAUPASSANT, 2009, p. 492).

Notamos em Maupassant um desejo constante de escapar ao reino do conhecido imposto pelo positivismo. Sendo o conhecido, no entanto, definido a partir

[44] *Organe: détermination physiologique, 'de plus ou de moins': détermination quantitative de la perception. Ce sont les deux grands thèmes épstémologiques que Maupassant réélabore sans cesse, sous des formes peu vairées.*

dos sentidos, isto é, do corpo humano, o desejo de ultrapassá-lo conduz fatalmente à morte, ponto que retomaremos na análise da terceira versão de "O Horla". A mesma ideia aparece na fala do monge com quem conversa o narrador nesta versão do conto:

> E alguém chega a perceber a milésima centésima parte de tudo que existe? Vejo o vento, por exemplo, que é a maior força da natureza, que derruba os homens, tomba edifícios, arranca árvores pela raiz, ergue o mar em montanhas de água, destrói as falésias e atira grandes navios contra os recifes, o vento que mata, que uiva, que geme, que ronca – o senhor já o viu, ou consegue vê-lo? Ainda assim, ele existe. (MAUPASSANT, 2017, p. 21)

Nós não apenas somos incapazes de enxergar forças que influem em nossa realidade como somos ameaçados por ela. Ao descrever as ações do vento, o monge enumera uma série de perigos fatais. Tal imagem ilustra dois aspectos do pensamento de Maupassant com clareza. Em primeiro lugar, o de que o maior de todos os perigos não pode ser percebido pelo homem, e é justamente isso o que faz dele perigoso. E em segundo lugar, o de que o perigo não é dotado de uma natureza própria e única: ele é a exacerbação de um traço natural, com o qual estamos habituados a conviver. O vento que mata é o mesmo que sopra, aquele que sussurra é também o que ruge, o que Maupassant deixa claro em sua enumeração.

Marquer afirma que o fantástico do fim do século XIX se define, portanto, como uma pesquisa sobre a realidade. Trata-se de encontrar o inexplicável, que por vezes reside na estrutura microscópica, logo invisível, da gota d'água e outras no inexplicável dos sonhos. "O fantástico residiria deste modo na arte do detalhe e na capacidade do observador de torná-lo eloquente[45]" (MARQUER, 2014, p. 11). Em outras palavras, ele depende do olhar, mais do que do objeto.

Ao ressaltar a maestria de Turguêniev no gênero fantástico, no conto "O medo", de 1884, no qual faz dele um personagem, Maupassant afirma: "Ele parece nos mostrar, por vezes, a significação das coincidências bizarras, as associações inesperadas de circunstâncias aparentemente fortuitas, mas que um propósito oculto e dissimulado conduziria. […] Ele conta histórias simples em que se mistura apenas um quase nada vago e perturbador" (MAUPASSANT, 2009, p. 468).

[45] *Le fantastique résiderait ainsi dans un art du détail et dans la capacité de l'observateur à le rendre éloquent.*

Como diz Marquer (2014, p. 13), "o credo fantástico do final do século não impõe mais, paradoxalmente, a crença, mas o saber olhar[46]". Ora, essa valorização do olhar encontra eco em um aspecto mais amplo da obra de Maupassant, que aprendeu com Flaubert a necessidade de se impregnar do lugar-comum e da mediocridade da realidade para se atingir o original e singular. No prefácio do romance *Pierre et Jean*, Maupassant professa seu método:

> O talento é uma longa paciência. Trata-se de olhar tudo aquilo que se deseja exprimir por tempo suficiente e com atenção suficiente para descobrir um aspecto que não tenha sido visto por ninguém. Em tudo há o inexplorado, pois estamos habituados a somente nos servir de nossos olhos com a lembrança daquilo que se pensou antes de nós sobre aquilo que contemplamos. A menor das coisas contém o desconhecido. Encontremo-lo. (MAUPASSANT, 2011)[47].

Subjacente ao método de Maupassant, notamos a ideia de que a observação conduz à apreensão do real. Esta é, com efeito, uma leitura possível de sua obra, feita, por exemplo, por Tolstoi, que assim descreve o talento do escritor: "O autor possuía este dom especial – o talento – que é a faculdade de concentrar sua atenção sobre determinado objeto e de ver nele alguma coisa nova, alguma coisa que os outro não veem[48]" (TOLSTOI, 1995, p. 11).

Este real, no entanto, não consiste em um dado objetivo, mas antes em uma maneira de olhar, do qual Maupassant tem consciência. Neste mesmo prefácio, ele fala sobre o trabalho do escritor realista: "De tanto ver e meditar, ele olha o universo, as coisas, os fatos e os homens de uma certa maneira própria e que resulta do conjunto de suas observações refletidas. É essa visão pessoal do mundo que ele procura nos comunicar ao reproduzi-la em um livro[49]". Não poderia ser de outra forma em Maupassant, discípulo também de Schopenhauer, cuja obra *Fundamentos da moral* ele pode ler desde 1879, na tradução francesa de Arthur Burdeau, e para quem o

---

[46] *Le credo fantastique fin-de-siècle n'impose plus, paradoxalement, de croire, mais de savoir regarder.*

[47] *Le talent est une longue patience. Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le.*

[48] *L'auteur possédait ce don spécial – le talent – qui est la faculté de concentrer son attention sur tel ou tel objet, et d'y voir quelque chose de nouveau, quelque chose que les autres ne voient pas.*

[49] *A force d'avoir vue et médité, il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre.*

mundo é uma representação e a obra de arte apresenta apenas a ilusão subjetiva do escritor (REVERZY, 2011, p. 32).

> Do ponto de vista subjetivo em que nossa consicência necessariamente se situa, cada um é em si mesmo o universo inteiro: tudo o que é objeto só existe para ele indiretamente, na qualidade de representação do sujeito: tanto que nada existe, que não seja tal como é na consciência. O único universo que cada um de nós conhece realmente, nós o carregamos em nós mesmos como uma representação dele, é por isso que cada um de nós é seu centro[50]. (SCHOPENHAUER apud VIAL, 1954, p. 129).

Portanto, o olhar clínico praticado por Maupassant e reivindicado pela literatura fantástica do fim do século não é nem pretende ser ingênuo com relação à apreensão objetiva do singular. É da dimensão subjetiva do olhar que emerge o inquietante. Neste sentido, o fantástico da segunda metade do século XIX parece acompanhar um movimento já realizado pela clínica décadas antes. Como os cientistas que perceberam que o magnetismo animal devia seu sucesso mais à crença compartilhada pelo cientista e paciente do que pelos procedimentos em si[51], os autores fantásticos desse momento entendem que é da sugestão que emerge o inquietante. Nas palavras de Edmond Picard, citado por Bertrand Marquer: "a observação minuciosa de uma 'realidade bizarra' só se torna 'matéria fantástica' para o 'espírito apto a desagregar as relações fictícias' que constróem as 'induções', 'aproximações' e 'engenhosidades' de uma pseudológica racionalista[52]" (MARQUER, 2011, p. 12).

Maupassant parece inteiramente familiar à ideia da cura pela sugestão, defendendo inclusive que seria possível adoecer pelo mesmo mecanismo. Em 1886, publica no *Le Gaulois* a crônica "Um milagre", em que finge emprestar seu espaço no jornal a um veterinário que defende com veemência a inexistência da raiva na espécie humana. A morte daqueles mordidos por cães contaminados pelo vírus se deveria tão somente à "ideia fixa" da contaminação. Nesses casos, a cura se daria, por certo, também pela fé no remédio.

---

[50] *Du point de vu tout subjectif où reste nécessairement placée notre conscience, chacun est à lui-même l'univers entier: tout ce qui est objet n'existe pour lui qu'indirectement, en qualité de représentation du sujet: si bien que rien n'existe, sinon en tant qu'il est dans la conscience. Le seul univers que chacun de nous connaisse réellement, il le porte en lui-même comme une représentation qui est à lui: c'est pourquoi il en est le centre.*

[51] Ver H. F. Ellenberger, op. cit.

[52] *L'observation minutieuse d'une 'réalité bizarre' ne devient ainsi 'matière à fantastique' que pour 'l'esprit apte à désagréger les relations fictives' que construisent les 'inductions', 'rapprochements' et 'ingéniosités' d'une pseudo-logique rationaliste.*

> Ora, neste caso, basta a fé em um remédio para ser salvo, pois, segundo a expressão do doutor Caffe, "a imaginação pode destruir aquilo que ela criou". […] Mas esta convicção da cura não podia ser imposta a toda a humanidade por empíricos vulgares nos quais acreditavam cegamente camponeses ignorantes[53] (MAUPASSANT, 1886).

Seria necessário um médico de respeito e credibilidade para imputar em seus pacientes tal fé na cura. Referindo-se então a Pasteur, o narrador diz: "E ele curou, de fato, como os santos que faziam paralíticos andarem pela simples imposição das mãos. Ele curou o mundo, ele faz à raça humana um dos maiores serviços que poderiam ter sido feitos: ele a salvou do medo que matava como um mal[54]".

Assim como o olhar não se presta a descobrir uma realidade objetiva, a empiria vulgar não interessa à ciência que cura pela sugestão, e nisso se baseia o fantástico clínico. Sem negar os princípios da clínica médica, ele a subverte ao subjetivar seus métodos.

2.6. Tópica do olhar

O fantástico é uma questão de olhar, mas é também o invisível, como Maupassant enuncia mais de uma vez. Talvez por isso o olhar tenha uma dimensão enganadora em sua obra. O Horla existe e, no entanto, o narrador não pode vê-lo. O mais perto que chega disso é quando tem o seu reflexo "roubado" por ele diante de um espelho. O protagonista de "A noite" se desespera quando tudo ao redor se faz escuro. E assim como não podemos ver tudo o que existe, podemos também enxergar o inexistente.

É interessante notar, para fins deste trabalho, que duas das mais longas reflexões que Maupassant elaborou em sua obra de ficção acerca do olhar referem-se ao universo feminino. Mais do que isso, em ambos os casos se trata da mulher amada por um homem acometido por alguma forma de perversão acompanhada de repulsa à figura feminina. Em *Regard et destin chez Guy de Maupassant*, Micheline Besnard-

[53] *Or, dans ce cas, il suffit de la foi dans un remède pour être sauvé, car, selon l'expression du docteur Caffe, 'l'imagination peut détruire ce qu'elle a enfanté'. […] Mais cette conviction de la guérison ne pouvait être imposée à l'humanité tout entière par les vulgaires empiriques en qui croient aveuglément des campagnards ignorants.*

[54] *Et il a guéri, en effet, à la façon des saints qui faisaient marcher les paralytiques par la simple imposition des mains. Il a guéri le monde, il a rendu à la race humaine un des plus grands services qu'on puisse lui rendre: il l'a sauvée de la peur qui tuait comme un mal.*

Coursodon afirma: "na dialética da aparência e da realidade, do ideal e da matéria, da mentira e da verdade, o olho é o elemento enganador, a isca. […] Mesmo quando ele não olha, não vê, suas conotações negativas o conduzem, pois ele parece sobredeterminado por seu pertencimento à mulher[55]" (BESNARD-COURSODON, 1973, p. 431).

Com efeito, em mais de um conto Maupassant associa o olhar da mulher amada ao engano e à perdição. Sem que este traço possa ser extensivamente explorado neste trabalho, cumpre mencionar duas narrativas em que a tópica do olhar aparece como fonte de dúvida e engano.

Em "Louco?" temos um narrador em primeira pessoa que inicia seu relato com a seguinte pergunta: "Sou louco? Ou apenas ciumento? Sei lá, mas sofri terrivelmente" (MAUPASSANT, 2009, p. 109). Com esta abertura, fixam-se os dois extremos de um campo em que o narrador oscila, certo apenas de seu sofrimento. Quando descreve seu encantamento pela mulher amada, atribui-o sobretudo aos olhos dela.

> Seus olhos, como se me dessem sede, obrigavam-me a abrir a boca. Eram gris ao meio-dia, tingidos de verde ao cair da tarde e azuis quando o sol levantava. Não sou louco: juro que tinham essas três cores.
> Durante o amor eles eram azulados, como que machucados, com as pupilas aumentadas e nervosas. Seus lábios, movidos num frêmito, deixavam irromper por vezes a ponta rosa e molhada da língua, que palpitava como a de um réptil; e suas pálpebras pesadas se erguiam lentamente, revelando aquele olhar ardente e consternado que me enlouquecia.
> Estreitando-a nos braços, eu fitava seu olho e tremia, sacudido tanto pela necessidade de matar aquela besta-fera quanto de possuí-la sem parar. (MAUPASSANT, 2009, p. 110).

Tomado de um sentimento ambivalente pela mulher que ama e odeia, a quem deseja possuir e matar, o narrador a aproxima de um animal e chega ao ponto de sentir ciúmes precisamente do cavalo que ela monta todos os dias pela manhã. Ora, aquele que sente ciúmes certamente se compara, em qualquer que seja a medida, com o objeto que rouba a atenção do ser amado. Nesse sentido, também o narrador se animaliza e deixa a razão de lado. Do mesmo modo, se ele vê nos olhos da mulher amada três cores distintas, é a sua própria visão que ele torna questionável e volúvel, tanto assim que o faz logo depois de assegurar que não está louco, para em seguida

[55] *Dans la dialetique de l'apparence et de la réalité, de l'idéal et de la matière, du mensonge et de la vérité, l'oeil est l'élément trompeur, l'appât. [...] Même lorsqu'il ne regarde pas, ne voit pas, ses connotations négatives l'emportent, car il semble surdéterminé par son appartenance à la femme.*

perguntar-se sucessivas vezes ao longo do conto se não estaria mesmo louco. Quando ele se dá conta de que ela já não o ama, é novamente por meio do olhar dela:

> Um dia, percebi que ela estava cansada de mim. Vi no seu olho, ao acordar. Inclinado sobre ela, eu esperava todas as manhãs esse primeiro olhar. Esperava-o, cheio de raiva, de ódio, de desprezo por aquela fera adormecida de quem eu era o escravo. Mas quando o azul pálido de sua pupila, aquele azul líquido como a água, se descortinava, ainda lânguido, ainda cansado, ainda doente das últimas carícias, era como uma chama instantânea que me inflamava, exasperando meus ardores. Naquele dia, quando sua pálpebra se abriu, vi um olhar indiferente e morno, que não desejava mais nada. (MAUPASSANT, 2009, p. 110).

Os olhos de um azul líquido como a água remetem novamente à falta de controle, fonte de profundo sofrimento do narrador.

Já no conto "Um caso de divórcio", o advogado da sra. Chassel faz sua sustentação oral em favor do pedido de divórcio de sua cliente. Para isso, lê a todos os presentes o diário do marido dela, no qual encontramos:

> Seus olhos são azuis! Somente olhos azuis arrebatam a minha alma. Toda mulher, a mulher que habita o fundo do meu coração, me aparece no olhar, nada mais que no olhar.
> Oh! mistério! Que mistério? O olhar?… O universo inteiro está ali, nele, uma vez que ele o vê, que o reflete. O olhar contém o universo, as coisas e os seres, as florestas e os oceanos, os homens e os animais, os pores do sol, as estrelas, as artes, tudo, tudo, ele vê, colhe e carrega tudo; e ainda há mais nele, há a alma, o homem que pensa, o homem que ama, o homen que ri, o homem que sofre! Oh! Vejam os olhos azuis das mulheres, aqueles profundos como o mar, inconstantes como e céu, tão suaves, tão suaves como as brisas, como a música, como os beijos, e transparentes, tão cristalinos que se pode ver através, vê-se a alma, a alma azul que os colore, que os anima, que os diviniza (MAUPASSANT, 2009, p. 620).

Pouco tempo após casar-se com a mulher por quem se apaixona, no entanto, o autor do diário se desilude com a esposa e volta sua atenção para o verdadeiro objeto de seu desejo, as flores. Mais uma vez, a relação com a natureza se interpõe à relação entre dois humanos. Se o progresso tornava a fantasia de domínio da natureza mais realista, como vimos no início do capítulo, Maupassant se empenha em mostrar o contrário.

> O quarto delas [das orquídeas] é baixo, sufocante. O ar úmido e quente deixa a pele viscosa, faz a garganta arquejar e os dedos tremerem. Elas vêm, essas estranhas meninas, de regiões pantanosas, quentes e insalubres. São atraentes como sereias, mortais como venenos, admiravelmente bizarras, inquietantes, terríveis. Algumas parecem borboletas com asas enormes, patas delgadas, e olhos! Porque elas têm olhos! Elas me olham,

> me veem, seres extraordinários, inverossímeis, fadas, filhas da terra sagrada, do ar impalpável e da luz quente, esta mãe do mundo. (MAUPASSANT, 2009, p. 622).

Conforme acompanhamos as duas narrativas do ponto de vista do narrador em primeira pessoa, nos damos conta de que o olho vê na mesma medida em que reflete, e o que ele mostra é fonte de dúvida. "Profundos como o mar e mutáveis como o céu", eles "bebem a vida aparente para alimentar o pensamento". Ocorre que esse percurso dos olhos à mente nada tem de retilíneo. Pelo contrário. Se a subjetividade do olhar é um traço comum a todos e valorizado pelo próprio Maupassant, como vimos, o autor deixa ainda mais clara a dimensão enganadora da visão ao dar voz a dois narradores perversos, pois a ideia de desvio é constante nas duas narrativas.

É por meio de uma corda esticada entre duas árvores à guisa de armadilha que o narrador de "Louco?" intercepta abruptamente o trote do cavalo em que sua amante monta e lhe quebra as patas para se vingar da amada. Não contente em executar o animal com um tiro, ele dispara contra a amante justamente em seu ventre. Não sabemos ao final do conto se ele a mata, mas é certo que provoca a interrupção de mais um percurso, o sucessório.

O mesmo se nota pela descrição que o sr. Chassel faz das flores em seu diário: tortuosas e erráticas, como os pântanos e o voo da borboleta. Enamorado de suas orquídeas, ele atribui-lhes olhos, mostrando novamente a dimensão reflexiva do olhar: aquele que ama deseja ser visto pelo objeto amado.

Pela brevíssima análise destes dois contos, que, não sendo propriamente sobrenaturais, constam da maior parte de antologias fantásticas de Maupassant por sua natureza inquietante, percebemos que se o olhar é um dos principais meios de perceber o real, ele é igualmente enganador, e isso se relaciona diretamente com a própria maneira de conceber a realidade do autor, conforme veremos adiante.

2.7. O Umheimlich II

A ideia de que o fantástico emerge, para aqueles que souberem identificá-lo, do seio da realidade cotidiana e, portanto, sem a necessidade de uma incursão pelo maravilhoso, se desdobra também no conceito de Umheimlich [inquietante], tal como visto no primeiro capítulo. É desta erupção do familiar estranhado, do retorno do

reprimido, que muitas vezes emerge o inquietante maupassantiano. De uma casa, um móvel, um passeio, uma leitura, que, de repente, adquirem um aspecto hostil e se tornam insuportáveis. O narrador do conto já mencionado "A noite" inicia a narrativa afirmando: "Amo a noite com paixão. Amo-a como se ama um país natal ou uma amante, com um amor instintivo, profundo, irrefutável" (MAUPASSANT, 2009, p. 717). O amor que ele tem pela noite é o mesmo que se nutre pela terra natal, "Heimat" em alemão, que compartilha a mesma origem etimológica de Heimlich. Já o protagonista de "O Horla" vive na grande casa de sua família, uma propriedade em Rouen, à beira do Sena, à qual ele se sente "enraizado". É ali, na casa onde sempre viveu, às margens do rio que tanto ama, que vivenciará o inquietante.

Como afirma Fonyi:

> Os objetos familiares se tornam angustiantes, logo misteriosos, porque os vimos muito frequentemente, as ações habituais, porque as realizamos muito frequentemente. São símbolos da repetição, da movimentação no mesmo lugar, do enclausuramento. E, perturbados pela angústia, atribuimos-lhe uma vontade hostil, uma função de carcereiro, de perseguidor. Pois o enclausuramento e a perseguição são, em Maupassant, ideias vizinhas[56]. (FONYI, 1984, p. 14).

Não por acaso os objetos adquirem tanto valor na revelação do inquietante em sua obra, sobretudo aqueles pelos quais se nutre mais afeto. No conto "Quem sabe?", também já mencionado brevemente, o narrador é um homem recluso, incapaz de conviver com outras pessoas por muito tempo. "Por que sou assim?", se pergunta, "Quem sabe? A causa é, talvez, muito simples: canso-me muito rápido de tudo o que não se passa em mim." Esse narrador, incapaz de conviver com a alteridade, cerca-se de objetos:

> Resultou que eu me apego, que eu me apegara, muito aos objetos inanimados, que para mim adquirem uma importância de seres, e que minha casa tounou-se, tornara-se, um mundo onde eu vivia uma vida solitária e ativa, em meio a coisas, móveis, bibelôs domésticos, simpáticos a meus olhos como rostos. Aos poucos eu enchera a casa com esses objetos, eu a paramentara, e me sentia dentro, contente, satisfeito, muito feliz como nos braços de uma mulher adorável cuja meiguice habitual tornou-se uma calma e doce necessidade. (MAUPASSANT, 2009, p. 790).

[56] *Les objets familiers deviennent angoissants, donc mystérieux, parce qu'on les a trop souvent vus, les actions habituelles, parce qu'on les a trop souvent accomplies. Ce sont des symboles de la répétition, du tournoiement sur place, de la claustration. Et, affolé d'angoisse, on leur attribue une volonté hostile, une fonction de geôlier, de persécuteur. Car la claustration et la persécution sont, chez Maupassant, des idées voisines.*

Ora, este narrador que emprestou um caráter anímico aos objetos verá o inquietante surgir do seio de seu próprio lar, daquilo que lhe era mais familiar e confortável. Voltando para casa um dia durante a noite, ele presencia todos seus móveis, bibelôs e utensílios adquirirem vida e deixarem a propriedade em fila, diante de seus olhos estupefatos, para reaparecerem meses depois em um antiquário em outra cidade.

Em *Quand l'objet ancien devient fantastique*, Anne de Vaucher-Gravili analisa a relação dos objetos com seus donos na obra de Maupassant, e conclui que esta relação pode se inverter quando o objeto-relíquia "se torna mediador do incompreensível, em uma palavra, do fantástico[57]" (VAUCHER-GRAVILI, 1984, p. 179). Assim acontece com o personagem principal de "A cabeleira", que também se depara com o inquietante advindo de um objeto inanimado. Em seu diário, registra o que parece ser o relato em primeira pessoa do colecionador descrito por Wlater Benjamin em "Paris, capital do século XIX[58]":

> Eu rodava por Paris numa manhã de sol, o espírito em festa, o passo alegre, olhando as lojas com aquele vago interesse do flanêur. De repente percebi num antiquário um móvel italiano do século XVII. […]
> Que coisa singular a tentação! A gente olha um objeto e, pouco a pouco, ele o seduz, impressiona, o invade como faria um rosto de mulher. Seu encanto entra em você, encanto estranho que vem de sua forma, de sua cor, de sua fisionomia de coisa; e já a gente o ama, o deseja, quer. Uma necessidade de posse se apodera de você, necessidade suave no início, como que tímida, mas que cresce, torna-se violenta, irresistível. (MAUPASSANT, 2009, p. 4 34).

Do um fundo falso desse móvel, como do inconsciente humano, emerge uma cabeleira pela qual o narrador se apaixonará perdidamente, metonímia daquela que um dia foi sua dona, bem como de um tempo passado, perfeito, inteiramente familiar.

Trata-se de dois contos bastante distintos em sua dimensão fantástica, porém igualmente inquietantes. Enquanto no primeiro temos um episódio de fato sobrenatural, no segundo, o inquietante advém de uma perversão sexual que toma conta do personagem. Como em tantos outros contos de Maupassant, ambos os

[57] *[...] dévient le médiateur de l'incomprehénsible, en un mot, du fantastique.*
[58] "O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumbe de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhes confere apenas um valor afetivo, em vez de um valor de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão pouco providos daquilo de que necessitam como no mundo cotidiano –, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis." (BENJAMIN, 2007, p. 46).

protagonistas terminam numa casa de saúde, o segundo em completa alienação, ao passo que o primeiro se interna voluntariamente, "por prudência, por medo!", para se proteger de si mesmo, daquilo que pode retornar em nós, mesmo que por meio dos objetos.

De fato, além de designar um amor pelo tempo passado e familiar, o amor pelos objetos tem ainda, na obra de Maupassant, a qualidade de desencadeador de uma possível invocação da memória involuntária. Nas palavras de Gérard Délaisement em *La modernité de Maupassant*, "depois de Rousseau, mas antes de Proust, ele [Maupassant] soube, ao acaso do chamado de uma sensação, evocar um ontem que ele instala felizmente no presente[59]" (DÉLAISEMENT, 1995, p. 170). "Poderíamos imaginar encontrar esboçado em Maupassant o tema da reminiscência proustiana?[60]", aponta Pierre-Georges Castex em *Actualité de Maupassant* (CASTEX apud DÉLAISEMET, 1995, p. 170).

Mas não é apenas nos objetos que o familiar pode retornar na forma do inquietante. Como observa Philippe Bonnefis em *Comme Maupassant*, o motivo da paternidade na obra de Maupassant é sempre acompanhado da dúvida. "Não existe boa concepção. O ato de conceber é essencialmente ruim. Ele provoca uma fissura narcísica. Ele ilustra desastrosamente a regra inflexível segundo a qual o idêntico a si mesmo rompe a esfera do próprio ao se reproduzir[61]." (BONNEFIS, 1981, p. 95). Daí resulta que a semelhança adquire na sua obra um caráter catastrófico: "literalmente, o acidente de um retorno", no qual o que retorna é parte do sujeito e, portanto, um tipo particular de duplo.

> Este tipo de assombro, que se deve menos à aproximação do longínquo do que ao afastamento do próximo, Freud qualificou como umheimlich, designando por este termo ambíguo o caráter estranho, estrangeiro que tal coisa pode adquirir de repente na familiaridade na qual se havia permanecido[62]. (BONNEFIS, 1981, p. 97).

---

[59] *Après Rousseau, mais avant Proust, il [Maupassant] a su, au hasard d'un rappel de sensation, évoquer un hier qu'il instale heuresement dans le présent.*

[60] *Aurait-on pu s'attendre à trouver esquissé chez Maupassant le thème de la réminiscence proustienne?*

[61] *Il n'y a pas de bonne engeance. L'acte d'engendrer est, par essence, mauvais. Il provoque une fissure narcissique. Il illustre désastreusement la règle inflexible suivant laquelle l'identique-à-soit brise la sphère du propre en se reproduisant.*

[62] *Cette sorte de l'effrayant, qui ne tirerait pas tant sa cause du rapprochement du plus lointain que de l'éloignement du plus prochain, Freud la qualifie d'umheimlich, désignant par ce terme ambigu le caractère étrange, étranger que peut soudain acquérir cela dans la familiarité de quoi on s'était maintenu.*

A representação imagética do sujeito, dado que portadora da semelhança, se torna então perigosa. Retratos incidem na obra de Maupassant sempre acompanhados de desdobramentos trágicos, como comenta Jacques Bienvenu:

> Assim, o daguerreótipo de *O heremita* revela um incesto; a miniatura de *Pierre e Jean* descortina um filiação ilegítima; no romance *Forte como a morte*, uma pintura permite descobrir, muito tempo após sua execução, uma semelhança singular entre uma mãe e sua filha, suscitando na mãe um terrível sentimento de depossessão. No conto "O campo de oliveiras", é uma antiga fotografia que prova ao abade Villbois a existência de seu filho, revelação que o conduzirá ao suicídio[63]. (BIENVENU, 1993, p. 17).

O espelho, veremos mais adiante, também se presta em Maupassant ao caráter trágico da semelhança, porém, pela natureza fugidia da imagem que reflete, o faz de forma negativa: é pela ausência da imagem que o recalcado se manifesta, e sua expressão máxima foi atingida nas três versões do conto "O Horla", em que a mesma cena se repete: o protagonista tem o seu reflexo subtraído pela presença do Horla entre ele e o espelho. Assim também no conto "A morta", em que o narrador, que acaba de perder a amante, olha no espelho e se confronta com a ausência do que um dia ele refletiu:

> Eu estava ali, em pé, trêmulo, os olhos fixos no vidro plano, profundo, vazio, mas que a contivera inteira, que a possuíra tanto quanto eu, tanto quanto meu olhar apaixonado. Tive a impressão de amar aquele espelho – toquei nele, estava frio! Oh! a lembrança! a lembrança! Espelho doloroso, espelho ardente, espelho vivo, espelho horrível, que faz sofrer todas as torturas! Felizes os homens cujo coração, como um vidro onde deslizam e se apagam os reflexos, esquece tudo o que o vidro abarcou, tudo o que passou diante dele, tudo o que se contemplou, o que se olhou, em seu afeto, em seu amor! Que sofrimento! (MAUPASSANT, 2009, p. 714).

2.8. A armadilha de Maupassant

A prisão dos sentidos e a incapacidade de conhecer de fato a realidade nos conduzem ao pessimismo, que permeia não apenas os contos fantásticos de

[63] *Ainsi, le daguerréotype de L'Ermite révèle un inceste; la miniature de Pierre et Jean dévoile une bâtardise; dans le roman Fort comme la mort, une peinture fait découvrir longtemps après son exécution une ressemblance singulière entre une mère et sa fille, suscitant chez la mère un terrible sentiment de dépossession. Dans la nouvelle Le Champ d'oliviers, c'est une ancienne photographie qui prouve à l'abbé Villbois l'existence de son fils, révélation qui le conduira au suicide.*

Maupassant, mas toda sua obra. Vejamos a conclusão que tira o narrador de "Carta de um louco" e perceberemos nela ecos dos contos mais realistas do autor:

> Portanto, se tivéssemos alguns órgãos a menos, ignoraríamos coisas admiráveis e singulares, mas se tivéssemos alguns órgãos a mais, descobriríamos em torno de nós uma infinidade de outras coisas de que jamais suspeitaremos por falta de meios para constatá-las.
> Logo, enganamo-nos ao avaliar o Conhecido, e estamos cercados pelo Desconhecido inexplorado.
> Tudo é incerto, portanto, e perceptível de maneiras diferentes.
> Tudo é falso, tudo é possível, tudo é duvidoso. (MAUPASSANT, 2009, p. 540).

Essa dimensão enganadora da realidade pode ser notada com nitidez nos contos realistas de Maupassant. Isso talvez se dê porque, se seus contos fantásticos não são propriamente fantásticos, os realistas também não cumprem com rigor sua vocação, pois o inquietante, por meio da angústia exacerbada, também habita essa realidade retratada. A jovem que passa a vida trabalhando para pagar a dívida de um colar perdido que descobre anos mais tarde ser falso ("O colar"); o respeitado juiz que, depois de morto, descobre-se por seus diários ser um assassino calculista ("Um louco"); o professor primário atencioso com seus alunos que, após perder seus três filhos, mata outras crianças para se vingar de Deus ("Moiron"). Os exemplos são inúmeros e apontados como um padrão por Micheline Besnard-Coursodon, que estudou a recorrência do elemento da armadilha na obra de Maupassant.

Para ela, há uma estrutura que subjaz a todos os contos do autor: vive-se (um "eu" ou "ele" sem nome) num encerramento habitual e tolerável, em sua casa de nascença, em sua cidade natal, no berço do que há de mais familiar, ao qual se está enraizado. Um dia, o ritmo se quebra. Sob a forma de um gesto inofensivo, o encerramento é ameaçado. Num primeiro momento, nada parece impedir que se rompa com essa prisão, e a sensação de liberdade parece real. Porém, depois, o encerramento se recomporá ainda mais estrangulante. Nas palavras de Fonyi, "encerramento inicial tolerável, porque se acredita ser possível libertar-se; momento de liberdade em um espaço aberto, que se crê aberto; encerramento definitivo. Isso é tudo[64]" (FONYI, 1984, p. 18).

[64] *Clôture initiale tolérable parce qu'on croit pouvoir s'en libérer; moment de liberté dans un espace ouvert, que l'on croit ouvert; clôture définitive. C'est tout.*

Alberto Savinio, em *Maupassant et l'autre*, traça uma análise distinta, porém compatível com as de Fonyi e Besnard-Coursodon quando se refere ao que chama de aspecto ferroviário da literatura de Maupassant:

> Já notaram que os contos de Maupassant produzem a mesma sensação de enclausuramento, de "não poder descer", que os compartimentos de trens? Já notaram que os contos de Maupassant, à semelhança das viagens de trem, não deixam atrás de si uma sensação de prazer e que dos contos de Maupassant também desce-se com essa mesma pressa, esse mesmo sentimento de liberação com o qual se sai de um trem?[65] (SAVINIO, 1975, p. 39).

Mais do que apenas à sensação de clausura, a imagem do trem nos remete também à ideia de continuidade, explorada anteriormente. A malha de ferro que se espalha pela Europa do século XIX, sabemos, conecta e aproxima lugares antes tão distantes que se diriam inatingíveis e incomunicáveis. O mal-estar proveniente da viagem, no entanto, não é privilégio dos contos fantásticos. Vemos com isso que é mais difícil do que parece, impossível na realidade, traçar a diferença entre os contos realistas e fantásticos de Maupassant. Como mostra Bancquart:

> Entre os contos de loucura (ou de situação marginal) e os outros, não existe essa diferença fundamental que a crítica positivista quis estabelecer: todos testemunham uma experiência global, que é a experiência vital de Maupassant. Eles são nesse sentido os testemunhos de um realismo distanciado do simples materialismo ao qual o autor foi confinado. Seu denominador comum é, talvez, a impressão de um engano, de uma mistificação espalhada dos mais simples camponeses à natureza toda, em suas funções na aparência o mais sagradas. […] Da antiga farsa ao devaneio poético, o caminho é contínuo. Ele é encoberto por este "vapor de melancolia" do qual fala Maupassant acerca de Turguêniev, e pode levar à demência[66]. (BANCQUART, 1975, p. 7).

Presente em todos os contos de Maupassant, a visão de mundo pessimista, em muitos casos, se sobrepõe ao elemento fantástico propriamente dito, que se presta tão

---

[65] *Avez-vous remarqué que les contes de Maupassant produisent la même impression de claustration de "ne pas pouvoir descendre" que celles que produisent les compartiments de chemin de fer? Avez-vous remarqué que les contes de Maupassant, à la ressemblance des voyages en chemin de fer, ne laissent pas derrière eux une impression de plaisir et que des contes de Maupassant aussi on descend avec cette même hâte, avec ce même sentiment de libération que celui avec lequel on sort d'un train?*

[66] *Entre les contes de la folie (ou de situation marginales) et les autres, n'existe point cette différence fondamentale que la critique positiviste a voulu établir: tous témoignent d'une expérience globale, qui est l'expérience vitale de Maupassant. Ils sont à cet égard les témoins d'un réalisme bien éloigné du court matérialisme dans lequel l'écrivain a été confiné. Leur commun dénominateur, peut-être est-ce l'impression d'une duperie, d1une mystification répandue des plus humbles paysans à la nature entière, dans ses fonctions en apparence les plus sacrées. […] De la farce grasse à la rêverie poétique, le chemin est continu. Il est voilé de cette "vapeur de mélancolie" dont parle Maupassant à propos de Tourguêniev, et peut conduire à la démence.*

somente a evidenciar tal visão. Vejamos o conto "A morta", de 1887. O narrador em primeira pessoa conta que perdera a amante, morta por um resfriado. Tendo-a amado intensamente, ele se desespera com sua morte e, ao visitá-la no cemitério, é tomado pela ideia de passar a noite ali, ao lado de sua sepultura. Com o cair da noite, no entanto, um estranho fato se dá: os mortos saem de seus túmulos e reescrevem as próprias lápides, com a honestidade daqueles que já não comungam das convenções sociais do reino dos vivos. Em lugar de "Ele amava os seus, foi bom e honesto, e morreu na paz do Senhor", o falecido Jacques Olivant assim coloca em sua pedra funerária: "Aqui jaz Jacques Olivant, morto aos cinquenta e um anos. Ele precipitou, por sua insensibilidade, a morte de seu pai, de quem desejava herdar; torturou sua mulher, atormentou seus filhos, enganou seus vizinhos, roubou quando pôde e morreu miserável". O protagonista, mais surpreso do que tomado de medo, assim narra o que viu:

> E eu via que todos tinham sido os carrascos de seus próximos, rancorosos, desonestos, invejosos, que tinham roubado, traído, realizado todos os atos vergonhosos e abomináveis, aqueles bons pais, aquelas esposas fiéis, aqueles filhos devotados, aquelas moças castas, aqueles comerciantes íntegros, aqueles homens e aquelas mulheres ditas irrepreensíveis. (MAUPASSANT, 2009, p. 716).

Tomado pela ideia de que sua amada também teria reescrito sua lápide, ele acode à sepultura onde havia mandado grafar: "Amou, foi amada e morreu" para ler "Tendo saído um dia para trair seu amante, apanhou frio e chuva, e morreu".

Trata-se, certamente, de um conto fantástico, na medida em que o protagonista é testemunha de eventos sobrenaturais, porém não seria igualmente fácil classificar esse conto como inquietante; e, mesmo que o fizéssemos, o inquietante não emergiria da ressurreição dos mortos, mas da descoberta da traição e sobretudo da verdade revelada acerca de um mundo que Maupassant descreve de forma cabal em sua crônica de 1881 no *Le Gaulois*: "[A vida] tal como ela é […] cativante, sinistra, empestada de infâmias, enredada por egoísmo, semeada por infelicidades, sem alegrias duráveis, e desembocando fatalmente na morte sempre ameaçadora, nesta condenação de todas as esperanças que nos esforçamos, por covardia, por acreditar que não são sem apelo[67]" (BANCQUART, 1975, p. 17).

[67] *[La vie] telle qu'elle est […] empoignante, sinistre, empestée d'infamies, tramée d'égoïsme, semée de malheurs, sans joies durables, et aboutissant fatalement à la mort toujours menaçante, à cette condamnation de tous nos espoirs que nous nous efforçons, par lachêté, de ne pas croire sans appel.*

Aqui, o protagonista não duvida daquilo que viu, e não faz da dúvida o centro das atenções do conto, como em tantas outras narrativas. Podemos dizer que esse conto difere das demais narrativas fantásticas menos pelo que é narrado do que pelo *tom* do narrador. Pela simplicidade com que ele narra a ressurreição dos mortos, fica claro ao leitor que não será esse o principal tema do conto, que há mais a temer. Em outras palavras, ele está menos preocupado em alocar em sua vida essa experiência inconciliável com a realidade, ou em averiguar se ela é real, como tantos outros narradores maupassantianos, do que em ressaltar a armadilha em que foi pego. E a revelação da armadilha decorre e depende da estrutura narrativa do conto. O narrador, já de posse da revelação desde o início, escolhe transmitir ao leitor a experiência da descoberta, tal como esta lhe ocorreu, reproduzindo no leitor a armadilha da qual foi vítima.

Neste sentido, esse conto é especialmente interessante para nós, por oferecer com clareza a distinção entre o sobrenatural e o inquietante, mas também por fornecer uma possibilidade de interpretação dessa diferença. Talvez seja mais pela forma do que pelo conteúdo que o inquietante de Maupassant se dá a conhecer.

2.9. A posição do narrador

Pela breve análise desse conto, vemos que o narrador que leva a trama adiante pela ação do seu conhecimento, que tudo sabe e manuseia, pode até narrar eventos sobrenaturais, mas não atingirá facilmente o inquietante, dada sua própria condição daquele que narra retrospectivamente algo que já conhece e que detém o controle da situação. Por isso, o verdadeiro inquietante maupassantiano emerge do compartilhamento da dúvida entre leitor e narrador, à medida em que o fantástico escapa ao próprio narrador e, menos domesticado, contamina a escrita e atinge um ponto que não fora previsto ou desejado por aquele que conta.

Nos contos realistas, leitor e narrador caminhavam juntos e desfrutavam com ironia da armadilha na qual os personagens incorriam repetidas vezes, como diante do palco italiano do teatro burguês de que fala Adorno em *A posição do narrador no romance contemporâneo*. Assim, por exemplo, em "O colar", a onisciência do narrador se presta perfeitamente à ironia com que descreve a protagonista:

> Era uma dessas lindas e encantadoras moças nascidas, como por um erro do destino, numa família de empregados comuns. Não tinha dotes, nem esperanças, nenhum meio de ser encontrada, compreendida, amada, esposada por um homem rico e distinto; e se deixou casar com um escrituário do Ministério de Instrução Pública. (MAUPASSANT, 2009, p. 387).

Nos contos fantásticos, por sua vez, o leitor é vítima da mesma armadilha. Isso porque, pela diminuição da distância estética, ele se vê colado aos acontecimentos narrados e desprovido de instâncias verificadora dos fatos. Se no romance tradicional, afirma Adorno, essa distância era fixa, "agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até ao palco, os bastidores e a casa de máquinas" (ADORNO, 2003, p. 61). As consequências disso para a literatura fantástica, nas palavras de Délaisement, é que "quando não é mais a testemunha que conta, mas a vítima que vive ou revive seu medo e faz com que o leitor participe de seu drama, o fantástico adquire uma nova e total modernidade[68]" (DÉLAISEMENT, 1995, p. 183).

Nos contos de Maupassant, esse encurtamento da distância estética se dá não apenas pela frequente escolha do narrador em primeira pessoa, que veremos depois com mais profundidade, mas também pela dissolução da certeza do narrador nos contos fantásticos, que se tornam cada vez mais abertos e fluídos. O signo da água, que parece reger toda a obra de Maupassant, como vimos breve e exemplarmente na análise de "A sepultura", ganha um novo destaque conforme o caráter incorpóreo do fantástico passa a primeiro plano e se torna o traço distintivo do inquietante.

Para Bacquart, a água representa em Maupassant a fantasia da dissolução do eu: "um mito inverso de Narciso se desenvolve na obra de Maupassant em relação à água, que nunca é apresentada como um espelho, mas como devoradora, uma presença doce e sugadora[69]" (BANCQUART, 1975, p. 66). Em seus contos fantásticos, o leitor se vê tragado para dentro do redemoinho que se formou em torno da realidade tal como a conhecemos.

Se revisarmos, portanto, a obra fantástica de Maupassant atentando não tanto para a sobrenaturalidade dos eventos narrados, mas para a fiabilidade do narrador e o

[68] *Quand ce n'est plus le témoin qui raconte, mais la victime qui vit ou revit sa peur et fait participer directement le lecteur à son drame, le fantastique acquiert une nouvelle et totale modernité.*
[69] *Un mythe inverse de Narcisse se développe dans l'oeuvre de Maupassant à propos de l'eau, qui n'est jamais presentée comme un miroir, mais comme une dévoratrice, une douce et suceuse présence.*

seu grau de domínio sobre a narrativa, teremos talvez uma forma mais aproximada de entender o inquietante em sua obra. Diferentemente do ilusionismo que Maupassant pretende em sua literatura realista, nos contos fantásticos a dúvida é chamada ao palco do teatro italiano. Incapaz de acabar com este, mas possivelmente antecipando seu fim, Maupassant o fere ao fazer da incapacidade de apreensão da realidade e da percepção subjetiva o centro das luzes. Não por acaso, vários de seus contos têm títulos interrogativos. "Quem sabe?", "Louco?", "Ele?", coroam a obra de dúvida e antecipam ao leitor a visão de um mundo incerto e falacioso, em que razão e loucura, realidade e sonho, já não podem ser diferenciados.

Quando Norman Friedman afirma, em "O ponto de vista na ficção", que "poder-se-ia arriscar, ainda, a vaga generalização de que a ficção moderna é caracterizada por sua ênfase na cena (mental ou no discurso e na ação), ao passo que a ficção convencional caracteriza-se por sua ênfase na narração" (FRIEDMAN, 2002, p. 173), podemos dizer que em Maupassant, autor que nasceu e morreu no século XIX, esta ênfase na cena, em detrimento do sumário narrativo, está justamente nos contos em primeira pessoa, em que narrador já não sabe tudo, mas antes compartilha uma dúvida. Trata-se de narrar aquilo que viveu, tal como viveu, e deixar ao leitor que tire conclusões, já que ele mesmo não dispõe do conhecimento necessário para explicar a experiência. O fato de o narrador suspeitar todo o tempo daquilo que lhe ocorreu e de expor com tanta clareza sua incapacidade de traduzi-la transmite a sensação objetivante.

Talvez seja possível afirmar que Maupassant se encontra, portanto, a meio caminho entre o narrador tradicional e o moderno. Em seus contos fantásticos, a impossibilidade de explicar um acontecimento, advinda da dúvida que se inseriu no espírito humano, não chega a ser uma impossibilidade de narrar. Esta dúvida, celebrada pelo autor como enfrentamento ao desencantamento do mundo, é o próprio tema do narrador. Ainda assim, narrar essa fissura tem dificuldades particulares e exigências formais e compositivas, como a diminuição da distância estética.

Para isso, o narrador em primeira pessoa, explorado em suas diversas formas, como em contos articulados em cartas, diários, relatos a outros, se presta com perfeição ao propósito do autor: pela proximidade do narrador, Maupassant opera uma inversão entre loucura e razão, e os limites entre os dois estados se apagam. Neste sentido, a forma do diário íntimo pode ser vista como mais do que um narrador que pode passar sem um público, mas antes como um artifício para a transmissão da

dúvida. Como acompanha o desenrolar da história de forma quase concomitante ao narrador, o leitor dispõe apenas do que este escolhe escrever, e no ritmo em que este vive. Quando a verdade artística de que fala Friedman é uma dúvida, a escolha pelo diário íntimo parece a mais aderente: nada mais incerto do que o narrador-protagonista disposto a desconfiar de sua própria vivência.

É possível enxergar um denominador comum nas diferentes formas de narrar de Maupassant. Cada uma a seu modo trabalha a favor da exposição da visão de mundo do autor, conforme esclarece Louis Forrestier em sua introdução à edição Pléiade dos contos do autor:

> Os contos traduzem o prazer de *dizer*. Eles manifestam o amor por uma palavra pela qual se transmite ao público a visão que um narrador tem do mundo. Sem dúvida ela não é reconfortante, pois o universo parece feito de relações distorcidas ou de valores degradados. Múltiplas experimentações de ligações entre o homem e o exterior, os contos desembocam em conclusões pessimitas. Neles, o indivíduo aparece incapaz de espontaneidade ou impedido de manifestá-la. Ele é progressivamente despossuído: de suas crenças, de seus amores, de seu trabalho e de seu ser. Assim a obra descreve da forma mais profunda a aventura de uma *alienação*[70]. (FORRESTIER, 1974, p. xxii).

A alienação, como ponto máximo da depossessão da vontade e mesmo da identidade, estaria, portanto, por trás de toda a obra de Maupassant, conforme veremos mais detalhadamente no próximo capítulo deste trabalho.

[70] *Les contes traduisent le plaisir de* dire*. Ils manifestent l'amour d'une parole par laquelle se transmet au public la vision qu'un narrateur a du monde. Sans doute n'est-elle pas reconfortante, car l'univers semble fait de rapports faussées ou de valeurs dégradées. Multiples expérimentations des liens de l'homme avec l'extérieur, les contes aboutissent à des conclusions pessimistes. L'individu y apparaît incapable de spontanéité ou empêché de la manifester. Il est, progressivement, dépossédé: de ses croyances, de ses amours, de son travail et de son être.*
Ainsi l'oeuvre décrit de la façon la plus profonde l'aventure d'une aliénation*.*

3. Leituras do Horla[71]

3.1. Do que é feito o Horla

Em julho de 1887, pouco tempo depois de ter publicado a terceira versão do conto "O Horla", Maupassant escreveu para o *Le Figaro* uma crônica intitulada "A viagem do Horla", em que descreve seu passeio num balão batizado com o mesmo nome da criatura que dá nome a seus contos. Essa vertiginosa experiência, que se inicia em Paris e termina na Bélgica um dia depois, é narrada pelo autor com a intensidade de uma vivência transformadora, a um tempo essencial e alegórica. "Um bem-estar profundo, desconhecido, me invadiu, bem-estar do corpo e do espírito, feito de lassidão, de repouso infinito, de esquecimento, de indiferença a tudo e dessa sensação nova de atravessar o espaço sem nada sentir ou escutar daquilo que torna o movimento insuportável, sem barulho, sem sacudidas, sem trepidações [72] " (MAUPASSANT, 1887), narra o escritor, mais conhecido por retratar a miséria humana do que o bem-estar.

Que ele tenha escolhido chamar o balão de Horla, como chamou seu barco de Bel-Ami, não é casual, e há mais de um elemento que conecta este Horla ao ser invisível de seus contos ficcionais, a começar pela profunda relação de ambos com a modernidade, a qual já vimos e veremos novamente adiante. "Homens nos chamando", narra Maupassant a bordo do balão, "locomotivas apitam; nós respondemos com a sirene que emite gemidos queixosos, horríveis, magros, verdadeira voz fantástica errando ao redor do mundo[73]." (MAUPASSANT, 1887).

Se tivesse vivido mais, Maupassant talvez tivesse chamado de Horla a outros fenômenos que inaugurassem nele sensações e desafiassem as nomenclaturas já existentes. Seu encanto pelo balão não tem limites. As imagens usadas para descrevê-

[71] Todas as citações dos contos "O Horla" (em suas duas versões) e "Carta de um louco" foram retiradas da seguinte edição: Guy de Maupassant, *O Horlá*, (Trad. Sergio Flaksman). São Paulo: Grua Livros, 2017. Em razão do volume de breves citações, e da brevidade dos próprios contos, optou-se por não repetir a referência a cada ocorrência.

[72] *Un bien-être profond, inconnu, m'envahit, bien-être du corps et de l'esprit, fait de nonchalance, de repos infini, d'oubli, d'indifférence à tout et de cette sensation nouvelle de traverser l'espace sans rien sentir de ce qui rend insupportable le mouvement, sans bruit, sans secousses et sans trepidations.*

[73] *Des hommes nous appellant, des locomotives sifflent; nous répondons avec la sirène qui pousse des gémissements plaintifs, affreux, maigres, vraie voix d'être fantastique errant autour du monde.*

lo se sucedem, em um texto que mereceria uma análise literária à parte, mas que aqui usaremos apenas com o intuito de entender o que ele tem a nos revelar sobre o narrador maupassantiano. "Acrescentemos que tudo é novo neste balão, desde o verniz até a válvula, essas duas coisas essenciais ao balonismo. Ele deve tornar a lona impermeável ao gás, como os flancos de um navio são impenetráveis à água[74]" (MAUPASSANT, 1887).

Tudo, portanto, é novo no Horla, este imenso ser inanimado que, por um sopro humano, ganha forma e vida e, pela conquista de um frágil equilíbrio, alça voo e ganha os céus. Inebriado pelo ineditismo da experiência, Maupassant compensa a vertigem da realidade com imagens marítimas, suas velhas conhecidas. O balão, que quando vazio se assemelha a um peixe morto, é impermeável ao gás como o casco de um navio à água. "O tenente Mallet subiu primeiro no tecido entre a cesta e o balão, de onde ele vigiará, durante toda a noite, a marcha do Horla através do céu, como a sentinela, de pé sobre a passarela, vigia a marcha do navio[75]" (MAUPASSANT, 1887).

Mais do que uma simples analogia, o que o uso dessas imagens nos releva é o duelo de forças em cuja encruzilhada estética está Maupassant. A meio caminho, como acabamos de ver, entre o narrador moderno e o tradicional, o escritor dá mostras, a todo tempo, da influência da modernidade também em seu princípio compositivo, revelado pelo universo imagético. Como quem prenuncia algo que não chega a nomear, ele registra uma irresistível tendência ao incorpóreo, manifesta nas três versões do conto que analisaremos a seguir. Mas, tal como na descrição de sua viagem de balão, este incorpóreo gasoso encontra seu lastro nas imagens aquáticas, que predominam em "O Horla" como signo sob o qual se inscreve o conto. Embora o vento seja a força invisível da natureza mais fascinante a que o autor faz referência, é sempre à água cristalina do Sena que ele retorna. Mas a cada vez que o faz, ele ensaia um novo modo de fazê-lo, como se, por experimentações, procurasse dar voz a algo que desconhece, exatamente como seu protagonista que, na falta de um nome já existente, batiza de Horla a criatura que o ronda e domina.

---

[74] *Ajoutons que tout est nouveau dans ce ballon, depuis le vernis jusqu'à la soupape, ces deux choses essentielles de l'aérostation. Il doit rendre la toile impénétrable au gaz, comme les flancs d'un navire sont impénétrables à l'eau.*

[75] *Le lieutenant Mallet grimpe d'abord dans le filet aérien entre la nacelle et l'aérostat, d'où il surveillera, durant toute la nuit, la marche du Horla à travers le ciel, comme l'officier de quart, debout sur la passerelle, surveille la marche du navire.*

Este algo desconhecido, que nos arriscamos a ver como uma forma nova de narrar, começaria a aparecer na literatura ocidental poucos anos após a morte de Maupassant. Circunscrito à segunda metade do século XIX, nosso autor não viveu para ler Joyce e Woolf, mas procuraremos demonstrar que ele foi capaz de intuir a desintegração do narrador tradicional, e que procurou dar conta da angústia proveniente desse processo na escrita repetida de "O Horla". "Nada é mais prazeroso, mais delicado e mais apaixonante do que a manobra do balão[76]", narra um Maupassant extasiado, porém reticente, "é um enorme joguete, livre e dócil, que obedece com uma surpreendente sensibilidade, mas que é também, e antes de tudo, o escravo do vento, que nós não comandamos[77]" (MAUPASSANT, 1887).

A leitura metalinguística que portanto se fará do conto não esgota suas formas de interpretação, e não será a única à qual nos dedicaremos, mas ela nos permitirá olhar para o escritor em perspectiva, situando-o em seu tempo.

Tendo tudo isso em mente, talvez não seja à toa que a principal mudança a cada versão do conto seja justamente a posição do narrador, e que este tenha cada vez menos domínio sobre a realidade dos fatos que narra. Conforme a dimensão discursiva do conto vai abrindo espaço para diegese, na nomenclatura de Gérard Genette[78], o efeito inquietante é conquistado com mais aderência, pois ele já não depende do raciocínio lógico de um narrador ilustrado, mas sim da vivência aterradora que ele simplesmente experimenta e transmite, sem intermediários.

Ao se despir gradativamente da necessidade de contextualizar com teoria o ambiente em que o fantástico ocorre, Maupassant lança mão de um recurso raro em sua obra, o inacabamento formal. É por meio dele, mais do que pelo que é narrado, que se exprime o inquietante, o que torna a leitura de Sartre, do fantástico como uma linguagem, especialmente interessante para este trabalho.

3.2. Maupassant através do espelho

A primeira versão do conto, ainda intitulada "Carta de um louco" e publicada em fevereiro de 1885 na revista *Gil Blas*, sob o pseudônimo de Maufrigneuse, foi

[76] *Rien n'est plus amusant, plus délicat et plus passionnant que la manoeuvre du ballon.*
[77] *C'est un énorme joujou, libre et docile, qui obéit avec une surprenante sensibilité, mais qui est aussi, et avant tout, l'esclave du vent, auquel nous ne commandons pas.*
[78] Ver Gérard Genette, *Discours du récit*. Paris: Points, 2007.

escrita em forma epistolar. O narrador, de quem nada sabemos, dirige-se em desespero a um médico a quem confia sua história e em seguida lhe pede ajuda: "entrego-me em suas mãos. Faça de mim o que quiser. […] Eis a história, longa e exata, do mal singular que me aflige a alma". Há, notamos de saída, uma completa entrega à ciência, aqui encarnada pelo doutor. O que, no entanto, parece ser fruto do desespero de um narrador convencido de sofrer alucinações está na própria origem da loucura do protagonista, pois é dessa confiança absoluta da razão científica que decorre seu mal.

Logo no primeiro parágrafo de sua história, começamos a ver no narrador um homem de seu tempo, em cuja fala se notam os ecos da irreverência cientificista com que o homem é posto lado a lado com os demais animais: "Eu vivia como vivem os animais, como vivemos todos, cumprindo as funções da existência, examinando e julgando enxergar, julgando saber, julgando conhecer o que me rodeia, quando um dia, percebi que é tudo falso". As crenças do narrador são postas em cheque quando ele toma conhecimento de uma frase de Montesquieu que "iluminou bruscamente" seu pensamento. "Pensei sobre essas palavras por muitos e muitos meses, e, pouco a pouco, uma estranha clareza se instalou em mim, e esta clareza produziu a noite." Vemos que é do pensamento que nasce a aflição do personagem; o problema está antes nele do que na realidade exterior, ou pelo menos ali se inicia.

Essa imagem da noite produzida pela clareza sugere a ideia da loucura advinda da razão. Presente neste conto com mais nitidez do que em qualquer outro, tal associação nos permite ver a relação ambígua, e possivelmente irônica, que Maupassant tinha com a ciência. Relembremos a frase de Montesquieu já mencionada no capítulo anterior: "Um órgão a mais ou a menos em nossa máquina nos teria conferido uma outra inteligência. Enfim, todas as leis estabelecidas quanto à maneira como nossa máquina funciona seriam diferentes caso nossa máquina não funcionasse assim". Vale notar que o que leva o narrador a questionar o conhecimento que julgava ter sobre o mundo é, curiosamente, a frase de um filósofo clássico do Iluminismo, movimento tão caracterizado pela crença na infinidade do conhecimento humano. É por meio do conhecimento que o homem ganha consciência de suas limitações, e é desse curto-circuito que Maupassant se serve para estruturar o conto e, muitas vezes, o fantástico de sua obra. A noite se faz da clareza e a loucura advém da razão exacerbada. Nenhum postulado científico é negado, apenas aprofundado tanto quanto possível. E esse movimento se reflete na própria estrutura do conto, conforme

veremos, pois nada parece errado de início, e é só quando um certo limite é atravessado que a desrazão se revela e todos os sinais do conto se invertem.

Não é por acaso que o narrador começa a descrição de sua enfermidade com uma longa e até mesmo prazerosa elucubração filosófica acerca da percepção humana da realidade e da limitação dos sentidos, tema recorrente na obra de autor, como visto anteriormente. Neste momento, nada, além da introdução e do título do conto, parece indicar que o narrador sofra de algum mal. Pelo contrário, as ideias por ele expostas parecem dotadas de extremo bom senso e são sedutoras em sua modernidade: nossos órgãos dos sentidos sendo os únicos intermediários entre o mundo exterior e nós mesmos, nada impede que aquele seja na realidade algo completamente distinto, ou infinitamente mais rico, mas que essa riqueza nos escape pela insuficiência de nosso corpo em percebê-la. Implícita nesse raciocínio está uma forte rejeição da ideia de um mundo construído por força divina para o homem e, por extensão, de um homem criado à imagem e semelhança de seu deus criador.

Ao descreditar nessa forma de perceber o mundo externo, Maupassant prepara o terreno do fantástico, para em seguida afirmar que há no mundo mais coisas do que somos capazes de sentir. No lugar de descreditar a racionalidade humana para mostrar como nosso corpo é falho, e portanto sujeito a alucinações, podendo voltar-se contra nós mesmos e produzir sensações que não existem (como é o caso, por exemplo, de relatos que se revelam sonhos ao final do conto, ou das narrativas de alucinação pura e simplesmente), Maupassant descola o mundo do ser humano e faz com que aquele impere sobre este de forma independente. Se nos outros casos, os autores descolam homem e mundo em chave de isolamento e passam a trabalhar unicamente com aquilo que se produz dentro da mente alucinada do homem, aqui, aparentemente, ocorre o inverso: é o que fica de fora do homem que merece atenção, pois é ali que reside o fantástico, embora seja impossível definir do que se trata.

A fria liberdade com que o narrador discorre sobre um mundo concreto, cuja existência independe do homem, é a mesma com que ele traduz fenômenos naturais e os reduz à sua dimensão meramente física: “A cor só existe porque, da forma como é constituído, nosso olho transmite ao cérebro sob a forma de cor as várias maneiras como os corpos absorvem e refletem, conforme sua composição química, os raios luminosos que os atingem”. Cores são gradações da absorção de reflexos, sons são apenas deslocamentos que fazem uma película vibrar em nosso ouvido.

O narrador extrai prazer da percepção racional, e portanto exclusiva do homem, de que ele nada é e, como numa compulsão, vê-se levado a avançar o raciocínio às últimas consequências, até o afogamento de Narciso em sua própria imagem. Com efeito, parece haver uma divisão do conto em duas metades simétricas, separadas por um espelho que a narrativa atravessa e a partir do qual se dá a troca de sinais. Os parágrafos centrais do conto (do 27 ao 32) narram justamente o momento em que o pensamento racional e quantitativo do narrador dá um salto em direção ao superlativo e se perde: "Portanto, todas as nossas ideias de proporção são falsas, pois não existe limite possível para a imensidão nem para a pequenez".

Como se estivesse o tempo todo construindo um argumento lógico, o narrador inicia os três parágrafos imediatamente anteriores a esta passagem com conclusões: "Assim…"; "portanto", "portanto". A cada passo ele se aproxima, de forma racional, do irracional absoluto: o fato de que um órgão a mais permitiria conhecer uma realidade que nos escapa leva à conclusão de que "vivemos cercados de um Desconhecido inexplorado", de modo que "tudo é incerto e pode ser apreciado de maneiras diferentes".

No próximo parágrafo, o narrador conclui a passagem ao universo fantástico, tal como o conhecemos em Maupassant: "tudo é falso, tudo é possível, tudo é duvidoso". E então ele invoca um antigo provérbio (*Verdade do lado de cá dos Pireneus; mentira para além deles*) para "formular uma certeza": "verdade nos nossos órgãos, mentira fora deles" e vai ainda mais longe na analogia afirmando: "verdade na Terra, mentira fora dela". A partir desse momento, aquele que antes estava transitando no universo das ondas sonoras e visuais, decodificando em ciência os fenômenos mais poéticos como a música e as variações de cor e dando como certa a existência de uma verdade, a despeito de não podermos conhecê-la, começa a percorrer um caminho inverso: ele exemplifica uma conclusão lógica por meio de um provérbio antigo e, mais do que isso, um dito em que a verdade é relativizada. E ainda o estende para o restante do universo.

Uma vez transposta essa metade do conto, atravessado o espelho, surgem imediatamente referências às novas técnicas científicas, aquelas pelas quais Maupassant tanto se interessa, mas que figuram em seus contos como a faca de dois gumes que celebra os avanços da ciência e sua incapacidade de explicar a realidade por completo: "Verdade na Terra, mentira fora dela, donde concluo que mistérios que apenas entrevemos, como a eletricidade, o sono hipnótico, a transmissão da vontade, a

sugestão, todos os fenômenos magnéticos, só permanecem ocultos para nós porque a natureza não nos dotou do órgão ou dos órgãos necessários para compreendê-los".

Até mesmo a liberdade extrema com que o narrador ousava decodificar o mundo em estímulos sensoriais pode ter o seu sinal trocado e se converter em encerramento. "A partir do momento em que nada tem limites, o que nos resta?", se pergunta o narrador para justificar o medo que passa a ter de tudo à sua volta, "medo do ar, medo da noite". Ao subtrair o homem como a medida do mundo, ele se lança em uma completa ausência de contornos, e desta vertigem surge o medo indiscriminado, já que tudo pode ser uma ameaça. A armadilha que vimos no capítulo anterior, estrutura comum em seus contos, aparece aqui também. E a pergunta inevitável se apresenta logo em seguida: "Terei ficado louco?".

A partir desse ponto, o narrador continua sua explanação sob o verniz da lógica, mas seu raciocínio já não é confiável e parece obedecer a uma tendência irresistível de encontro com o desconhecido. Por meio da analogia com um homem surdo que suspeitasse da existência do som, o narrador afirma ser possível constatar a existência de fenômenos cuja natureza e proveniência não podemos determinar, mas que ainda assim existem. Em outras palavras, não é o corpo que nos permite sentir o que existe, mas a ausência de sentidos que nos impede de perceber aquilo que certamente existe.

A estrutura desse pensamento é particularmente interessante se pensarmos no impacto que a teoria evolucionista tivera sob a ciência poucos anos antes e na forma como Maupassant parece dialogar com ela. Um dos traços revolucionários do darwinismo decorre do fato de ele apresentar uma explicação da realidade precisa e diretamente dependente do meio externo, ao mesmo tempo em que sugere que poderia ter havido infinitas formas diversas, caso algum fator natural houvesse sido diferente. Maupassant, em vez de dialogar com o determinismo darwinista, escolhe o lado ocasionalista da teoria ao inverter a relação entre causa e consequência. Para seu narrador, não é o ambiente que nos determina fisicamente, mas nossa constituição física que estabelece a forma como percebemos o ambiente:

> uma humanidade constituída de outra forma teria do mundo, da vida, de tudo, ideias absolutamente opostas às nossas, já que o consenso entre o que acreditamos só resulta da semelhança entre os órgãos humanos, e as divergências de opinião só provêm de ligeiras diferenças de funcionamento entre as nossas terminações nervosas.

Fruto da atração pelo desconhecido, esta escolha pelo lado sombrio do raciocínio lógico também se nota no próprio funcionamento do conto, pois ele se organiza em torno de um fato que só pode ser percebido depois de percorrido um determinado caminho intelectual, quando a fiabilidade da razão do narrador já não pode mais ser confirmada. Por mais que o protagonista queira nos convencer da existência de uma realidade independente do homem, são as suas ideias fixas que o farão perceber determinados eventos da realidade, interferindo nesta. E é nesse contexto que o narrador apresenta então a célebre definição: "o sobrenatural não é outra coisa senão o que permanece velado para nós". Os sentidos o impedem de apreender o real, mas a linguagem lhe permite delimitá-lo, defini-lo, e ele pensa então ter compreendido o irracional: "Então compreendi o pavor. E me pareceu que chegava à beira da descoberta de um segredo do universo".

É por meio de todo esse trajeto intelectual, percorrido pelo protagonista antes de narrar o episódio fantástico vivido, que Maupassant consegue suscitar no leitor a dúvida quanto à natureza sobrenatural do evento, já que ele só aconteceu depois que o narrador passa a se esforçar para aguçar os sentidos, para "fazê-los perceber o invisível por alguns momentos". Mais uma vez, o inquietante decorre do aprofundamento da racionalidade, e não de seu alheamento.

Mergulhado de cabeça no espelho, o narrador descreve mais um movimento contraditório: ao mesmo tempo que rejeita a ideia de um homem à imagem e semelhança de Deus, ele apresenta uma tendência animista: "Tudo são seres. O grito que viaja no ar é um ser comparável a um animal, pois nasce, produz um movimento e em seguida se transforma para morrer". E ainda oferece uma conclusão que lhe parece lógica: "Portanto, o espírito cheio de medo que acredita em seres incorpóreos não está enganado". Diante da incapacidade de *sentir* a presença de tais seres, dada nossa limitação física, o narrador fala em *pressenti-los*. E se põe então a tentar percebê-los de qualquer maneira. Ele pensa ter sido tocado por uma "mão intangível", pensa escutar um estalo peculiar em seu quarto, sempre no mesmo horário por dois dias seguidos, até que afinal o sentido da visão (ainda que com o sinal trocado, veremos) acaba lhe dando a prova da existência do ser.

Na sua tentativa de ver o invisível, o narrador acende todas as velas de seu quarto, no qual se fecha sozinho. "Meu quarto estava iluminado como para uma festa", descreve. Chama a atenção o uso de tal imagem por um narrador tão aferrado à racionalidade, pois o ambiente festivo em nada dialoga com esta nem com a

normalidade dos fatos. A festa, um evento extraordinário no qual o horizonte de possibilidades se alarga, não parece a melhor descrição para o que vinha até então sendo tratado quase como um experimento científico, repetido diariamente na mesma hora e local, com o intuito de apreender um fenômeno "natural", por assim dizer. Outra alusão que remete à alteração da normalidade é a descrição que o narrador faz de si mesmo ao se olhar no espelho: "Tinha os olhos estranhos, com as pupilas muito dilatadas". Trata-se de uma descrição objetiva, de teor quase médico, que evidencia uma alteração em seu estado físico.

Ele fica à espera de que o estalo ocorra no mesmo momento que nas duas noites anteriores. Como que para tensionar ao máximo a credibilidade daquilo vai narrar em seguida (estaria o narrador sugestionado pelo próprio pensamento?), Maupassant atribui ao protagonista uma "sensação indescritível", que ocorre no exato momento em que ele escutara o estalo nas noites anteriores, "como se um fluido, um fluido irresistível, tivesse penetrado em mim por todos os poros, afogando minha alma num pavor atroz e intenso". A natureza líquida dessa influência que possui o narrador obedece à tendência constante na obra de Maupassant da presença do incorpóreo, sob a forma predominante da água. Este traço se aprofundará nas próximas versões, mas ele já se faz presente aqui. Vejamos como se dá a cena seguinte do conto, clímax da tensão narrativa.

> Enxergava-se tudo, como em pleno dia, mas não me vi no espelho! Ele estava vazio, claro, cheio de luz. Eu não aparecia nele, embora estivesse bem à sua frente. Fitei o espelho com os olhos apavorados. Não me atrevi a chegar mais perto, sentindo bem que ele, o invisível, se encontrava entre nós dois, e que era ele quem encobria a minha visão.
> Ah! O medo que eu senti! E então comecei a me ver rodeado de uma bruma no fundo do espelho, uma bruma, como se me enxergasse através da água; e me pareceu que essa água escorria da esquerda para a direita, bem devagar, tornando meus contornos mais precisos a cada segundo. Era como o final de um eclipse.
> O que me ocultava não tinha contornos, mas uma espécie de transparência opaca que se tornava cristalina pouco a pouco.

O narrador procura a própria imagem, mas não a vê. Somente aos poucos seu reflexo aparece, como que através da água. Os contornos, já escassos no pensamento do protagonista, agora desaparecem também de sua imagem, que cede à matéria líquida. A renovação primaveril que as águas correntes evocam talvez signifique a dissolução do sujeito. Para nos aprofundarmos no estudo da cena, vejamos o que diz

Gaston Bachelard em sua psicologia da imaginação material, acerca da potência da imagem refletida na água:

> A água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica. […] Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a imaginação *renaturalizada* puder receber a *participação* dos espetáculos da fonte e do rio. […] Não se sonha profundamente com *objetos*. Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com *matérias*. Um poeta que começa pelo *espelho* deve chegar à *água da fonte* se quiser transmitir sua *experiência poética completa*. (BACHELARD, 1998, p. 24).

A ideia de transmissão de uma experiência poética, algo que escapa ao simples narrar cotidiano, é um dos temas centrais do conto, como ficará mais claro nas versões seguintes. Num plano simbólico, o sumiço do reflexo do protagonista tem algo de aniquilamento desse sujeito diante do inexplicável, ao mesmo tempo em que o inexplicável reside nele mesmo. Se fizermos o exercício de tomar esse inexplicável pelo narrador moderno, poderemos entender como o modo com que Maupassant o descreve tem raízes profundas na forma de sua escrita, que vai, ela própria, gradativamente perdendo contornos narrativos claros.

Nessa cena, sobre a qual ainda se falará mais na leitura dos dois contos seguintes, o espelho no qual o narrador se olha perde o caráter de objeto puro e simples pela presença da água. Para descrevê-lo, o narrador diz que estava "vazio, claro, cheio de luz", outra descrição reveladora: ao equivaler "cheio de luz" a "vazio", o narrador nos faz pensar no ofuscamento, e mais uma vez aparece a ideia de que o excesso leva a seu oposto, inclusive de racionalidade, representada pela luz.

Um aspecto importante é o que esta cena revela acerca da natureza da literatura fantástica de Maupassant. O fato de a criatura se dar a conhecer por meio da subtração não pode ser desprezado: é ao encobrir o reflexo do narrador que ela se faz visível, por assim dizer. Se voltarmos à definição que o próprio narrador dera pouco antes acerca do sobrenatural ("aquilo que permanece velado"), é bastante significativo pensarmos que é ele próprio que tem sua imagem velada. Ao ocultar os contornos do próprio narrador quando a criatura se apresenta entre ele e o espelho, em vez de pôr a descoberto o sobrenatural, Maupassant sugere que o mistério reside no próprio homem, e não mais no mundo externo, embora o narrador tenha se empenhado em

afirmar o oposto ao longo de toda a primeira metade da narrativa. Também merece atenção especial esse ocultamento por invisibilidade. Não se trata de tornar visível a existência do mistério, mas justamente de chamar atenção para a sua invisibilidade, que permanece inexplicada.

O fim da experiência é descrito como "o final de um eclipse", o que também merece atenção. Além de remeter ao universo, obedecendo à ausência de limites ou parâmetros de que o narrador diz sofrer, a imagem revela um paradoxo interessante: enquanto num eclipse tem-se um corpo celeste projetando sombra sobre outro, o que parece acontecer na cena é o excesso de luz. O ser, com sua "transparência opaca, que se tornava cristalina pouco a pouco", não gera sombra ao encobrir o narrador, e sim luz, porém esta torna o sujeito invisível.

A partir do momento em que o narrador tem sua imagem subtraída no espelho, cria-se um vazio simbólico que ele irá preencher com os mais variados elementos. Quando o certo é suspenso, abre-se espaço para "todas as visões improváveis que devem assombrar o espírito dos loucos", e essas visões são justamente aquelas que povoam o universo das histórias de horror: "monstros, cadáveres medonhos, feras assustadoras de todo tipo, criaturas atrozes", conclui o narrador, cuja racionalidade em nenhum momento o abandonou. Pelo contrário, a prova de que ele continua adepto da ciência é o final do conto, que termina com o seu apelo ao médico numa confissão: "O que devo fazer?". Embora seja capaz de explicar de onde advém o próprio medo, nosso protagonista nada pode contra ele. Pelo contrário, é atraído pelo desconhecido. "Minha cabeça se desgarra nessa espera." O uso desse verbo faz pensar na parte desgarrada do todo, a ovelha que escapa do rebanho, sugerindo a desagregação da mente, cujos contornos foram apagados.

Pela análise da segunda versão do conto, tentaremos ver como a dissolução do narrador tradicional, representada pela imagem que o protagonista tem de si mesmo, evolui até a ideia de suplantação de um ser pelo outro.

3.3. Um narrador retórico

A segunda versão do conto, e a primeira intitulada "O Horla", foi publicada em 1886 no jornal *Gil Blas*. Mais longo que "Carta de um louco", este conto apresenta novos elementos, além de elaborar outros brevemente mencionados

anteriormente. Mas a principal diferença entre os dois textos está, como comentamos, na posição do narrador e na moldura narrativa que Maupassant escolhe aqui, pois dela decorrem aspectos fundamentais desta versão. Nela, um narrador em terceira pessoa constrói a moldura narrativa que dará lugar ao relato em primeira pessoa do protagonista:

> O doutor Marrande, o mais ilustre e iminente dos alienistas, pediu a três de seus confrades e a quatro estudiosos, envolvidos com as ciências naturais, que viessem passar uma hora com ele, na casa de saúde que dirigia, para mostrar-lhes um de seus pacientes.
> Assim que reuniu seus amigos, ele lhes disse: "Vou lhes apresentar o caso mais bizarro e desconcertante que jamais encontrei. Pelo meu lado, nada tenho a lhes dizer sobre o meu cliente. Ele falará por si". O doutor tocou uma campainha. Um criado admitiu um homem na sala.

O alienista usa da palavra apenas para passá-la a seu paciente, como já vimos acontecer outras vezes na obra de Maupassant. Mas antes de fazê-lo, ele, um renomado médico – como agora sabemos – acompanhado de uma junta de especialistas – outra novidade – caracteriza o caso como "bizarro e desconcertante", o que certamente confere credibilidade ao relato que virá a seguir. Antes disso, no entanto, o narrador é confrontado com uma poderosa descrição do protagonista: "Era muito magro, de uma magreza cadavérica, como são magros certos loucos consumidos por um pensamento, pois um pensamento doente pode devorar a carne do corpo mais que uma febre ou a tísica". Esta última oração, proferida quase *en passant* por um narrador que está prestes a desaparecer do relato, estabelece quase que desapercebidamente a chave de leitura para o conto: ao afirmar o poder da mente e das doenças psíquicas, mesmo quando comparadas com outras enfermidades, ele sinaliza que o mistério pode estar na cabeça do narrador, e não na experiência externa.

O protagonista então inicia seu relato, mas não sem antes cumprimentar a todos e oferecer um introito: "Senhores, sei por que foram reunidos aqui, e estou pronto a lhes contar a minha história, como pediu meu amigo, o doutor Marrande". Contrastando ostensivamente com a figura típica do louco, o paciente mostra domínio das convenções sociais e, ao chamar o médico de amigo, posiciona-se do lado da ciência, por assim dizer, na trincheira da razão.

Com serenidade, ele então conta que seu médico tem dúvidas quanto à sua loucura, e com a mesma certeza afirma que em pouco tempo o mesmo acontecerá com todos os demais cientistas. Diferentemente do narrador de "Carta de um louco",

que se autointitula insano e, sem saber o que fazer, deposita todas as esperanças no médico, aqui já não parece haver esperanças. “Daqui a pouco, todos os senhores irão saber que tenho o espírito tão saudável, lúcido e claro como os seus – infelizmente para mim, para os senhores e para toda a humanidade”, diz o paciente, que em nenhum momento confronta o médico, pois estão todos do mesmo lado e perdidos juntos.

Ainda mantendo uma calma amiga da objetividade, ele promete se ater “aos fatos propriamente ditos, os fatos puros e simples”. E é então que tem início o seu relato, depois de uma caracterização do médico e do protagonista que terá influência na arquitetura do fantástico do conto.

Ao se descrever, o protagonista parece cumprir a promessa de objetividade começando por idade, estado civil, situação financeira, localização geográfica, e então passando para seus gostos (caça e pesca), que são harmonicamente atendidos pelo fato de que ele tem à frente de sua casa “um dos mais belos rios do mundo”, o Sena, e atrás de si, “uma das mais belas florestas da França”, Roumare. A impressão de harmonia e familiaridade se entende também para a casa do protagonista, “antiga, bonita”, os criados “bons e tranquilos”, que ali viviam há muito tempo, “conhecendo a mim, a minha casa, a região, e tudo que dizia respeito à minha vida”. Parte da rotina tranquila do narrador consistia justamente em assistir à passagem de navios pelo Sena, navegável em sua porção que vai até Rouen.

Tomando novamente emprestadas as palavras de Bachelard, em *A água e os sonhos*, encontramos uma descrição que parece perfeita para nosso protagonista: “feliz daquele que é despertado pela fresca canção do regato, por uma voz real da natureza viva. Cada novo dia tem para ele a dinâmica do nascimento. Ao romper da aurora, o canto do regato é um canto de mocidade, um conselho de rejuvenescimento” (BACHELARD, 1998, p. 35). Com efeito, assim parece viver o narrador, num renascimento contínuo, eterna primavera da própria vida. O signo da água, sob o qual se inscreve a literatura de Maupassant, se traduz neste conto pelo frescor renovador, por um lado, e pela presença do desconhecido, por outro. Se o rio representa a ideia de um renascimento diário, o que impede que a primavera floresça para outro ser, e que este traga consigo o outono do homem? “A nenhum substantivo, mais intensamente que à água, pode-se associar o adjetivo primaveril. […] O frescor impregna a primavera por suas águas corredias: ele valoriza toda a estação da

primavera", diz Bachelard (1998, p. 34). Mas não esqueçamos que de outro lado da mesma moeda há o que o próprio Maupassant fala do rio no conto "Sobre a água":

> Vocês, habitantes das cidades, vocês não sabem o que é o rio. Mas ouçam um pescador pronunciar esta palavra. Para ele, é a coisa mais misteriosa, profunda, desconhecida, o território das miragens e dos fantasmas, onde vemos, de noite, coisas que não existem, ouvimos ruídos que não conhecemos, tememos sem saber por quê, como ao atravessar um cemitério: e na verdade é o mais sinistro dos cemitérios, aquele onde não existe túmulo.
> Para o pescador, a terra é delimitada; e no escuro, quando não há lua, o rio infinito. Um marinheiro não sente a mesma coisa com relação ao mar. O mar é quase sempre duro e perigoso, é verdade, mas ele grita, esbraveja, ele é leal, o grande mar; ao passo que o rio é silencioso e traiçoeiro. Não ruge, corre sempre sem ruído, e para mim esse eterno movimento da água correndo é mais assustador do que os vagalhões do oceano. (MAUPASSANT, 2009, p. 32).

De repente esse narrador de vida pacata começa a sentir uma "inquietação nervosa", um "desassossego intenso" que interfere no seu humor e o mantém acordado, como se ele se encontrasse sob alguma influência misteriosa como as que correm nas profundezes do rio. Ele evoluiu para cóleras súbitas e inexplicáveis e, quando procura um médico, este lhe prescreve duchas e brometo de potássio, usado como anticonvulsivo e sedativo na época. Quando recobra o sono, no entanto, este é "mais aterrorizante do que a insônia". Dormir se tornara sinônimo de aniquilamento: "Sim, recaía num nada, num vazio absoluto, sofrendo uma espécie de morte de todo o meu ser da qual era horrivelmente arrancado, de chofre, com a sensação medonha de um peso esmagando meu peito, e de uma boca que se colava à minha para devorar-me a vida". A este respeito, é interessante notar a simbologia da imagem escolhida, que remete à figura do vampiro[79], mas também à do beijo[80]. Combinadas, essas duas

[79] Vejamos o que é dito da figura do vampiro no *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*: "O fantasma atormenta os vivos pelo medo, o vampiro os mata tirando a sua substância: só consegue sobreviver graças à sua vítima. A interpretação, aqui, basear-se-á na dialética do perseguidor-perseguido, do devorador-devorado. O vampiro representa o apetite de viver, que renasce tão logo é saciado e que se esgota em se satisfazer em vão, enquanto não for dominado. Na realidade, transferimos essa fome devoradora ao *outro*, quando tal não passa de um fenômeno de autodestruição. O ser se atormenta e se devora a si mesmo; enquanto não se vir responsável por seus próprios fracassos, responsabiliza e acusa o *outro*. Quando, ao contrário, o homem está plenamente assumido, quando exerce plenamente a sua responsabilidade, quando aceita a sua sorte de mortal, o vampiro desaparece. Ele só existirá enquanto um problema de adaptação consigo mesmo ou com o meio social não estiver resolvido. Nesse caso, somos psicologicamente *corroídos… devorados*, e nos tornamos um tormento para nós mesmos e para os outros. O vampiro simboliza uma inversão das forças psíquicas contra nós mesmos". Chevalier, J; Gheerbrant, A. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008, p. 930.

imagens parecem evocar um terceiro tema de grande importância neste conto, o duplo, que será analisado com mais vagar na leitura de sua terceira versão.

Para descrever o que sentia quando acordava subitamente, o protagonista se compara a "um homem que está dormindo, e é assassinado e desperta com uma faca cravada na garganta; que estertora, ensanguentado, não consegue mais respirar, vai morrer, mas sem entender nada". É interessante notar que em nenhum momento ele menciona a dor física da facada ou a angústia da morte em si, chamando sempre a atenção para o sofrimento decorrente da incompreensão do que se passa. A limitação de sua capacidade de saber, a incapacidade de entender, doem mais do que o golpe fatal.

Como um elemento confirmador da realidade, outros personagens parecem ser acometidos por pelo mesmo mal do protagonista. Assim como ele, o cocheiro começa a emagrecer, e para explicar o que sente, diz: "São minhas noites que devoram meus dias". Novamente, vemos a ideia da noite que predomina sobre o dia, porém aqui a noite não nasce da luz, como na primeira versão do conto. Ela devora o dia e dele se alimenta.

Já tendo então decidido passar um tempo longe da própria casa para livrar-se da influência febril que ele julgava vir do rio, o protagonista vivencia um acontecimento "discreto, mas muito bizarro, observado por acaso", que o leva a mudar de ideia. Vale lembrar que neste conto o narrador não havia percorrido o trajeto intelectual do narrador da primeira versão, e se ele viu alguma coisa extraordinária, não é porque estivesse à procura de perceber o imperceptível, aguçando ao máximo seus sentidos, como o outro protagonista. Aqui, é o extraordinário que vai até ele, sem anúncio prévio, o que afasta do leitor a ideia de que foi o pensamento que criou no narrador a ilusão que ele julga ser verdade.

O acontecimento vivenciado é o sumiço da água na garrafa em seu criado-mudo ao longo da noite. Quando se dá conta do desaparecimento, desconfia dos próprios sentidos ("não acreditei em meus olhos") e, como homem racional, de pronto apresenta as duas únicas opções: "ou bem alguém tinha entrado em meu quarto, ou bem eu era sonâmbulo".

A ideia de sonambulismo remete diretamente à ação alienada da consciência, como se outra instância se apoderasse do corpo e do desejo do protagonista enquanto

[80] "Símbolo da união e da adesão mútuas, que assumiu desde a Antiguidade uma significação spiritual." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 127).

ele dorme. Empenhado em compreender o que acontecera, e imbuído de uma razoabilidade impressionante, o narrador está disposto a aceitar não apenas isso, mas também a possibilidade de que, sonâmbulo, ele faça coisas que acordado detesta, como beber o leite que ele deixara no criado-mudo para ver se ele também desaparecia. "Não seria eu próprio que me levantava sem perceber, e tomava mesmo as coisas que detestava sem perceber, já que meus sentidos, entorpecidos pelo sono sonambúlico, podiam resultar modificados, perdendo suas repulsas habituais e adquirindo outras preferências?"

Para descobrir o que acontece, ele organiza uma experiência revestida de método quase científico, que se repetirá algumas vezes, com variações controladas: a cada noite, o narrador dispõe no criado-mudo diferentes comidas e bebidas e, para ter certeza de que ele próprio não as consome durante o sono, lança mão de uma artimanha contra si mesmo: suja-se com pó de grafite e cobre a garrafa e as comidas com um guardanapo branco. Como o próprio narrador ressalta, tudo isso se passa dentro de seu quarto, protegido por uma porta "trancada por uma chave segura e moderna". A associação entre segurança e modernidade ganha um contorno irônico quando se trata de afirmar uma coisa e demonstrar o oposto. Aquilo que o visita durante a noite não pode ser barrado por nada que o mundo moderno tem a oferecer como proteção, imune a seus efeitos (ou possivelmente a causa deles).

Ao fim de alguns dias de experimento, ele chega à conclusão: "O que era sólido e compacto nunca era tocado, e em matéria de líquido só eram consumidos leite fresco e, sobretudo, água". Ora, "para a imaginação material todo líquido é uma água", afirma Bachelard, "é um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos. […] Se agora levarmos mais longe nossa busca no inconsciente, examinando o problema no sentido psicanalítico, deveremos dizer que toda água é um leite" (BACHELARD, 1998, p. 121).

Acerca da simbologia do leite, dois aspectos são fundamentais para a interpretação deste conto. O primeiro é a representação do conhecimento e da imortalidade[81], qualidades que o protagonista parece enxergar no Horla em detrimento de si próprio e de toda a espécie humana. Mas há ainda um segundo aspecto

[81] "Primeira bebida e primeiro alimento, no qual todos os outros existem em estado potencial, o leite é naturalmente o símbolo de abundância, de fertilidade e também de conhecimento, compreendida esta palavra num sentido esotérico; e enfim, como caminho de iniciação, símbolo da imortalidade." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 543).

interessante na escolha do leite por parte da criatura. Vejamos o que diz o *Dicionário de símbolos*:

> Como todos os vetores simbólicos da Vida e do Conhecimento considerados como valores em absoluto, o leite é um símbolo lunar, feminino por excelência, e ligado à renovação da primavera. É isso que cria o valor das libações com leite e das oferendas sacrificiais de uma brancura leitosa, como aquela vaca que os iacutos aspergem de leite em maio, para a festa da primavera, o que significa elevar de certo modo ao quadrado o poder do símbolo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 543).

A questão da renovação primaveril, que permeia os três contos, aparecerá novamente, contribuindo para o destino trágico que ele atribuirá ao homem na Terra. Aquilo que havia sido levemente pontuado pela presença do rio que corre nos fundos da casa do narrador aparece novamente sugerido pela menção ao leite.

O protagonista interrompe aqui o seu relato para se dirigir aos médicos, sempre com o mesmo tom de melancólica serenidade e desconsolo de quem sabe que está sendo julgado como louco, mas que dispõe de uma superioridade em relação aos demais, por saber-se adiante deles em suas conclusões.

> Os senhores estão sorrindo, e já formaram sua opinião: "É um louco". Eu deveria ter-lhes descrito com mais vagar a emoção de um homem que, trancado em seu quarto, em plena sanidade mental, contempla através do vidro de um frasco a água que desapareceu enquanto ele dormia. Deveria tê-los feito compreender essa tortura que se renovava a cada noite e a cada manhã, o sono invencível e a maneira atroz como eu despertava. Mas vou continuar.

Nota-se, nesta interrupção do narrador, uma dimensão retórica de sua fala. Ele tem consciência de que o modo com que faz seu relato influenciará no juízo que os médicos farão dele e, portanto, se preocupa em temperar a narrativa com ponderações.

Ele então apresenta novamente um elemento de confirmação externa ao seu relato: "de uma hora para outra, o milagre parou de ocorrer", e então ele descobre que seu vizinho começa a sofrer do mesmo mal que ele, enquanto o cocheiro já o deixara há um mês, "bastante doente". Percebe-se um compartilhamento no mal que também contribui para que afastemos a ideia de um protagonista delirante.

Este narrador, extremamente habilidoso, parece pontuar o relato com elementos de confirmação logo antes de outros inacreditáveis. Pouco depois de contar

do vizinho e do cocheiro, ele introduz o episódio da rosa no jardim, cena que não constava na primeira versão do conto, mas que é central nesta e que se repetirá na terceira.

> Certa manhã, enquanto caminhava perto do meu roseiral, eu vi, vi distintamente, bem perto de mim, a haste de uma das rosas mais belas se partir como que torcida por uma mão invisível; em seguida, a flor percorreu uma curva que um braço teria descrito para levá-la à boca, onde permaneceu suspensa no ar transparente, sozinha, imóvel, apavorante, a três passos dos meus olhos.

Para analisar a cena, vejamos a simbologia clássica da rosa:

> [A rosa] corresponde, no seu conjunto, ao que o lótus é na Ásia, um e outro estando muito próximos do símbolo da roda. O aspecto mais geral deste simbolismo floral é o da manifestação, oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha. Esse aspecto não é, aliás, estranho à Índia, onde a rosa cósmica Triparasundari serve de referência à beleza da Mãe divina. Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. Como se verá, ela simboliza a taça de vida e alma, o coração, o amor. Pode-se considerá-la como um centro místico. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 788).

Na imagem da rosa arrancada se inscreve, portanto, a da perversão da primavera. O renascimento primaveril que o narrador vivia diariamente enquanto assistia às águas do Sena correr no seu jardim é bruscamente interrompido. O ser invisível que colhe a rosa e a leva à boca (e não ao nariz, como faria um homem) se alimenta novamente de águas primordiais, e se a flor é o símbolo da regeneração, o ser que a come parece ele próprio prestes a desabrochar.

Quando falha em agarrar a rosa que levitara diante de seus olhos, o protagonista sente uma fúria contra si mesmo: “Um homem razoável e sério não pode se permitir semelhantes alucinações. Mas seria mesmo uma alucinação?”. Mais uma vez, notemos a dimensão retórica do relato do protagonista: ele parece a todo momento dar voz à opinião dos demais senhores a quem conta sua história para então acrescentar o elemento problematizante. O mesmo acontece logo em seguida: “Senhores, vejam bem, estou calmo: eu não acreditava no sobrenatural, e ainda não acredito; mas a partir daquele momento, fiquei convencido, tanto quanto creio na alternância entre os dias e as noites, que vivia perto de mim um ser invisível que me tinha atormentado até ir embora, mas agora retornava”.

Interessante escolha essa do narrador em comparar sua certeza na existência de um ser a seu redor com a crença que tem na alternância entre os dias e as noites. Tanto mais porque adiante, na cena do espelho que se repetirá, a imagem de um eclipse será usada novamente para se referir ao momento em que o Horla se interpõe ao narrador e ao espelho. Lembremos ainda da centralidade da ideia de que da clareza se faz noite para a versão anterior do conto.

Quando, portanto, o narrador diz estar "convencido, tanto quanto creio na alternância entre os dias e as noites, que vivia perto de mim um ser invisível", Maupassant desloca a dúvida para outro nível. Já não se trata apenas da questão clássica acerca do ocorrido, tal como descreve Todorov, nem da confiabilidade do narrador, já que este, embora retórico, não mentiria em uma figura de linguagem, mas de uma dúvida acerca das noções mais básicas e menos questionadas, como a distinção entre dia e noite. Minada essa primeira diferença, toda certeza que a toma por base estará também sujeita a dúvidas.

Como confirmação da dúvida, novos episódios enigmáticos se sucedem, pondo em evidência toda a opacidade de compreensão que pode cercar a transparência, agora inutilizada: "Um adorno de vidro, um belo adorno de vidro veneziano, quebrou sozinho, na prateleira da minha sala de jantar, em pleno dia". E novos jogos entre dia e noite: "Portas fechadas à noite amanheciam abertas. O leite era roubado, toda noite, na despensa". Ao descrever seu estado diante de tais mistérios, o narrador oferece também um retrato do homem de seu tempo diante do desconhecido: "Uma curiosidade exasperada, mesclada de ódio e horror, mantinha-me dia e noite num estado de extrema agitação".

Mas tudo parecia ter voltado ao normal ("eu já tornava a acreditar que tinham sido sonhos") quando um novo episódio o remete novamente à duvida. Ao descrevê-lo, o narrador menciona dia e hora certos: 20 de julho, às nove da noite. Trata-se de uma noite de verão e de calor, e o narrador deixara a janela "escancarada". Em sua mesa, um livro de poemas de Musset aberto na página do poema "A noite de maio[82]".

Parte do conjunto de poemas *As noites*, neste poema o eu lírico é visitado por sua musa. "Poeta, apanha teu alaúde e dá-me um beijo/ A flor do eglantine sente seus

[82] Uma cópia do poema no idioma original encontra-se anexada à dissertação. A tradução aqui apresentada se contentou em manter o significado de cada verso. As quebras de versos foram respeitadas, mas não se deu maior atenção a rimas e métricas do poema.

botões irromperem/ A primavera nasce nesta noite; os ventos se abraçarão/ E a lavandisca, esperando pela aurora/ Nos primeiros botões verdes começa a pousar./ Poeta, apanha teu alaúde e dá-me um beijo", insiste a musa. Mas o poeta, ensimesmado, não parece entender de onde vêm as exortações: "Como está escuro no vale!/ Pensei que uma forma velada/ Ali flutuava sobre a floresta./ Ela saía da pradaria;/ Seu pé tocava a grama em flor;/ É um estranho devaneio;/ Ela se apaga e desaparece". A musa insiste, celebrando o renascimento primaveril: "Poeta, apanha teu alaúde; a noite, sobre a grama/ balança o zéfiro em seu véu perfumado./ A rosa, ainda virgem, se fecha, ciumenta/ Sobre o zangão nacarado que ela embriaga ao morrer./ Escuta! tudo se cala; sonha com a tua bem-amada./ Esta noite, sob as tílias, à sobra ramificada/ O raio do poente deixa um adeus mais doce./ Esta noite, tudo vai florir; a imortal natureza/ Se enche de perfumes, de amor e de murmúrio,/ Como o leito feliz de dois jovens esposos".

Mas o poeta não parece entender o aviso da musa. Diante da previsão de um despertar inevitável da natureza, ele se inquieta sem reconhecer a influência que o cerca, em tudo parecido ao narrador do conto: "Por que bate tão rápido meu coração?/ Que tenho eu em mim que se agita/ Que me faz sentir medo?/ Batem à minha porta?/ Por que minha luminária à meia-luz/ Me enche de claridade?/ Deus poderoso! todo o meu corpo treme./ Quem vem? Quem me chama? Ninguém./ Estou só; é a hora que soa;/ Oh solidão! Oh pobreza!".

Mais uma estrofe da musa é necessária até que o poeta entenda quem o acompanha. Mas depois de um longo diálogo, no qual a musa o exorta a converter seu sofrimento em poesia, o poeta, melancólico, lhe responde: "Oh musa! espectro insaciável,/ Não me peça tanto./ O homem não escreve nada sobre a areia/ À hora em que sopra o vento norte./ Eu vi o tempo em que minha juventude/ Sobre meus lábios estava sem cessar/ Pronta a cantar como um pássaro;/ Mas eu sofri um duro martírio,/ E o mínimo que eu pudesse dizer,/ Se eu o tentasse com minha lira/ A partiria como um caniço".

Para além da leitura mais imediata em que o protagonista do conto, tal como o poeta, é visitado por um ser que saúda a primavera, em um nível metalinguístico, é impossível não pensar no poeta como o narrador maupassantiano. Houve um tempo em que ele era capaz de cantar, com a potência harmônica de que a juventude o imbuía, mas agora não encontra meios de contar o que o faz sofrer. Um vento que

arrasa, um duro martírio, o impedem de narrar. Narrar seria partir um caniço, como a rosa que é colhida pelas mãos da criatura invisível.

Quando o protagonista acorda de um breve cochilo, percebe uma página do livro se virando sozinha e se dá conta da presença do Horla. Ao tentar agarrá-lo, este escapa e o lampião cai, o vidro se parte. Incapaz de explicar o ocorrido para os criados que o acodem, ele se limita a dizer: "Derrubei e quebrei tudo. Traga uma luz". Ao assumir a ação do Horla, o narrador nos convida novamente a vê-lo como uma espécie de duplo seu. A reflexão que ele faz sobre o episódio, ao se perguntar se não teria sido uma ilusão sua ("Quando despertamos, nossos sentidos permanecem um pouco turvos. Não teria sido eu mesmo quem derrubou minha cadeira e meu lampião, numa precipitação de louco?"), ecoa esta ideia de um duplo particular, interno ao narrador, uma porção dele mesmo, ideia que, por sua vez, ressoa o contexto de descoberta e formulação da noção de inconsciente.

No parágrafo seguinte, como a síntese que sucede a tese e sua antítese, assistimos à agonia do narrador em sua dificuldade em delimitar os próprios contornos: "Não, não fui eu! Eu tinha certeza, sem a menor dúvida. Todavia, era o que eu queria acreditar". Em sua oratória perfeita, ele prefere ser louco a ter de encarar a realidade inexplicável.

E então o narrador interrompe seu relato por um breve instante para nomear o ser, "O Invisível". Em duas breves linhas, ele planta um dos mistérios que mais mereceu atenção de críticos e leitores ao batizá-lo com o nome de Horla. "Por quê? Não tenho ideia", diz. Ora, tal como os nomes próprios em geral são carregados de significado, o Horla é escolhido arbitrariamente. Ou assim parece. Entre as muitas formas de interpretação do nome, a mais recorrente talvez seja aquela que o toma por uma aglutinação das palavras *hors* [fora] e *là* [aqui], isto é, aquele que está dentro e fora, o estranho e familiar, a alteridade e a identidade[83]. Poderíamos também pensar na palavra como uma inversão sonora de *alors* [então, portanto], como aquele que rompe com o raciocínio lógico. As duas leituras ilustram justamente que a escolha do nome Horla pertence ao domínio do inconsciente, podendo antes ser explicada por

[83] Para mais interpretações do nome Horla, ver Antonia Fonyi, "Le Horla, double indeterminé" In: BESSIÈRE, J. (Org.). *Le Double – Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1995. pp.91-141; Antonia Fonyi, *Maupassant 1993*. Paris: Éditions Kimé, 1993; Philippe Bonnefis "Catoptrique du nom". In: BONNEFIS, P; BUISINE, A. (Orgs.). *La Chose capitale: Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1981. pp. 175-207.

fenômenos que mais tarde Freud descreveria em sua *Interpretação dos sonhos* como a aglutinação, condensação e deslocamento, do que pelo protagonista, por mais racional e sensato que este venha se esforçando para parecer frente à sua audiência.

O que Maupassant acaba por afirmar com a escolha desse nome e ao colocá-lo na boca de um narrador que poderia escolher opções mais racionais, mas que parece pela primeira vez fincar pé no inexplicável, é que a narrativa literária é aquela que cria algo novo, que o domínio literário é aquele que ultrapassa a linguagem para nomear o que não pode ser nomeado, ideia que Sartre ecoa ao tratar do fantástico quando afirma que o artista avança onde o filósofo estanca. O fugidio que ele tenta representar nestes três contos, este enigma ora incorpóreo, ora invisível, ora líquido, é ilustrado de modo exemplar pelo nome do ser, que dá nome ao próprio conto. Como se, desde o início, o escritor anunciasse a seu leitor: estamos a tratar de algo que nos escapa.

Embora o narrador pouco saiba sobre o Horla, ele tem a certeza de que este lhe rouba a vida, "hora a hora, minuto a minuto". A ideia do vampiro, se combinada à do duplo, procede ainda mais se pensarmos na próxima cena que o narrador relata a seus ouvintes, do espelho, repetição daquela já vista em "Carta de um louco". Nela, o narrador afirma, com todas as palavras, que o "corpo terrível" do Horla "havia absorvido meu reflexo". A necessidade de ver o Horla aparece ao narrador combinada com a ideia de luz, apenas para ter todas as certezas trocadas: não apenas a claridade não ajuda a vê-lo, como vê-lo significa justamente não ver nada, nem a si mesmo.

Ao descrever o quarto nesta cena, Maupassant repetiu a parte da disposição dos móveis, tal como no primeiro conto, mas desaparece a comparação de que o cômodo estaria iluminado para uma festa. Como que para conferir mais credibilidade ao narrador nesta versão, a imagem agora usada é: "via-se tudo em meu quarto, como em pleno dia…". Já sabemos, no entanto, que esta credibilidade é falsa, e que a distinção entre dia e noite não é de grande serventia aqui. Há também um acréscimo interessante na descrição dos móveis: "Atrás de mim, um armário grande, com espelho, de que me servia diariamente para me barbear e me vestir, e onde tinha o costume de me examinar da cabeça aos pés toda vez que passava à sua frente". Retira-se então o elemento da festa, do extraordinário, e acrescenta-se a regra, a rotina, pela menção aos hábitos de um homem cuidado, que se barbeia diariamente e que se observa no espelho "da cabeça aos pés" quando lhe passa em frente. Um homem que

faz uso do espelho para se certificar de que tudo está em consonância com a realidade e com o papel que ele desempenha nela.

É esse homem que, no parágrafo seguinte, confessa que fingia estar lendo para enganar ao Horla, enquanto este sim, "lia por cima do meu ombro […] bem perto, quase roçando a minha orelha". Parece haver uma alternância complementar entre ele e o Horla. Um só lê quando o outro dorme ou finge ler. Trata-se do que Antonia Fonyi chamou de "simetria conflitual". Isso significa que os piores inimigos são intercambiáveis. Ligados por relações de simetria de identidade e conflito de alteridade, em uma perspectiva estrutural, eles podem ser considerados duplos (FONIY, 1995, p. 111).

E então o narrador se vira rapidamente e, ao olhar para o espelho, não se vê. "Ele estava vazio, claro, cheio de luz", repete para descrever a superfície lisa do espelho. Em seguida, a mesma cena do conto anterior: o lento reaparecimento da imagem do narrador "como se me enxergasse através da água: tive a impressão de que essa água corria da esquerda para a direita".

Mais uma vez, podemos fazer uma digressão metalinguística para lembrar que esta é também a ordem em que corre a escrita. O narrador maupassantiano, com dificuldade de narrar, assiste diante de si a própria imagem liquefeita, uma versão incerta de si mesmo, atravessada por um fluxo contínuo, transparente. Assim como seu personagem pressente a chegada de um novo ser, Maupassant parece antever o surgimento de uma nova escrita, que suplantará sua antecessora.

No dia seguinte ao episódio, o protagonista pede que o internem, voluntariamente. E então anuncia a seus interlocutores que vai concluir seu relato, como numa arguição. Para isso, como se estivesse diante de um tribunal, faz ao médico perguntas retóricas, como a uma testemunha, com a finalidade de levar o júri a uma conclusão:

> "O doutor Marrande, depois de um bom tempo duvidando, decidiu fazer, sozinho, uma viagem à minha terra.
> Três dos meus vizinhos, no momento, estão padecendo do mesmo que eu sofria. Não é verdade?"
> O médico respondeu: "É verdade!".
> "E o senhor aconselhou que eles deixassem água e leite toda noite no quarto para ver se desapareciam. Eles fizeram o que o senhor lhes disse. E os líquidos desapareceram, como ocorria na minha casa?"
> O médico respondeu, com um tom solene e grave: "Eles desapareceram".

E tem-se a conclusão, anunciada pelo protagonista como a única possível: “Portanto, senhores, um Ser novo, que sem dúvida há de se multiplicar em pouco tempo como nós nos multiplicamos, acaba de aparecer na Terra!”. Há nesta afirmação um tom bíblico, revelado pela maiúscula ao se referir ao ser e também à ideia de multiplicação, como o homem fez por ordem divina. Um messianismo científico e terrível parece tomar conta da voz do protagonista neste momento.

É só então que o tema da limitação dos nossos sentidos, central no primeiro conto, aparece de forma articulada nesta versão, desta vez como um argumento, e não como a origem de um pensamento obsessivo.

> Ah! Os senhores estão sorrindo! Por quê? Porque o ser continua invisível. Mas nosso olho, senhores, é um órgão tão elementar que mal consegue distinguir o indispensável à nossa existência. O que é pequeno demais lhe escapa, o que é grande demais lhe escapa, o que está longe demais lhe escapa. Ele ignora os incontáveis animais minúsculos que vivem numa gota d’água. Ignora os habitantes, as plantas e a superfície das estrelas vizinhas; não enxerga sequer o que é transparente.
> Ponham diante dele um vidro perfeito, sem estanho. Ele não terá como distingui-lo, e nos levará a chocar-nos contra ele, como o passarinho aprisionado numa casa que quebra o pescoço ao colidir com as vidraças.

Ele fala como se o homem fosse esse animal preso em algo cujos limites não consegue perceber, porque lhe permanece velado, e cujo destino fosse a morte. Não uma morte qualquer, mas o choque direto com algo que não vemos e que, no entanto, pode nos quebrar o pescoço, desarticular, romper nossa organização.

Mais uma vez, em tom de conclusão, ele passa a anumerar mais coisas que o olho humano não pode ver, em um tom profundamente ameaçador, e é então que o elemento incorpóreo atinge o grau máximo na imagética do conto: “o ar que nos sustenta; o vento que é a maior força da natureza, que derruba os homens, deita abaixo edifícios, arranca as árvores pela raiz, ergue o mar em montanhas de água capazes de demolir as falésias de granito”.

O vento pode desfazer a ação humana ao destruir edifícios, pode extirpar todo sentimento de familiaridade ao arrancar as árvores pela raiz (veremos no início do terceiro conto que as ideias de enraizamento e familiaridade estão associadas pelo próprio narrador), e pode ainda criar montanhas de água, imagem poderosa quando pensamos na centralidade desse elemento ao conto. Uma montanha de água, matéria fluida por excelência, é capaz de destruir o rígido granizo organizado numa falésia. A

eletricidade é outra força descrita como invisível e poderosa pelo narrador, que em tom apocalíptico, afirma:

> Senhores, é a criatura que a Terra vem esperando para suceder ao homem! Aquele que vem nos destronar, nos subjugar, nos domesticar e alimentar-se talvez de nós, como nos alimentamos dos bois e dos javalis.
> Há séculos ele é pressentido, temido e anunciado! O medo do Invisível sempre assombrou nossos ancestrais.
> Ele chegou.

Em seu grandiloquente discurso final, o narrador abre as comportas da irracionalidade represada ao longo do relato, conectando-se aos ancestrais e redimindo suas crendices ao explicá-las. “Todas as lendas de fadas, duendes, criaturas aéreas intangíveis e malévolas, é dele que sempre falaram, ele, sempre pressentido pela angústia e o temor dos homens.”

O protagonista convida então os próprios médicos a tomarem parte em seu discurso ao mencionar os novos objetos de estudo da ciência como formas de perceber este novo ser. “E tudo que os senhores mesmos vêm estudando, já faz alguns anos, o que os senhores chamam de hipnotismo, sugestão, magnetismo – é ele que os senhores anunciam, cuja chegada os senhores profetizam.”

Em seu messianismo, os cientistas se tornam profetas. A diferença de tal messianismo é que ele não prega o fim dos tempos, mas tão somente o fim do homem, seu domínio por um ser mais poderoso do que ele cuja primavera se anuncia. E este ser não é todo-poderoso. Ele ronda a Terra “inquieto como os primeiros homens, ignorando ainda a força e o poder de que logo terá consciência”.

Para encerrar o caso, o protagonista apresenta sua maior evidência: um recorte de jornal vindo do Rio de Janeiro em que é narrada uma epidemia de loucura em tudo semelhante à que o acometeu. Ele então une os pontos: alguns dias antes de começar a ser acometido pelo mal, lembra-se perfeitamente de ter visto passar uma embarcação com a bandeira brasileira. Um veleiro justamente, impulsionado pela força do vento, flutuando sobre a água. “Ele estava sem dúvida escondido nesse navio… Não tenho mais nada a dizer.” E então o conto se encerra com a fala, ou melhor, o murmúrio do dr. Marrande assumindo não saber como interpretar o relato de seu paciente. “Não sei se este homem está louco ou se nós dois enlouquecemos… ou se… se nosso sucessor de fato chegou…”

Que o conto termine com o médico assumindo que a narrativa de seu paciente o confunde e lhe abala as certezas é talvez um dos elementos mais importantes desta versão. Ao acreditar na história de seu paciente, ele esfumaça os limites da loucura e dá a conhecer uma visão que talvez seja a do próprio Maupassant, de que a diferença entre loucura e sanidade se resume uma questão de retórica. "Mas, afinal, quem sabe dizer quem são os sábios e quem são os loucos nesta vida em que muitas vezes a razão deveria se chamar estupidez e a loucura gênio?", afirma o narrador do conto "O medo" (MAUPASSANT, 2009, p. 467).

Diante da incapacidade de lidar com o desconhecido, o indizível, o narrador se agarra à profunda necessidade de convencimento dos demais acerca da existência do Horla. Não tanto pelo que narra, mas pela forma com que o faz, percebemos que ele articula sua fala do início ao fim com o intuito de convencer seus ouvintes. Voltando à leitura metalinguística, o narrador-personagem é também o autor, deparado com algo que lhe escapa ao domínio, aquilo que não pode ser narrado pela engenhosa estrutura narrativa que ele tão bem manuseia, com seus narradores habilidosos em conduzir o leitor até onde ele deseja. Aqui, o leitor que quiser se deixar conduzir pelo narrador ainda encontrará meios de fazê-lo, mas para isso terá de se declarar convencido pela sustentação oral deste e, portanto, potencialmente louco. O mesmo já não será possível na terceira versão do conto, como veremos a seguir.

3.4. O duplo invisível

Publicada em maio de 1887, esta versão é também a mais longa de todas e aquela em que o narrador mais se afasta do estilo maupassantiano tradicional. Escrito na forma do diário íntimo do protagonista, o conto é desprovido de qualquer moldura narrativa ou introdução ao caso que permita entender de antemão a história que se vai ler. Pelo contrário, ela se desenrolará diante de nossos olhos conforme a vivência do narrador e a partir unicamente das impressões dele.

A narrativa tem início em um dia de maio. "Que dia admirável!" O narrador se alegra por ter passado uma agradável manhã primaveril debaixo do plátano que "protege, abriga e dá sombra" à sua casa. Já desde o início vemos a sugestão de que aquilo que protege é também o que encobre. Se assim é, descobrir é desproteger e, sendo o fantástico aquilo que permanece velado, descobri-lo é expor-se a ele e a seus

efeitos, como veremos. Esse protagonista está cercado pelo familiar: vive na casa que desde sempre pertence à sua família, e se alegra disso:

> é onde estão minhas raízes, as raízes profundas e delicadas que ligam o homem à terra onde nasceram e morreram seus avós, que o mantêm conectado a tudo que se pensa e que se come, tantos os costumes quanto os pratos, as locuções locais, as entonações dos camponeses, os aromas da terra, das aldeias e do próprio ar.

Amplamente descritiva, esta primeira entrada do diário nos mostra um homem em completa integração com o tempo e o espaço em que vive. Por meio dela, descobrimos também que o rio Sena passa ao longo do jardim do protagonista, que pode vê-lo da janela do quarto. Assim como a casa conecta o narrador com seu passado e familiares, o Sena é caracterizado por ligar Rouen ao Havre. A conexão aparece aqui como uma benção sob a qual vive o protagonista. A cidade de Rouen, por sua vez, é descrita com seus telhados azuis e campanários góticos e pontiagudos, incontáveis, dominados pela

> flecha de ferro da catedral contendo os sinos que tangem no ar azul os belos toques matinais, trazendo-me seu doce e distante dobre de metal, seu canto brônzeo que a brisa transporta, ora enérgico ora atenuado, conforme ela se assanha ou se acalma.
> Como estava linda a manhã!

A descrição parece conter em si a tensão que o conto desvendará adiante. Por ora, o narrador se encontra tranquilo, desfrutando da ordem cotidiana, mas o leitor já pode pressentir algum perigo, indicado pela descrição da torre da catedral como uma flecha de ferro, capaz de perfurar, eliminar fronteiras, derramar conteúdos. Há também na descrição uma predominância do elemento férreo (dobre de metal dos sinos, seu canto brônzeo, flecha de ferro), que forma um par antitético com a ação do vento. O elemento concreto e perfurante, mas capaz de produzir belos toques, combinado com a brisa incorpórea, mas que carrega os sons a seu bel prazer.

A descrição prossegue: [ao longe,] "um longo comboio de navios, puxado por um rebocador do tamanho de uma mosca que grunhia de esforço, vomitando uma fumaça espessa" desfila pelas grades de sua propriedade. Por mais que o narrador afirme que a manhã estava linda, as imagens que ele usa remetem a uma ameaça, a uma ordem mantida a duras penas e que a qualquer momento pode se romper.

E então se dá finalmente, no último parágrafo da primeira entrada do diário, a primeira ação do conto. O narrador vê passar pelo Sena "um soberbo navio brasileiro de três mastros, todo branco, admiravelmente limpo e lustroso. Prestei-lhe uma continência, nem sei por quê, tamanho foi o prazer que me deu a visão desse barco". Inteiramente à vontade na própria casa, sentindo-se seguro e alegre, o narrador não se preocupa em saber de onde vem seu desejo de fazer algo, ele apenas o realiza. Com isso, parece dar o primeiro passo da armadilha clássica maupassantiana, cuja estrutura vimos no capítulo anterior: "Encerramento inicial tolerável, porque se acredita ser possível libertar-se; momento de liberdade em um espaço aberto, que se crê aberto; encerramento definitivo. Isso é tudo[84]" (FONYI, 1984, p. 18).

Quando o narrador volta a seu diário quatro dias depois, não parece ter restado quase nada do homem alegre de antes, e ele se inquieta com a própria inconstância. Sente-se adoentado, ou melhor, "triste". Agora, começa a se perguntar de onde vêm "essas influências misteriosas que convertem em desânimo nossa alegria, e nossa confiança em aflição". O próprio ar estaria repleto de forças incompreensíveis, que governam o seu humor, "nos submetem a efeitos misteriosos". Num tom entre o filosófico e o melancólico, discorre sobre aquilo que "nos cerca, tudo que enxergamos sem olhar, tudo que resvalamos sem conhecer, tudo que tocamos sem apalpar, tudo que encontramos sem distinguir". A entrada termina com o narrador percorrendo o mesmo raciocínio sobre a insuficiência dos sentidos que vimos nos contos anteriores[85].

Passados mais quatro dias, ele descreve no diário a "sensação permanente de que um perigo me ameaça". Fala de um "mal ainda desconhecido que já germina no sangue e na carne". Incapaz de dormir, ele procura um médico, que lhe recomenda brometo de potássio e duchas. Mesmo assim, o protagonista começa a sentir medo do sono, como se temesse justamente sua porção inconsciente.

---

[84] *Clôture initiale tolérable parce qu'on croit pouvoir s'en libérer; moment de liberté dans un espace ouvert, que l'on croit ouvert; clôture définitive. C'est tout.*

[85] "Como é profundo esse mistério do Invisível! Não temos como sondá-lo com nossos paupérrimos sentidos, com nossos olhos incapazes de perceber nem o muito pequeno nem o muito grande, nem o muito próximo nem o muito distante, nem os habitantes de uma estrela nem os ocupantes de uma gota d'água… com nossos ouvidos que nos enganam, pois nos transmitem vibrações do ar como notas sonoras. São bruxos que realizam o milagre de transformar em som o movimento e, através dessa metamorfose, produzem a música que torna cantante a agitação muda da natureza… com nosso olfato, mais fraco que o dos cães… com nosso paladar, que mal consegue discernir a idade de um vinho!
Ah! Se tivéssemos outros órgãos que operassem outros prodígios para nós, quantas coisas mais poderíamos descobrir à nossa volta!"

> Me deito e espero o sono como quem espera o carrasco. Espero com pavor sua chegada; e meu coração dispara, e minhas pernas tremem; e todo meu corpo se agita no calor dos lençóis até o momento em que desabo de repente no repouso, como alguém que caísse e se afogasse num charco de água estagnada.

A dicotomia que resvala em paradoxo, elemento recorrente no conto, se explicita pela primeira vez aqui. O sono é o carrasco do narrador. O descanso revela-se um pesadelo. O ato de adormecer é descrito como uma queda, um mergulho nas águas rasas de um charco, suficientes para afogá-lo. A própria imagem da água estagnada contrasta com o fluxo navegável do Sena que corre no jardim. E a ideia de desabar na água, da queda livre sem limites e contornos, contrasta com o pesadelo de estrangulamento que se segue: "sinto também que alguém se aproxima de mim, me olha, me apalpa, sobe em minha cama, ajoelha-se em meu peito, agarra meu pescoço com as mãos e aperta… aperta… com muita força para me estrangular".

Esta dicotomia se acentua ainda mais no episódio narrado pelo protagonista na próxima entrada. Com o intuito de cansar o corpo, já tão abatido, ele sai para um passeio noturno na floresta de Roumare. "Enveredei por um amplo sendeiro de caça, em seguida tomei o rumo de La Bouille por uma aleia estreita, entre dois batalhões de árvores imensamente altas que erguiam um teto verde, espesso, quase negro, entre o céu e mim." A imagem militar usada para descrever árvores (em batalhão) sugere a natureza assumindo padrões humanos e se tornando ameaçadora. Além disso, ela se interpõe como um teto entre o homem e o céu.

De repente, assustado pela solidão profunda em que se vê, ele começa a se sentir seguido, tem a impressão "de que alguém caminhava nos meus calcanhares, bem perto, bem perto, e quase me alcançava". Tudo o que se segue parece pertencer mais à esfera do onírico do que do real: "Virei-me de chofre. Estava só. Atrás de mim via apenas a aleia reta e larga, vazia, alta, assustadoramente vazia; e do outro lado ela se estendia também a perder de vista, idêntica, aterradora". As proporções escapam à escala humana e há uma simetria naquilo que o protagonista vê à sua frente e atrás de si que remete à ideia de um espelho, só que neste caso o próprio protagonista é o espelho, e para onde ele olha, projeta um igual vazio. Por sua própria ação, ainda que inexplicada ("Ideia bizarra! Bizarra! Ideia bizarra!"), ele se põe a girar "como um pião" até perder o equilíbrio e o senso de direção. O sujeito que ali se encontra, embora acordado, parece o protagonista de um sonho, incapaz de controlar a própria vontade e de conferir alguma racionalidade a suas ações.

A dicotomia, presente em todo o texto, se encontra também no próprio protagonista, que se sente perseguido ao se ver sozinho, que se vê no lugar da caça quando ele próprio costuma ser o caçador, que cede a desejos que desconhece em si. Logo vemos que não é necessária uma alusão mais direta para que o duplo se insinue como tema neste conto, o qual analisaremos em mais detalhe adiante.

O episódio se encerra quando o protagonista, desnorteado, se arrisca a tomar a direção da direita e tudo parece recobrar a normalidade, pois ele encontra o caminho de volta para casa. No dia seguinte, ele decide partir em viagem por algumas semanas para tratar-se do mal que o aflige. Um mês depois, retoma o diário declarando-se curado e o que se segue é uma longa descrição da viagem que fez ao monte Saint-Michel. Na fronteira entre as regiões da Normandia e da Bretanha, o monte é uma das visões mais curiosas da geografia francesa. Ocupado quase inteiramente por uma abadia, ele é cercado de água por todos os lados quando a maré sobe, ao passo que, na maré baixa, encontra-se no meio de uma imensidão de areia úmida, como na descrição do narrador:

> Soltei uma exclamação de espanto. Uma baía imensa se estendia à minha frente, a perder de vista, entre duas margens distantes que sumiam ao longe em meio às brumas; e no meio dessa enorme baía amarela, encimada por um céu de ouro e claridade, erguia-se escuro e pontiagudo um monte estranho, rodeado de areia. O sol acabava de se pôr e, no horizonte ainda em chamas, desenhava-se o perfil desse fantástico rochedo que sustentava em seu cume o fantástico monumento.

Mais uma vez, o elemento pontiagudo aparece em referência a uma construção religiosa, como algo que tenta perfurar o céu, adentrá-lo, mas também rasgá-lo. A descrição de um firmamento dourado reforça uma ideia sagrada, em contraponto à força da terra que parece lhe fazer ameaça. Vale notar também que o narrador chega à região justamente no poente, isto é, entre o dia e a noite. Ele mais uma vez está no ponto médio de algo, entre o céu e a terra, entre a terra e a água.

Essa conformação geográfica faz pensar num cerco de água que se fecha, isto é, no encerramento, tão presente na obra de Maupassant, combinado com a ideia do elemento líquido, outra constante. Quando o narrador chega, a maré está baixa, e ele tem uma sensação de amplidão que será brutalmente contraposta em seguida, enquanto ele conversa com o monge que o acompanha em seu passeio "vendo a maré subir, estendendo-se pela areia que cobria com uma couraça de aço". Novamente aparecem o elemento férreo e a alusão militar ligada à natureza. A arquitetura gótica

da abadia também parece hesitar entre o peso e a leveza, entre a obra divina e a ação humana. Mais uma vez, tudo são contrastes:

> Subindo a rua estreita e rápida, entrei na mais admirável construção gótica edificada por Deus na terra, vasta como uma cidade, cheia de salões baixos, oprimidos pelo peso de cúpulas e altas galerias sustentadas por delgadas colunas. Entrei nessa gigantesca joia de granito, leve como uma peça de renda, coberta de torres, pequenos campanários esbeltos aos quais se chega por escadas tortuosas, e que erguem no céu azul dos dias, no céu negro das noites, suas bizarras cabeças eriçadas de quimeras, demônios, animais fantásticos, flores monstruosas, ligados uns aos outros por finos arcos lavrados.

No cume desse cenário, assistindo à maré que sobe, o narrador e seu anfitrião se põem a conversar sobre as lendas locais. O protagonista se deixa impressionar por uma em especial, de um velho pastor cujo rosto está coberto por um capuz, e que conduz um bode com rosto de homem e uma cabra com rosto de mulher que falam sem parar, numa língua desconhecida, balindo com toda força. A hibridez do homem com animal, combinada à complementariedade do macho e fêmea novamente nos remete à ideia do duplo, que vai se tornando mais presente conforme a narrativa avança.

Impressionado, o protagonista pergunta ao monge se ele acredita na lenda. Para justificar sua crença, este põe-se a falar da existência de inúmeras coisas que não podemos ver e que ainda assim existem, como o vento. O discurso que na segunda versão aparece na boca do narrador é aqui incrementado e colocado na voz do interlocutor[86], cabendo ao protagonista apenas ponderar: "aquele homem era um sábio ou um tolo […] O que ele me disse, eu já tinha pensado muitas vezes".

Quando volta para casa, sentindo-se curado, o narrador descobre que seu cocheiro agora vinha padecendo do mesmo mal que ele sofrera. "São minhas noites que devoram meus dias", volta a dizer nesta versão. Quando o próprio narrador vive uma recaída, já na próxima entrada do diário, a fantasia vampírica se repete: "Hoje à noite, senti que havia alguém acocorado em cima de mim, e que, com a boca grudada na minha, bebia a minha vida por entre os meus lábios. Sim, ele a sorvia da minha garganta, como uma sanguessuga".

[86] "E alguém chega a perceber a milésima centésima parte de tudo que existe? Vejo o vento, por exemplo, que é a maior força da natureza, que derruba os homens, tomba edifícios, arranca árvores pela raiz, ergue o mar em montanhas de água, destrói as falésias e atira grandes navios contra os recifes, o vento que mata, que uiva, que geme, que ronca – o senhor já o viu, ou consegue vê-lo? Ainda assim, ele existe."

Na entrada seguinte, um dia depois, ele relata o episódio em que a água desaparece da garrafa de seu criado-mudo, para seu completo espanto. “Terei perdido a razão?”, se pergunta, repetindo a fórmula do narrador da segunda versão do conto. Desta vez, no entanto, não há motivos para desconfiança de qualquer dimensão retórica, pois suas perguntas caem no vazio do próprio diário. “Quem pode ter sido? Quem? Ah! Meu Deus! Estarei enlouquecendo? Quem pode me salvar?”

Ao contar o episódio da garrafa, ele se descreve “transido de assombro e de medo, diante do cristal transparente! [*Éperdue d’étonnement et de peur, devant le cristal transparent*!]”. Assim como o sono é mais perigoso do que a vigília, o invisível é mais ameaçador do que tudo o que se pode ver, e a escolha do termo *étonnement*, que guarda a mesma raiz de *tonnère* [trovão], não parece casual: novamente temos a luz que ofusca e cega. Enquanto elucubra sobre o caso e conclui que apenas ele poderia ter tomado a água, o narrador aborda diretamente o tema do duplo por meio da questão do sonambulismo:

> Então, eu era sonâmbulo, e vivia, sem saber, essa misteriosa vida dupla que nos faz pensar se não haverá dois seres em nós, ou se um ser estranho, invisível, que não temos como conhecer, não anima, por momentos, quando nossa alma se entorpece, nosso corpo cativo que obedece a essa outra tanto quanto a nós, mais do que a nós.

O sono é a porta de acesso deste outro ser, que também pode ser o inconsciente. Com o mesmo rigor científico visto na versão anterior, o protagonista realiza uma série de experimentos para descobrir se seria mesmo ele a tomar a água e outros líquidos durante seu sono. Quando percebe que não e que, portanto, mais alguém estava em seu quarto durante a noite, ele decide ir a Paris.

Lá, sentindo-se melhor, ele cogita ter sofrido “uma dessas influências já constatadas, mas até hoje inexplicáveis, conhecidas como sugestões”. É a primeira vez que esse elemento aparece no conto, justamente na cidade grande. Paris se apresenta como a capital cheia de ofertas de afazeres, visitas, peças de teatro, que o protagonista julga que o ajudarão a se restabelecer. “Não há dúvida de que a solidão é perigosa para as inteligências que trabalham”, afirma o narrador, exaltando a cidade. “Precisamos, à nossa volta, de homens que pensem e falem. Quando passamos muito tempo a sós, povoamos o vazio de fantasmas.”

No parágrafo seguinte, ele diz: “Voltei para o hotel muito alegre, percorrendo os bulevares. No meio da multidão, rememorava, não sem alguma ironia,

meus terrores, minhas suposições da semana passada". Com isso, o narrador obedece ao espírito de seu tempo, acreditando que o progresso elimina os fantasmas, criações do homem simples. Ele então reproduz em seu pensamento justamente o que Maupassant afirma repetidamente em suas crônicas:

> Como nossa mente é fraca e fica estupefata, e se perde em pouco tempo, no momento em que nos deparamos com o menor ato incompreensível! Em vez de concluir simplesmente com as palavras "Não entendo, porque a causa me escapa", logo imaginamos mistérios apavorantes e potências sobrenaturais.

Se por um lado o narrador parece assegurado pelo convívio da cidade, por outro, já na entrada seguinte, ele obedece novamente ao movimento dicotômico que caracteriza seu pensamento. Trata-se do 14 de Julho parisiense. Irritadiço com as comemorações republicanas, ele compara o povo a um rebanho, que faz e sente conforme é mandado. As certezas compartilhadas que há pouco o acalmavam são questionadas, a vida em sociedade não ajuda e a solidão prevalece. E também aqueles que governam o povo são tolos, porque obedecem a princípios como se estes fossem imutáveis "num mundo em que não se tem certeza de nada, já que a luz é uma ilusão, já que o som é uma ilusão".

Nesse movimento dicotômico, o protagonista dá mais um passo em direção à armadilha: o encerramento que se segue a qualquer abertura não demora a chegar, e seus primeiros sinais aparecem ainda em Paris, quando o narrador vai visitar uma prima, M. Sablé. Ali ele conhece o dr. Parent, médico casado com uma amiga de sua prima, que causará grande impressão no protagonista. Interessado "pelas doenças nervosas e pelas extraordinárias manifestações produzidas ultimamente por experiências envolvendo o hipnotismo e a sugestão", o dr. Parent lhes relata os feitos dos médicos da Escola de Nancy e assume neste conto ideias que antes cabiam ao narrador. Faz questão de trazer o homem a seu lugar no universo, relativizando sua centralidade ("um dos segredos mais importantes da natureza, quero dizer, um dos segredos mais importantes aqui na terra; pois certamente ela há de ter outros, de importância diversa, ao longe, nas estrelas").

Ele se refere então a um mistério com o qual o homem se confronta desde seus primeiros dias, um mistério "impenetrável para seus sentidos grosseiros". Cita Mesmer para falar do que vem sendo pressentido. E explica que as lendas e a religião nada mais são do que uma forma precária de pressentir a existência deste mistério.

Com notável desprezo à religião, ele reduz todas as crenças na criação divina à mediocridade e cita Voltaire: "Deus criou o homem à sua imagem, mas o homem lhe pagou na mesma moeda."

Novamente a dualidade que acompanha todo este conto: ideias que antes cabiam ao narrador agora aparecem na voz de seus interlocutores, que são, justamente, um monge e um médico. É importante notar que tanto o representante da ciência quanto a voz da religião falam da insuficiência dos sentidos na compreensão do universo. Ao fazer convergir as duas posições, Maupassant conduz seu protagonista a um destino inescapável, o que confere certa tragicidade ao conto, elemento novo em relação às duas versões anteriores.

Mas o que mais assombra o narrador é o fato de que o dr. Parent – nome que se repete na obra de Maupassant e que evoca diretamente a paternidade, aquele que educa, que cria, que cuida – hipnotiza sua prima. Quando isso acontece, o narrador sente "o coração disparado e a garganta cerrada", como um estrangulamento. Em seu sono hipnótico, M. Sablé – cujo nome faz pensar nas areias ao redor do Monte Saint-Michel, aquelas que se deixam cobrir pela carapaça de aço das água – toma nas mãos um cartão de visitas e, a mando do dr. Parent, passa a vê-lo como um espelho, sendo capaz de ver imagens refletidas nele. "Quer dizer que ela via naquele cartão, naquele cartão em branco, como se olhasse num espelho", diz o narrador estarrecido. Como num passe de mágica, aquele cartão se converte em um espelho e, como qualquer espelho, obedece às leis da física.

Trata-se do primeiro jogo de espelhos deste conto, que, como veremos, encontra um análogo com a cena no quarto do protagonista. Aqui, M. Sablé vê a imagem de seu primo refletida num espelho que não existe, em um cartão em branco, enquanto lá ele deixa der ver a própria imagem em um espelho de fato. E ela não apenas enxerga seu primo, mas também a foto de si mesmo que ele tem nas mãos. Ela vê, portanto, a imagem dele duas vezes quando não deveria ver nenhuma.

No dia seguinte, M. Sablé vai visitar o primo e, tal como lhe ordenara o dr. Parent na véspera, pede a ele dinheiro emprestado, embora seja ela própria bastante rica. Sua descrição é sugestiva: "Ela se sentou muito perturbada, de olhos baixos, e sem levantar o véu". Ora, o fantástico é justamente aquilo que permanece velado, na acepção de Maupassant. Quando o primo oferece resistência, incrédulo do que vê e ouve, ela se desespera. Suas alterações de humor sob efeito da hipnose são importantes para mostrar o efeito de uma força externa sobre ela.

Quando o médico pergunta ao narrador se agora ele acredita no que viu, o protagonista responde algo revelador: “Sim, não há outra explicação”. Essa crença por exclusão passa ao mesmo tempo uma ideia de profunda certeza, pois não há outra forma de entender a coisa, como de incerteza, pois caso surja outra explicação, esta pode deixar de ser apropriada.

Poucos dias depois, o narrador relata que foi jantar em Bougival, e conclui: “Sem dúvida, tudo depende do local e dos meios. Acreditar no sobrenatural em plena ilha da Grenouillère seria o cúmulo da loucura… mas no topo do monte Saint-Michel?… ou nas Índias? Sofremos uma influência terrível daquilo que nos cerca”. Sempre em consonância com o espírito de seu tempo, para explicar a si mesmo as constantes alterações de seu humor, ele lança mão de um olhar determinista. Até mesmo a crença no fantástico, algo profundamente irracional, estaria condicionada a influências externas.

De volta à casa, o narrador tem alguns dias de paz, que passa vendo correr as águas do Sena. E então ele vivencia o episódio da rosa arrancada por mãos invisíveis diante de seus olhos. “Eu vi… eu vi… eu vi!”, diz ele, usando uma estrutura de repetição que é encontrada em diversos momentos do conto. Praticamente igual à cena da segunda versão, esta traz um elemento curioso e que pertence ao sistema de imagens próprio desta versão: aqui o narrador menciona a espécie da rosa: *gigante das batalhas*, mais uma imagem militar aplicada à natureza[87]. Outra imagem nova é a descrição da flor como uma “apavorante mancha vermelha”. A representação da rosa, símbolo da perfeição, como uma mancha grosseira dialoga diretamente com o efeito que o Horla exerce sobre o narrador, de dissolução dos contornos.

Convencido da veracidade do acontecimento “tanto quanto da alternância entre os dias e as noites”, apesar da cólera contra si mesmo (“um homem razoável não pode se permitir semelhantes alucinações”), o narrador tira sua conclusão: “perto de mim vive um ser invisível que se alimenta de leite e água, capaz de tocar nas coisas, pegá-las e trocá-las de lugar, dotado, portanto, de uma natureza material, e que habita, como eu, sob meu teto...”. Desta vez, ao se interrogar sobre a própria razão, ele diz ter “não dúvidas vagas como as que eu tinha até aqui, mas dúvidas precisas, absolutas”.

[87] Vejamos mais um trecho da entrada “rosa” no *Dicionário de símbolos*: “Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico: ‘Sobre o campo de batalha em que caíram numerosos heróis, crescem roseiras e roseiras bravas’, diz o comentário do Cântico dos Cânticos sobre a Rosa de Saron” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 789).

A necessidade de cercar, contornar, não o abandona, mesmo ao tratar daquilo que ele desconhece.

É curioso notar que a palavra "vaga" [*vague*] é usada uma segunda vez neste mesmo parágrafo, para se referir à onda: "quando seu pensamento atinge os baixios da loucura, espatifa-se contra ele em mil pedaços e naufraga nesse oceano apavorante e furioso, dominado por vagas impetuosas, nevoeiros e borrascas, que chamamos de 'demência'". A perfeita razão pode ter um único ponto cego, suficiente para causar o naufrágio do pensamento, sugere o narrador. Mais uma vez, o elemento aquático aparece. Neste caso, não se trata do rio que corre, mas das ondas furiosas da loucura. Se a água que corre é a razão, é ela também que trouxe o Horla, pelo veleiro do Sena.

Em seu desespero de entender do que sofre, o narrador esboça uma conclusão: "Eu seria, portanto, em suma, nada mais do que um alucinado dotado de razão." E acrescenta: "Algum distúrbio desconhecido se teria produzido no meu cérebro, um desses distúrbios que os fisiologistas de hoje se esforçam por descrever e definir; e esse distúrbio teria produzido em meu espírito, na ordem da lógica de minhas ideias, uma fratura profunda". Indo mais adiante no raciocínio, afirma, de forma estritamente lógica: "A localização de todas as parcelas do pensamento está hoje comprovada. Ora, por que seria espantoso que minha faculdade de controlar a irrealidade de certas alucinações se encontrasse entorpecida neste momento?". Com isso, o narrador assume o pensamento humano como um mapa a ser completado, como aqueles das grandes navegações, cujos limites se encontravam delimitados por seres monstruosos, preenchedores do desconhecido.

O parágrafo seguinte se inicia com o narrador dizendo: "E assim eu divagava caminhando pela beira do rio. O sol cobria de claridade as águas…". É como se ele ousasse se aproximar da fronteira com o fluido, como se nesse terreno tudo pudesse acontecer. Tanto mais pelo fato de que a claridade das águas estava encoberta pelo sol, que ofusca e esconde tudo o mais que pode haver correndo naquele fluxo. Na entrada seguinte, ele diz que o Horla não se manifesta mais, porém ele o sente e isso é "mais assustador, escondendo-se assim, do que se desse sinais com fenômenos sobrenaturais de sua presença invisível e constante".

Metalinguisticamente, a impotência do narrador dialoga diretamente com a do escritor. "Quando uma pessoa é afligida por certas doenças, todos os mecanismos de seu ser físico parecem quebrados, todas as energias aniquiladas, todos os músculos inermes, os ossos amolecidos como a carne e, a carne, líquida como água." Esta

liquefação da matéria humana ecoa a do narrador que, ao longo das três versões, tem cada vez menos controle da própria narrativa. Na medida em que ele passa a usar um diário, a certeza da narrativa se esvai, como o domínio do protagonista sobre seu próprio desejo: "Não consigo mais querer; mas alguém quer por mim; e obedeço".

É como se Maupassant pressentisse e antecipasse a falta de controle que o narrador viverá nas próximas décadas. "Não sou mais nada em mim mesmo, apenas um espectador escravizado e tomado de terror por tudo o que faço." O narrador não é mais o titereiro que controla tudo, mas está na plateia, incapaz de controlar a narrativa, obrigado a vê-la se desenrolar diante de seus olhos. "Estou pregado em meu assento; e meu assento preso ao chão, de tal maneira que força alguma nos levantaria."

Assim como o protagonista parece o vetor de um desejo que não lhe pertence, também a literatura parece se abrir para a descoberta do inconsciente, e o narrador já não se dá conta daquilo que deseja. Como sua prima, ele se sente submetido a "uma vontade estranha que se instala nela como uma outra alma, uma alma parasita e devoradora". Em sua ânsia de entender o que lhe sucede, ele escreve em seu diário que, tendo conseguido escapar da influência do Horla por duas horas, foi até a biblioteca, onde toma emprestado o tratado do dr. Hermann Herestauss sobre os habitantes desconhecidos do mundo antigo e moderno. Mas ao voltar à carruagem, embora seu desejo seja dizer: "Para a estação!", a vontade externa o domina novamente e o faz dizer: "Para casa". Ele deseja fugir, mas está preso àquilo que lhe é familiar, *heimlich*, onde justamente atua a influência do Horla. Em sua leitura do tratado, conclui:

> Pode-se dizer que o homem, desde que começou a pensar, pressente e teme um novo ser, mais forte que ele, seu sucessor neste mundo, e que, ao sentí-lo próximo, sem conseguir prever a natureza desse novo amo, criou, em seu terror, toda a população fantástica dos seres ocultos, vagas fantasmagorias geradas pelo medo.

Interrompendo a leitura, ele vai até a janela tomar ar. É uma noite sem lua, iluminada apenas pelas estrelas ao fundo do céu negro. Nesse ambiente escuro, que parece favorecer a visão de determinadas coisas, põe-se a divagar sobre os seres de outros mundos. "Um deles, mais dia menos dia, atravessando o espaço, não irá aparecer em nossa terra para conquistá-la, como os normandos de outrora atravessavam o mar para sujeitar povos mais fracos?" As imagens do espaço como

um oceano navegável e, pouco antes, daquela da terra como um grão de lama que gira em suspensão numa gota d'água reforçam ambas o sentimento de relatividade da posição do homem e de infinidade do saber.

E então se dá a cena em que o protagonista vê ("eu vi, eu vi, sim, vi, com meus próprios olhos") o ser invisível virando as páginas de seu livro, que desta vez já não contém o poema de Musset, mas o tratado do dr. Herestauss. Nesta versão, surge uma nova imagem, fundamental para o desenlace do conto: "Num salto furioso, como um bote de fera rebelada disposta a eviscerar o domador, atravessei meu quarto para agarrá-lo". E mais adiante: "Eu poderia acertá-lo com os punhos, e esmagá-lo contra o chão! Afinal, não é verdade que os cães, às vezes, mordem e estrangulam seus donos?". A posição de animal domesticado em que o narrador se coloca reflete a dimensão especular do conto. Ao reduzi-lo à condição de criatura, ignorando seu caráter de criador, Maupassant volta a um topos recorrente em sua obra, em que o homem perde o domínio de sua vida para a própria criação. Logo adiante, ele diz: "Sim, vou obedecê-lo, seguir seus impulsos, cumprir todas as suas vontades, ser humilde, submisso, covarde. Ele é o mais forte. Mas uma hora há de chegar…".

Em seguida, o narrador inclui em seu diário um recorte da *Revista do Mundo Científico* ("Já sei… já sei… já sei de tudo!") em que se descreve a ocorrência no Brasil de um fenômeno parecido com o que ele vinha vivenciando. "Os habitantes confusos deixam suas casas […] dizendo-se perseguidos, possuídos, governados como um animal de serviço humano por seres invisíveis embora tangíveis, espécies de vampiros que consomem suas vidas enquanto dormem, e que além disso bebem água e leite". Ao se lembrar do navio que passara em frente à sua casa, uma embarcação brasileira, o narrador exclama: "Ah! Ah! Eu me lembro, eu me lembro do belíssimo veleiro brasileiro".

Esse veleiro branco, que trazia consigo o Horla, ("E ele me viu! Viu também minha morada branca; e saltou do navio para a margem.") subia o Sena, nadava contra a correnteza e reforçava uma vez mais a imagem de algo que desafia o curso natural da razão e coloniza o homem. Ao concluir pela chegada do ser que há de suceder e dominar o homem, o narrador adota um tom messiânico e universalista, capaz de explicar os mais longínquos comportamentos humanos:

> Ele chegou, aquele que já temiam os primeiros terrores dos povos simplórios, aquele que era exorcizado por sacerdotes nervosos, que os feiticeiros evocavam nas noites escuras sem todavia vê-lo aparecer, a quem

> os pressentimentos dos senhores passageiros do mundo atribuíam todas as formas monstruosas ou graciosas dos gnomos, dos espíritos, dos gênios, das fadas, dos duendes.

Esse messianismo culmina com a descoberta científica da natureza do poder deste ser por Mesmer e outros médicos. A esse "predomínio de uma vontade misteriosa sobre a alma humana tornada escrava" deram o nome de magnetismo, hipnose, sugestão. E então o narrador usa pela primeira vez o nome Horla. Desta vez, no entanto, a escolha do nome não coube ao protagonista de forma inexplicável, mas ao próprio ser, que dita o nome ("E eu escuto… não posso… repita… o… Horla… Eu ouvi… o Horla… é ele… o Horla… ele chegou!"). Algo próximo a um fluxo de consciência, ainda que embrionário e tímido, parece se esboçar aqui, tanto do ponto de vista da forma como da escolha do nome Horla, que invade o personagem por uma forma diversa da via racional, mas dominadora.

Diante da força do Horla, o papel do homem na natureza se relativiza, movimento reincidente no conto. A relação de dominação é representada no trecho a seguir, sempre de braços dados com a ideia de ocupação: aquele que se deixa dominar é também penetrado – daí a profusão de imagens pontiagudas no texto – e, no limite, desintegrado.

> O abutre devorou a pomba, o lobo devorou o cordeiro; o leão devorou o búfalo de chifres aguçados; o homem matou o leão com a flecha, com o glaivo, com a pólvora; mas o Horla há de fazer do homem o que nós fizemos do cavalo e do boi: uma coisa sua, seu criado, seu alimento, apenas pela força de sua vontade.

A relativização do lugar do homem na natureza aparece lado a lado com outra ideia recorrente em Maupassant, da revolta da natureza sobre seu dominador. O homem não domina a natureza, ele *é parte dela* e, portanto, ela pode reivindicar sua supremacia a qualquer momento. Quando assumida sob uma perspectiva evolucionista, essa visão adquire um fatalismo que o tom messiânico do narrador reforça: "Um novo ser! Por que não? Estava fadado a chegar! Por que os últimos haveríamos de ser nós?".

Tal viés evolucionista, no entanto, nas mãos de Maupassant, assume uma particularidade já vista no primeiro conto: ao olhar para a teoria darwinista não pelo que ela tem de certa, mas pelo flanco que ela deixa aberto ao ocasionalismo, o

narrador opera um curto-circuito lógico que abre espaço para que aflorem seus piores medos:

> Somos apenas uns poucos, tão escassos no mundo, da ostra ao homem. Por que não um a mais, transcorrido o período que separa as aparições sucessivas das espécies?
> Por que não um a mais? Por que não também outras árvores de flores imensas, extravagantes e perfumando regiões inteiras? Por que não outros elementos além do fogo, do ar, da terra e da água? São quatro, nada mais que quatro, esses pais que nutrem todos os seres! Que tristeza! Por que não são quarenta, quatrocentos, quatro mil? Como tudo é pobre, mesquinho, miserável!

Em sua angústia, o narrador não apenas inverte a ordem do raciocínio como expande a escala até o nível da loucura: "E imagino uma borboleta do tamanho de cem universos […] ela viaja de estrela em estrela, refrescando e perfumando cada uma com o sopro harmonioso e leve de seu voo!".

E então, combinado à relativização do lugar do homem na natureza, mais uma vez surge o topos do olhar, na necessidade do narrador de ver o Horla. "Mas preciso conhecê-lo, tocá-lo, vê-lo! Os sábios dizem que o olho animal, diferente do nosso, não distingue as mesmas coisas que nós… E meu olho não consegue perceber o recém-chegado que me oprime."

Novamente, a limitação dos sentidos: o vento, o vidro e o espelho aparecem como elementos invisíveis e no entanto nocivos: "Mesmo que um espelho sem estanho barre o meu caminho, eles [meus olhos] me atiram contra ele como o pássaro que invade uma sala quebra o pescoço contra a vidraça". A imagem daquele que se fere indo de encontro à própria imagem está no cerne do conto. O narrador tem consciência da proximidade do Horla: "Ele está em mim, ele se transforma na minha alma; vou matá-lo!", diz. E, nesse sentido, o tema do suicídio é enunciado. Se ver o Horla é ter como alcançá-lo, alcançá-lo é matá-lo, mas matá-lo talvez seja matar a si próprio, de modo que ver o Horla é morrer, eliminar a si mesmo. "Vou matá-lo. Eu o vi!", diz o narrador, na cena do espelho, que representa a supressão da imagem do próprio narrador: "ele, cujo corpo imperceptível havia devorado meu reflexo".

Nesta versão, ele acende todos os lampiões e velas "como se pudesse, nessa claridade, descobri-lo", e não mais com referência à luz do dia ou a um baile. E quando se dá o momento crucial da cena, o narrador assim descreve o espelho: "estava vazio, claro, profundo, repleto de luz!". Como vimos, há um claro paralelo entre esta cena e a em que M. Sablé enxerga o primo no cartão de visita.

Já tomado por essa relação especular, possuído tanto pelo Horla quanto pelo desejo de exterminá-lo, o narrador manda construir uma porta e persianas de ferro para o próprio quarto. No intuito de prendê-lo, ele prende a si mesmo. Na próxima entrada do diário, escreve do hotel onde se hospedou, batizado com o sugestivo nome de Continental. Com este nome, fica sugerida a volta do personagem a um continente, vindo de águas e ilhas de incerteza, imagem ecoada também pelo Monte Saint-Michel.

Antes de deixar a própria casa, ele tenta prender o Horla com uma armadilha: deixa "tudo aberto até a meia-noite, embora começasse a fazer frio". Com isso, o narrador repete o esquema que o próprio Maupassant aplica em suas narrativas: abertura e encerramento. Neste conto, tão familiar e tão estranho à obra de Maupassant, um personagem tenta se revoltar contra quem o controla e recobrar o domínio sobre tudo. Ele aplica em outro "personagem" a mesma estrutura de que todos os personagens de Maupassant são vitimas. Só que aquele a sofrer a armadilha não é exatamente um outro. Além de fugidio e invisível, ele é um duplo do próprio protagonista, para quem não existe saída.

Uma vez preso o Horla, ele põe fogo na própria casa com óleo, um líquido viscoso e inflamável, e se esconde no jardim, onde fica esperando, num ambiente escuro e silencioso, numa noite sem estrelas, em que corriam no céu "nuvens amontoadas que não se viam, mas oprimiam minha alma, tão pesadas, tão pesadas". Mais uma vez temos a ideia de algo de cima que oprime, que se interpõe entre o céu e o narrador, algo enunciado desde a primeira descrição que ele faz da cidade onde vive.

De repente uma janela explode e uma labareda "imensa vermelha e amarela, comprida, flexível, lânguida, subiu pela parede branca e a lambeu até o telhado". A claridade é tamanha que "achei que o dia estivesse raiando". Em meio a essa claridade, ele não enxerga nada. Nem se lembra dos criados, que havia trancado junto com o Horla dentro da casa. Esta se transforma numa fogueira "horrível e magnífica, uma fogueira monstruosa, iluminando toda a terra, uma fogueira onde queimavam homens, e onde ele também queimava, Ele, Ele, meu prisioneiro, o ser novo, o novo senhor, o Horla." Há algo de inquisitório e sacrificial nessa fogueira que, para dar cabo do novo senhor, queima também homens.

Mas antes mesmo de se sentir satisfeito pela morte do Horla, o narrador se põe a especular: "E se não estivesse morto?… Pode ser que só o tempo tenha algum poder

sobre o Ser Invisível e Assustador". Novamente pela reversão da lógica, como o narrador da primeira versão, ele conclui: "Depois daquele que pode morrer a qualquer dia, qualquer hora, qualquer minuto, por qualquer acidente, veio aquele que só pode morrer no dia devido, na hora e no minuto certos, porque chegou ao limite de sua existência!". Tamanha é a relutância do homem racional em aceitar o incerto, o acaso, que ele o substitui pela afirmação de algo que, em sua voz, ganha os contornos de um trágico destino. Diante do que lhe parece um fato, só resta ao narrador a dramática conclusão com que ele encerra seu diário: "Não… não… sem dúvida alguma, sem dúvida alguma… ele não morreu… Assim, assim… eu é que preciso me matar!…".

3.5. O Horla como anjo inacessível

De volta ao ensaio "Aminabad, ou du fantastique comme un langage", de Jean-Paul Sartre, o autor apresenta um problema filosófico para o qual somente a literatura é capaz de oferecer solução:

> Eu posso esperar, a rigor, conhecer um dia um detalhe do mecanismo que me cerca, mas como poderia o homem julgar o mundo total, isto é, o mundo com o homem dentro? No entanto, eu tenho a ambição de conhecer o lado de baixo das cartas, gostaria de contemplar a humanidade como ela é. O artista insiste teimosamente, quando o filósofo renunciou. Ele inventa ficções cômodas para nos satisfazer: Micromégas, o bom selvagem, o cão Riquet ou esse "estrangeiro" de quem nos falava recentemente M. Camus, puros olhares que escapam à condição humana e, por isso, podem observá-la. Aos olhos desses anjos, o mundo humano é uma realidade *dada*, eles podem dizer que ele é isto ou aquilo e que ele poderia ser de outro modo[88]. (SARTRE, 1947, p. 126).

Esse construto a que Sartre chama de anjo permite ao homem observar a si mesmo de fora, tema que, já vimos, perpassa as três versões de "O Horla". Cada um a seu modo, todos os narradores têm como certo que o homem é apenas mais um dos animais que habitam este planeta e, em razão do que vivenciam, os três passam a

[88] *Je puis espérer, à la rigueur, connaître un jour le détail du mécanisme qui m'entoure, mais comment l'homme pourrait-il juger le monde total, c'est-à-dire le monde avec l'homme dedans? Pourtant j'ai l'ambition de connaître le dessous des cartes, je voudrais contempler l'humanité comme elle est. L'artiste s'intête, quand le philosophe a renouncé. Il invente des ficcions commodes pour nous satisfaire: Micromégas, le bon sauvage, le chien Riquet, cet "Étranger" dont nous parlait récemment M. Camus, purs regards qui échappent à la condition humaine et, de ce fait, peuvent l'inspecter.*

admitir a possibilidade de que ele seja substituído a qualquer momento por outro ser e de que este ser inclusive já esteja entre os humanos.

Pressentindo a presença invisível do Horla, o narrador se sente observado por ele ("sinto que alguém se aproxima de mim, me olha, me apalpa"), tal como o anjo de Sartre pode pairar sobre o homem e decifrá-lo. No entanto, esse anjo é um personagem cujo ponto de vista não conhecemos e que nem sequer podemos ver. Pelo contrário, o leitor está preso à narrativa em primeira pessoa de outro personagem e dispõe cada vez menos de recursos para analisar em perspectiva o que é contado. Aquilo que o Horla vê e pensa do homem permanece um mistério para o narrador, bem como para nós, leitores, havendo algo de trágico nessa realidade: o homem moderno e racional, disposto a entender a si mesmo como um animal tal como qualquer outro, anseia por se observar assim como observa os animais, mas o acesso ao Horla – aquele capaz de lhe oferecer uma resposta – lhe é negado. Com isso, Maupassant apresenta o problema, imagina a solução e a retira, diante dos olhos do leitor indefeso. Sim, é possível conhecer o mundo total, mas não para o homem.

A natureza especular dessa relação não deve ser esquecida: o Horla, esse outro capaz de ver o homem como ele próprio jamais poderá fazer, ironicamente pode ser percebido justamente pelos estudos daquilo que há de mais humano, a mente: "E tudo o que os senhores mesmo vêm estudando, já faz alguns anos, o que os senhores chamam de hipnotismo, sugestão, magnetismo – é ele que os senhores anunciam, cuja chegada os senhores profetizam!", afirma o narrador da segunda versão. O Horla, aquele que está aqui e lá (*hors* e *là*), não deixa de ser o duplo do homem, mas representa a porção mais secreta deste, aquela que lhe vedada.

Para descrever a particularidade do fantástico do século XX, Sartre afirma que Kafka e Blanchot "suprimiram o olhar dos anjos, mergulharam o leitor no mundo, com K., com Thomas [protagonista do romance *Aminabad*, de Blanchot]; mas, no seio dessa imanência, eles deixaram flutuar como um fantasma de transcendência[89]" (SARTRE, 1947, p. 127). Ao eliminar a mediação oferecida pelo anjo, o fantástico do século XX oferece um universo total, no qual até mesmo o herói é fantástico.

É certo que o mesmo não pode ser dito do herói de "O Horla", cujo espanto diante da presença do Horla é a própria prova de que ele narra o fantástico de fora. No entanto, o narrador da terceira versão, que se sente cada vez mais invadido pelo ser –

[89] […] *ils ont supprimé le regard des anges, ils ont plongé le lecteur dans le monde, avec K., avec Thomas; mais au sein de cette immanence, ils ont laissé flotter comme un fantôme de transcendence.*

algo que se reflete formalmente na própria escolha por um diário íntimo –, não deixa de trazê-lo dentro de si:

> Estou perdido! Alguém possui e governa a minha alma! Alguém comanda todos os meus atos, todos os meus gestos, todos os meus pensamentos. Não sou mais nada em mim mesmo, apenas um espectador escravizado e tomado de terror por tudo que faço.

Diante desse narrador que se torna um espectador do Horla, que por sua vez é o próprio espectador do homem, mais uma vez temos a sensação de que Maupassant está a meio caminho de um fantástico moderno, em que o estranhamento deixará a narrativa para habitar apenas seu leitor. Em seu herói semifantástico, mas ainda profundamente assustado e hesitante, persiste o desejo de conhecer o Horla (e a si mesmo), o que crava os dois pés do leitor no universo tal como o conhecemos, sobretudo nas duas primeiras versões do conto. Que ele ocupe o lugar do médico a quem uma carta é dirigida ou dos médicos aos quais o herói conta sua história faz com que a dimensão fantástica da narrativa seja necessariamente externa tanto ao personagem quanto ao leitor. Já na terceira versão, vemos um movimento diverso: conforme o fantástico vai sendo internalizado pelo narrador, o leitor é deixado sozinho como espectador de um fantástico que poderia ser visto de dentro pelo herói, se este não fosse um sujeito cindido, isto é, demasiado cioso de sua porção racional para abdicar dela, porém já incapaz de ignorar o seu lado irracional, ou, nas palavras do próprio personagem, "um alucinado dotado de razão".

4. Conclusão

Ao chegar à conclusão deste trabalho, percebemos que pouco restou do intuito inicial de delimitar o gênero fantástico para então situar nele a literatura de Guy de Maupassant. Em vez disso, sua obra foi analisada por meio de uma combinação de acepções do gênero, a fim de contemplá-la em sua unicidade. Abandonando uma perspectiva classificatória, percebemos uma aliança entre os aspectos temáticos e formais mobilizados pelo autor para dar vazão ao fantástico, que se revelou algo mais amplo do que de início se esperava identificar.

Além disso, se o trabalho pretendia jogar luz sobre a abolição das fronteiras da racionalidade na obra fantástica do autor, tal como mencionado no projeto inicial desta pesquisa, outras fronteiras também acabaram sendo eliminadas ao longo do percurso e, em certo sentido, o encerramento desta pesquisa se confunde com o início de muitas outras possíveis, pois suas conclusões oferecem mais caminhos dinâmicos do que respostas estáticas.

A primeira fronteira que se deixou para trás foi a do próprio fantástico enquanto gênero preciso e delimitado. Como o primeiro capítulo procurou evidenciar, aquilo que para alguns teóricos pode ser considerada uma narrativa fantástica típica, para outros não cumpre os requisitos necessários, enquanto para terceiros ela ocupa uma subcategoria particular de um universo maior. Pela análise de distintas leituras do gênero, percebemos que a dificuldade em defini-lo lhe é constitutiva. A essência do fantástico não reside apenas na estrutura da narrativa, como quer Tzvetan Todorov, nem em um determinado universo temático, como sugerem Roger Caillois e, a seu modo, Sigmund Freud. Ela não pode ser reduzida à reação de medo despertada no leitor, como defende H. P. Lovecraft e não se limita a colocar em questão a mera realidade, como pretendeu Eric Rabkin. Embora cada uma das afirmações anteriores tenha seu valor e sirva de fato para qualificar diversas narrativas fantásticas, nenhuma delas dá conta do gênero como um todo, pois este se desdobra em distintos momentos e variações.

Assumindo, portanto, um entendimento mais amplo do tema, procurou-se entender o que reside por trás dele. “O fantástico oferece a imagem inversa da união

da alma e do corpo[90]", afirma Sartre (1947, p. 115), cuja análise do fantástico como uma linguagem ofereceu a chave para a compreensão de um aspecto que ultrapassa a literatura fantástica e se estende para toda criação literária. Quando afirma que "o artista insiste teimosamente, quando o filósofo renunciou" (1947, p. 126), Sartre evidencia que a arte dispõe de recursos que lhe permitem manobras vedadas à razão filosófica, ideia que acompanhou todo o estudo da obra de Maupassant dos capítulos seguintes. Foi a partir dessa ideia que se procurou ler os contos do autor, não mais tentando classificá-los como fantásticos segundo uma ou outra definição, mas identificando os recursos próprios do autor, isto é, aqueles que lhe permitiram dar conta do que pretendia representar.

Já no segundo capítulo, em que diversos contos foram mobilizados para desenhar os principais traços da ficção de Maupassant, ficou claro que mesmo sua obra fantástica não pode ser tão facilmente diferenciada de sua produção realista, como a princípio se poderia imaginar. O apagamento dessa fronteira, como vimos detidamente, guarda uma afinidade com o contexto histórico em que o autor escreve, denominado por Paolo Tortonese de "século da continuidade". Sob a forte influência do positivismo, a França de Maupassant viu surgir um novo paradigma, que privilegiava a interpretação quantitativa, em detrimento da qualitativa. Com isso, vimos que fronteiras que antes eram dadas como certas e imutáveis perderam espaço para uma visão continuada das coisas. O normal e o patológico já não são vistos como categorias completamente estanques, mas como uma questão de intensidade, por exemplo. As espécies não são fruto de uma vontade divina de criar diferentes seres vivos, mas da evolução de uma origem comum, representada pela árvore que se ramifica em diversos galhos interligados.

Por se tratar de um paradigma maior, é natural que tal visão tivesse impacto sobre a literatura de Maupassant, e que esse impacto se verificasse em distintos níveis. De um ponto de vista temático, vimos que a loucura e a perversão ganham um espaço privilegiado em toda a obra do autor. Quando "a moral de dissolve em terapêutica", como aponta Bancquart (1975, p. 33), o louco já não difere tanto assim do médico que o trata, e o perverso capaz de cometer os crimes mais hediondos está a alguns poucos passos de distância da normalidade. Essa continuidade entre razão e loucura foi de especial importância na interpretação da segunda versão de "O Horla". Nela, o

[90] *Le fantastique offre l'image renversée de l'union de l'âme et du corps.*

paciente que conta seu caso a um grupo de alienistas renomados deixa o próprio médico perplexo com a clareza com que expõe sua história e, embora ele se encontre internado, não parece contrastar em nada com aqueles que o escutam, o que nos levou à formulação de que a distinção entre razão e loucura nesse conto, bem como em outros de Maupassant, talvez seja uma questão de mera retórica.

Ainda num plano temático, há outro aspecto que mostra a influência do paradigma da continuidade na obra de Maupassant: trata-se da relação que este manteve com o positivismo de seu tempo e que neste trabalho chamamos de um duplo jogo epistemológico: de um lado, o entusiasmo pela ciência e a crença no progresso; de outro, o anseio por colocar em evidência tudo aquilo que o homem não é capaz de explicar, origem do fantástico em sua obra. Sem oferecer um confronto direto à ciência, Maupassant elege as fronteiras desta como território de sua literatura, razão pela qual vimos a recorrência das temáticas da hipnose, do magnetismo, das perversões, dos sonhos e de outros temas do universo daquilo que na época se desenvolvia sob o nome de psiquiatria dinâmica e que daria origem à psicanálise.

Pela leitura de variados contos em que tais temas se apresentam, vimos no segundo capítulo que, tal como identificado desde o projeto inicial desta pesquisa, a racionalidade de fato tem suas fronteiras questionadas na obra de Maupassant, e, como imaginávamos, esta é a forma pela qual o fantástico se insere em sua obra. No entanto, isso ocorre não apenas pela exploração do tema, como de início se supunha, mas também pela mobilização de outros princípios compositivos, algo que foi se evidenciando conforme a leitura da obra do autor se aprofundava.

Os universos imagético e simbólico da obra maupassantiana também apontam nesse sentido: como vimos no segundo e no terceiro capítulos, a recorrência do elemento líquido contribui para o sentimento de fluidez e continuidade. A água, e sobretudo a água corrente do rio Sena, aparece em "O Horla" como o elemento que conecta partes distante, que permite ao Horla viajar numa embarcação brasileira e chegar à porta da casa do protagonista. Contudo, essa mesma água que conecta é aquela que escapa ao controle, que encobre segredos e prega peças.

Com efeito, a estrutura narrativa de Maupassant é repleta de exemplos de armadilhas em que os personagens, sentindo-se no controle da própria vida, descobrem-se meras vítimas indefesas. Como o mar que se fecha diariamente em torno do Mont Saint-Michel e encobre a areia "como uma carapaça de ferro", os protagonistas maupassantianos muitas vezes são enclausurados numa estrutura rígida

que só se faz visível quando já é demasiado tarde para evitá-la. Essa armadilha pode assumir distintas formas, servindo inclusive para uma diferenciação mais adequada dos contos realistas e fantásticos do autor: se naquelas a armadilha se dá por uma reviravolta na trama acompanhada de alguma revelação ou inversão de sinais, nestas ela não ocorre de um golpe, mas vai fechando seu cerco aos poucos. Como consequência natural dessa distinção, temos que no primeiro caso, o leitor se surpreende com a armadilha em que o personagem cai e termina a leitura com um sorriso de espectador malicioso. Já no segundo caso, ele é vítima do mesmo ardil e não pode mais ver graça no inquietante que ele próprio experimenta.

Para entender melhor de que modo esse ardil se estende para o leitor, empreendemos uma análise comparada da posição do narrador em cada versão do conto e a partir dela pudemos verificar como o paradigma da continuidade se inscreve também no nível formal do texto. Quanto menor se torna a distância estética entre o leitor e o narrador, mais tenaz se faz o inquietante, por isso a renúncia a um enquadramento narrativo e a escolha pela forma do diário tornam a terceira versão mais potente em transmitir o fantástico.

Não é apenas a distância entre narrador e leitor que diminui conforme o autor reescreve o conto. Também a distância entre o Horla e o narrador vai se tornando menor, e a temática do duplo se faz cada vez mais presente. Um vínculo muito forte une o protagonista e o ser que o atormenta. O Horla possui o narrador, apodera-se de seus desejos e lhe dita as ações. Em determinados momentos da narrativa, a fronteira entre um e outro quase desaparece, mas ela nunca se dissolve por completo. Se assim acontecesse, estaríamos diante de um herói fantástico, como aqueles que Sartre descreve ao tratar dos personagens de Kafka.

Como vimos na última parte deste trabalho, no fantástico do século XX, o leitor é mergulhado num universo total, do qual o próprio protagonista faz parte. Trata-se do recurso literário que permite ao autor representar o mundo habitado pelo homem de uma perspectiva externa, isto é, sem assumir a perspectiva do próprio homem nem a de qualquer outro ser usado como intermédio, como seriam certos construtos ficcionais.

Quando voltamos a Maupassant, percebemos que o Horla assume em parte o papel desse construto batizado por Sartre de anjo, pois a ele é dado observar o homem de fora. No entanto, sua inacessibilidade ao leitor, e mesmo ao narrador, deixa clara a impossibilidade humana de conhecer a si mesmo. Tudo o que Maupassant faz com

sua criação é acrescentar uma camada de tragicidade ao problema da limitação do conhecimento humano: numa manifestação mais sofisticada do duplo jogo epistemológico anteriormente descrito, ele deixa entrever o caminho para a compreensão do homem por meio a existência do Horla e ao mesmo tempo nega ao próprio homem acesso a tal via.

Se a fronteira entre o Horla e narrador nunca chega a se apagar por completo, isso não impediu o autor de fazer experimentos no sentido de introjetar o fantástico no personagem e criar um fantástico total. Curiosamente, o mais contundente desses experimentos ocorreu num episódio do qual o narrador é mero espectador. Ao acrescentar na terceira versão o episódio em que M. Sablé, prima do narrador, obedecendo às ordens recebidas pelo dr. Parent durante o sono hipnótico, vai até a casa do primo pedir-lhe dinheiro emprestado (embora ela própria disponha de boa fortuna), Maupassant torna a personagem fantástica por alguns momentos. Assim como acontece com os protagonistas de Kafka, não conhecemos seus motivos, apenas seus fins: tal como K. se obstina em viver numa cidade que lhe é proibida, M. Sablé precisa desesperadamente do dinheiro do primo. Este chega a cogitar que ela estivesse zombando dele, mas se convence do contrário quando a observa: "ela tremia de angústia, de tanto que aquela obrigação lhe parecia dolorosa, e percebi que tinha a garganta tomada de soluços".

Aparentemente sem maiores funções na narrativa do que semear a dúvida no espírito do protagonista, esse episódio não deixa de ser também um flerte com o fantástico generalizado que surgiria na literatura décadas seguintes. Como tanto narrador quanto leitor sabem que M. Sablé está agindo sob o efeito da hipnose, esse breve e aterrorizante parêntese se fecha junto com seu despertar, mas fica esboçado o inquietante de uma realidade em que não exista o cordão de isolamento garantido por uma força externa e quase mágica atuando sobre ela. Deste modo, vemos que Maupassant chega a posicionar o fantástico no interior de seus personagens, mas para tanto ele ainda precisa pagar um pedágio, enquadrando o comportamento deles no universo da hipnose.

Em outras palavras, o repertório temático do autor, o qual foi analisado no segundo capítulo, parece ser a ponte que lhe permite contrabandear o fantástico total para dentro da narrativa. Além disso, a própria relação de duplicidade entre Horla e narrador configura um tentativa de se libertar de enquadramentos temáticos para assumir o fantástico dentro do personagem principal, mas esse movimento é oscilante

e, de um ponto de vista formal, não é levado às últimas consequências: o que lemos no diário do narrador nunca é escrito na voz do próprio Horla, por exemplo. Pelo contrário, a narrativa é justamente o momento em que o narrador relata com espanto tudo o que vive e que não consegue entender.

Não sabemos, é claro, que caminho a narrativa tomaria se Maupassant tivesse vivido para reescrever o conto mais vezes, mas tudo leva a crer que o autor se aproximava gradativamente de uma fronteira que, esta sim, nunca chegou a cruzar: a das técnicas modernas de narração, que uma leitura metalinguística do conto nos fez identificar com o próprio Horla. Sua chegada, há tempos pressentida, é a origem do conflito do narrador e motivo de sua perdição. De súbito, tudo o que ele pensava saber perde o sentido, e do seio do que lhe é mais familiar (tal como a estrutura narrativa clássica é familiar a Maupassant) emerge o desconhecido, cujos poderes ele desconhece, mas que intui serem muitos e superiores aos seus próprios.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. (Trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Editora 34, 2003. pp.55-63.

BACHELARD, G. *L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination et la matière*. Paris: Livres de Poche (LGF), 1993.
_____. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACQUART, M. Maupassant conteur fantastique. *Archives des Lettres modernes*, Paris, v. 163, VII, pp.662-668, 1975.

BAUDELAIRE, C. Outras anotações sobre Edgar Poe. In: POE, E. A. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

BAYARD, P. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris: Éditions de Minuit, 1994.

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. (Trad. Irene Aron). Belo Horizonte: Editora UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. pp.39-51.

BESNARD-COURSODON, M. *Étude thematique et structurale de l'oeuvre de Maupassant: Le Piège*. Paris: Nizet, 1973.
_____. Regard et destin chez Guy de Maupassant. *Revue des sciences humaines*, v. 167, pp. 423-441, 1997.

BIENVENU, J. *Maupassant inédit. Iconographie et documents commentés par Jacques Bienvenu*. Aix-en-Provance: Edisud, 1993.

BIOY CASARES, A.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S. (Orgs.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BONNEFIS, P. *Comme Maupassant*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.
_____. Catoptrique du nom. In: BONNEFIS, P; BUISINE, A. (Orgs.). *La Chose capitale: Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1981. pp. 175-207.

BOREL, M. P. Le destin tragique de Guy de Maupassant. Paris: Léon Fantaine, 1927.

CALVINO, I (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. O fantástico visionário e fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAILLOIS, R. *Anthologie du Fantastique: Tome II, France, Espagne, Italie, Amérique Latine, Haïti, Pologne, Russie, Finlande, Extrême-Orient*. Paris: Gallimard, 1966.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

DÉLAISEMENT, G. *La Modernité de Maupassant*. Paris: Rive Droite, 1995.

ELLENBERGER, H. F. *Histoire de la découverte de l'incoscient*. (Trad. Do inglês Joseph Feisthauer). Paris: Fayard, 1994.

FINNÉ, J. *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelas : Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

FONYI, A. Introduction, contes d'angoisse. In: MAUPASSANT, G. *Le Horla et autres contes d'angoisse*. Paris: Flammarion, 1984. pp.5-32.
_____. Le Horla, double indeterminé. In: BESSIÈRE, J. (Org.). *Le Double – Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1995. pp.91-141
_____. *Maupassant 1993*. Paris: Éditions Kimé, 1993.

FRÉBOURG, O. *Maupassant, le clandestin*. Paris: Mercure de France, 2009.

FREUD, S. Das Umheimlich. In: FREUD, S. *Obras completas* – v. 14 (1917-1920). (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp.328-376.

FRIEDMAND, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista Usp*, (53), pp. 166-182, 2002.

GAY, P. *A educação dos sentidos – A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud*. (Trad. Pat Salter.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GENETTE G., *Discours du récit*. Paris: Points, 2007.

GÓGOL, N. V. *O nariz*. (Trad. Roberto Gomes). Porto Alegre: L&PM, 2000.

KON, N. M. Apresentação. In: _____(Org). *125 contos de Guy de Maupassant*. (Trad. Amilcar Bettega). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LADAME, C. La vraie maladie de Guy de Maupassant. *Journal de Psychiatrie Infantile*, v. 14, fasc. 1-2, 1947.

LANOUX, A. *Maupassant le Bel-Ami.* Paris: Grasset, 1979.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MARQUER, B. *Naissance du fantastique clinique – La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*. Paris: Hermann Éditeurs, 2011.

MARTINEZ, F. *Maupassant*. Paris: Gallimard, 2012.

MAUPASSANT, G. *125 contos de Guy de Maupassant*. (Org. Noemi Moritz Kon, Trad. Amilcar Bettega). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Contes et Nouvelles – Bibliothèque de la Pléiade*, v. I e II. Paris: Gallimard, 1974.
_____. Adeus mistérios. In : *Contos de assombro*. (Org. A. Diniz/ Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman) São Paulo: Editora Carambaia, 2018.
_____. Adieu mystères. *Le Gaulois*, 8 nov. 1881. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524040z/f1.item.zoom>. Acesso em: 13 maio 2017.
_____. Le Fantastique. *Le Gaulois*, 7 out. 1883. Disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>. Acesso em: 13 maio 2017.
_____. *O Horlá*. (Trad. Sergio Flaksman). São Paulo: Grua Livros, 2017.
_____. Un miracle. 9 maio 1886. Disponível em: <http://www.intratext.com/IXT/FRA1086/_P1.HTM>. Acesso em: 13 maio 2017.
_____. *Pierre et Jean*. Paris: Flammarion, 2011.

MELLIER, D. *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999.

MUSSET, A. *Les nuits*. Paris: E. Hazan, 1953.

PAES, J. P. *Gregos & baianos.* Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POE, E. A. *Complete Tales and Poems*. Nova York: Vintage Books; Random House, 1975.
_____. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

REVERZY, E. Flaubert dans Maupassant. Usages de la métaphore. In: FONYI, A. (Org.). *Relire Maupassant – Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*. Paris: Classiques Garnier, 2011. pp. 29-44.

SARTRE, J-P. *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris: Folio/Gallimard, 1947.

SAVINIO, A. *Maupassant et l'autre*. (Trad. do italiano Michel Arnaud). Paris: Gallimard, 1975.

SCHMIDT, A-M. *Maupassant*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

SPITZER, L. Uma reinterpretação de "A queda da casa de Usher". (Trad. José Eduardo Oliva de Mattos). *Magma*, São Paulo, n.7, pp. 111-119, 2001.

STIERLE, K. *La Capitale des signes – Paris et son discours*. (Trad. Marianne Rocher-Jacquin). Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

TASSARD, François. *Souvenirs sur Guy de Maupassant: par François son valet de chambre (1883-1893)*, Villeurbanne: éd. du Mot passant, 1900 [1911, 2007, 2010].

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLSTOI, L. *Guy de Maupassant*. (Trad. Élie Halpérine-Kaminski). Montpellier: Éditions de L'Anabase, 1995.

TORTONESE, P. Le siècle de la continuité. In: CABANÈS, J-L.; PHILIPPOT, D.; TORTONESE, P. (Orgs.). *Paradigmes de l'âme – Littérature et aliénisme au XIXe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. pp. 281-291.

VAUCHER-GRAVILI, A. Quand l'objet ancient devient fantastique. *Bérénice*, n. 12, p. 179, 1984.

VIAL, A. *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Paris: Nizet, 1954.

Anexo I

Poema “La nuit de mai”, de Alfred Musset

LA MUSE

Poète, prends ton luth et me donne un baiser;
La fleur de l’églantier sent ses bourgeons éclore,
Le printemps naît ce soir; les vents vont s’embraser ;
Et la bergeronnette, en attendant l’aurore,
Aux premiers buissons verts commence à se poser.
Poète, prends ton luth, et me donne un baiser.

LE POÈTE

Comme il fait noir dans la vallée!
J’ai cru qu’une forme voilée
Flottait là-bas sur la forêt.
Elle sortait de la prairie;
Son pied rasait l’herbe fleurie;
C’est une étrange rêverie;
Elle s’efface et disparaît.

LA MUSE

Poète, prends ton luth; la nuit, sur la pelouse,
Balance le zéphyr dans son voile odorant.
La rose, vierge encor, se referme jalouse
Sur le frelon nacré qu'elle enivre en mourant.
Écoute! tout se tait ; songe à ta bien-aimée.
Ce soir, sous les tilleuls, à la sombre ramée
Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux.
Ce soir, tout va fleurir: l’immortelle nature

Se remplit de parfums, d’amour et de murmure,
Comme le lit joyeux de deux jeunes époux.

LE POÈTE

Pourquoi mon coeur bat-il si vite?
Qu’ai-je donc en moi qui s’agite
Dont je me sens épouvanté?
Ne frappe-t-on pas à ma porte?
Pourquoi ma lampe à demi morte
M'éblouit-elle de clarté?
Dieu puissant! tout mon corps frissonne.
Qui vient? qui m'appelle? – Personne.
Je suis seul; c'est l'heure qui sonne;
Ô solitude! ô pauvreté !

LA MUSE

Poète, prends ton luth; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.
Mon sein est inquiet; la volupté l’oppresse,
Et les vents altérés m’ont mis la lèvre en feu.
Ô paresseux enfant! regarde, je suis belle.
Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas,
Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile,
Et que, les yeux en pleurs, tu tombas dans mes bras?
Ah! je t'ai consolé d'une amère souffrance!
Hélas! bien jeune encor, tu te mourais d’amour.
Console-moi ce soir, je me meurs d’espérance;
J’ai besoin de prier pour vivre jusqu’au jour.

LE POÈTE

Est-ce toi dont la voix m’appelle,

Ô ma pauvre Muse! est-ce toi?
Ô ma fleur! ô mon immortelle!
Seul être pudique et fidèle
Où vive encor l'amour de moi!
Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde,
C'est toi, ma maîtresse et ma soeur!
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon coeur.

LA MUSE

Poète, prends ton luth; c'est moi, ton immortelle,
Qui t'ai vu cette nuit triste et silencieux,
Et qui, comme un oiseau que sa couvée appelle,
Pour pleurer avec toi descends du haut des cieux.
Viens, tu souffres, ami. Quelque ennui solitaire
Te ronge, quelque chose a gémi dans ton coeur;
Quelque amour t'est venu, comme on en voit sur terre,
Une ombre de plaisir, un semblant de bonheur.
Viens, chantons devant Dieu; chantons dans tes pensées,
Dans tes plaisirs perdus, dans tes peines passées;
Partons, dans un baiser, pour un monde inconnu,
Éveillons au hasard les échos de ta vie,
Parlons-nous de bonheur, de gloire et de folie,
Et que ce soit un rêve, et le premier venu.
Inventons quelque part des lieux où l'on oublie;
Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous.
Voici la verte Écosse et la brune Italie,
Et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux,
Argos, et Ptéléon, ville des hécatombes,
Et Messa la divine, agréable aux colombes,
Et le front chevelu du Pélion changeant;
Et le bleu Titarèse, et le golfe d'argent

Qui montre dans ses eaux, où le cygne se mire,
La blanche Oloossone à la blanche Camyre.
Dis-moi, quel songe d'or nos chants vont-ils bercer?
D'où vont venir les pleurs que nous allons verser?
Ce matin, quand le jour a frappé ta paupière,
Quel séraphin pensif, courbé sur ton chevet,
Secouait des lilas dans sa robe légère,
Et te contait tout bas les amours qu'il rêvait?
Chanterons-nous l'espoir, la tristesse ou la joie?
Tremperons-nous de sang les bataillons d'acier?
Suspendrons-nous l'amant sur l'échelle de soie?
Jetterons-nous au vent l'écume du coursier?
Dirons-nous quelle main, dans les lampes sans nombre
De la maison céleste, allume nuit et jour
L'huile sainte de vie et d'éternel amour?
Crierons-nous à Tarquin: “Il est temps, voici l'ombre!”
Descendrons-nous cueillir la perle au fond des mers?
Mènerons-nous la chèvre aux ébéniers amers?
Montrerons-nous le ciel à la Mélancolie?
Suivrons-nous le chasseur sur les monts escarpés?
La biche le regarde; elle pleure et supplie;
Sa bruyère l’attend; ses faons sont nouveau-nés;
Il se baisse, il l’égorge, il jette à la curée
Sur les chiens en sueur son coeur encor vivant.
Peindrons-nous une vierge à la joue empourprée,
S'en allant à la messe, un page la suivant,
Et d'un regard distrait, à côté de sa mère,
Sur sa lèvre entr’ouverte oubliant sa prière?
Elle écoute en tremblant, dans l’écho du pilier,
Résonner l’éperon d’un hardi cavalier.
Dirons-nous aux héros des vieux temps de la France
De monter tout armés aux créneaux de leurs tours,
Et de ressusciter la naïve romance
Que leur gloire oubliée apprit aux troubadours?

Vêtirons-nous de blanc une molle élégie?
L'homme de Waterloo nous dira-t-il sa vie,
Et ce qu'il a fauché du troupeau des humains
Avant que l'envoyé de la nuit éternelle
Vînt sur son tertre vert l'abattre d'un coup d'aile,
Et sur son coeur de fer lui croiser les deux mains?
Clouerons-nous au poteau d'une satire altière
Le nom sept fois vendu d'un pâle pamphlétaire,
Qui, poussé par la faim, du fond de son oubli,
S'en vient, tout grelottant d'envie et d'impuissance,
Sur le front du génie insulter l'espérance,
Et mordre le laurier que son souffle a sali?
Prends ton luth! prends ton luth! je ne peux plus me taire;
Mon aile me soulève au souffle du printemps.
Le vent va m'emporter; je vais quitter la terre.
Une larme de toi! Dieu m'écoute; il est temps.

LE POÈTE

S'il ne te faut, ma soeur chérie,
Qu'un baiser d'une lèvre amie
Et qu'une larme de mes yeux,
Je te les donnerai sans peine;
De nos amours qu'il te souvienne,
Si tu remontes dans les cieux.
Je ne chante ni l'espérance,
Ni la gloire, ni le bonheur,
Hélas! pas même la souffrance.
La bouche garde le silence
Pour écouter parler le coeur.

LA MUSE

Crois-tu donc que je sois comme le vent d'automne,

Qui se nourrit de pleurs jusque sur un tombeau,
Et pour qui la douleur n'est qu'une goutte d'eau?
Ô poète! un baiser, c'est moi qui te le donne.
L'herbe que je voulais arracher de ce lieu,
C'est ton oisiveté; ta douleur est à Dieu.
Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du coeur:
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
Que ta voix ici-bas doive rester muette.
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.
Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage,
Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
Ses petits affamés courent sur le rivage
En le voyant au loin s'abattre sur les eaux.
Déjà, croyant saisir et partager leur proie,
Ils courent à leur père avec des cris de joie
En secouant leurs becs sur leurs goitres hideux.
Lui, gagnant à pas lents une roche élevée,
De son aile pendante abritant sa couvée,
Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux.
Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte;
En vain il a des mers fouillé la profondeur;
L'Océan était vide et la plage déserte;
Pour toute nourriture il apporte son coeur.
Sombre et silencieux, étendu sur la pierre
Partageant à ses fils ses entrailles de père,
Dans son amour sublime il berce sa douleur,
Et, regardant couler sa sanglante mamelle,
Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle,
Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur.
Mais parfois, au milieu du divin sacrifice,

Fatigué de mourir dans un trop long supplice,
Il craint que ses enfants ne le laissent vivant;
Alors il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et, se frappant le coeur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu,
Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort, se recommande à Dieu.
Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps;
Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.
Quand ils parlent ainsi d'espérances trompées,
De tristesse et d'oubli, d'amour et de malheur,
Ce n'est pas un concert à dilater le coeur.
Leurs déclamations sont comme des épées:
Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,
Mais il y pend toujours quelque goutte de sang.

LE POÈTE

Ô Muse! spectre insatiable,
Ne m'en demande pas si long.
L'homme n'écrit rien sur le sable
À l'heure où passe l'aquilon.
J'ai vu le temps où ma jeunesse
Sur mes lèvres était sans cesse
Prête à chanter comme un oiseau;
Mais j'ai souffert un dur martyre,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau.