

“O HORLA” DE GUY DE MAUPASSANT: ENTRE O FANTÁSTICO E O DUPLO

CRUZ, Magnólia de Negreiros¹
Universidade Federal de Campina Grande

SOUSA, Rodrigo Fernandes de²
Universidade Federal de Campina Grande

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo geral analisar o conto “*O Horla*”, de Guy de Maupassant (segunda versão), com base em teóricos que realizam estudos e discussões acerca da literatura fantástica; elencar, dentro dos pressupostos da teoria literária, os elementos da narrativa que formam o conto (enredo, narrador, personagens, espaço, tempo); e observar, a partir do suporte teórico estabelecido, quais as principais temáticas presentes no conto analisado, fazendo uma relação entre estas temáticas e a teoria do duplo/cópia. Além da obra de Maupassant (2006), temos como suporte teórico para esta discussão as teorias que remetem às características da literatura fantástica desenvolvidas, de uma maneira mais geral, por Rodrigues (1988) e Todorov (2004); e, num âmbito mais específico, as teorias apresentadas por Bloom (2001) e Furtado (1980).

PALAVRAS CHAVE: Literatura fantástica. Duplo/ Cópia. Loucura.

1 INTRODUÇÃO

Encontramos no texto literário uma nova forma de se relatar os fatos da realidade, ou até mesmo de se “confundir” estes fatos. A literatura surge, inicialmente, como *mimesis* da realidade, como afirma Aristóteles na sua *Poética*: “A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm ser, de modo geral, imitações.” (2005, p. 19) Aqui, Aristóteles refere-se aos gêneros produzidos na época, mas não podemos deixar de perceber que este conceito de arte da imitação foi referenciado à literatura durante muito tempo.

Temos, ao longo da história da literatura, uma série de escolas literárias que tinham como intuito transmitir, da forma mais fiel, o que acontecia no cotidiano das pessoas. Até hoje, podemos considerar os textos produzidos, desde o *Quinhentismo* até o *Realismo*, representações do que aconteciam nas sociedades nas quais viviam os escritores de determinadas épocas. A nossa tendência a identificarmos com a imitação é natural, inerente ao ser humano, como afirma Aristóteles:

Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação - e todos têm prazer em imitar (2005, p. 21-22).

¹ Aluna do Mestrado em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande.

² Aluno do Mestrado em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande.

No entanto, assim como nas outras artes, o escritor foi se desligando dessa referência com a realidade ao longo dos anos, e passou a utilizar o texto literário como forma de criação de uma nova realidade, desconstruindo a referência de mundo e de comportamento do ser humano que nós construímos ao longo da vida. Sobre o surgimento da literatura fantástica, Rodrigues afirma:

O fantástico, no sentido estrito, se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica. Nesse sentido ele operou uma laicização sem precedentes do pensamento ocidental. Pensar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas, essa é a grande proposta do século XVIII. [...] A partir daí, como diz Irène Bessièrre, temos a desconstrução de um verossímil de origem religiosa, “pelo jogo de uma racionalidade suposta comum ao sujeito e ao mundo”.

[...] O fantástico se desenvolve, segundo Bessièrre, exatamente pela “fratura dessa racionalidade”, que, tendo procurado objetivamente dar a explicação do mundo e do indivíduo autônomo, criar sistemas e críticas da sociedade [...], não pode dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação (1988, p. 27).

Textos construídos a partir do que consideramos insólito podem causar, a princípio, muito estranhamento no leitor, mas ao mesmo tempo prendem a nossa atenção. Eis a literatura fantástica, definida por Rodrigues:

[...] o efeito de incerteza e da hesitação provocada no leitor face a um acontecimento sobrenatural [...].

[...] o fantástico se situa na experiência do leitor real, que deve ser a do medo, a da intensidade emocional provocada pela intriga [...]” (1988, p. 28-29).

Podemos, então, definir o fantástico sob a perspectiva de Rodrigues como uma relação entre sobrenatural/natural, real/irreal, inanimado/animado, eu/outro (duplo). Este último elemento, recorrente em algumas leituras feitas durante o curso da disciplina “Abordagem do romance no Ensino Médio: manifestações do fantástico”.³ nos chamou atenção. A partir de uma série de discussões acerca da literatura fantástica, tivemos um momento em que foi necessária a reflexão sobre o que foi discutido em termos teóricos e metodológicos acerca desta vertente literária.

Contos como *O outro* de Jorge Luís Borges, *Dentro de um espelho* de Valliere Bresson, *O espelho* de Machado de Assis, nos trazem a temática do duplo, representada pelo reflexo do “eu” no espelho que ao mesmo tempo revela um “outro” que seria a duplicação desse “eu”. Esse evento pode acontecer através desse objeto que reflete imagens, ou através da “duplicação” da própria realidade, como acontece em *O outro*, e no conto aqui estudado: *O horla* de Guy de Maupassant.

Diante da inquietação apresentada no conto através do protagonista/narrador, chegamos aos seguintes questionamentos: o que torna esta narrativa, construída sob os pressupostos estruturais de um conto tradicional, um texto fantástico? A partir deste questionamento, elencamos enquanto

³ Disciplina optativa oferecida pelo Programa de Pós Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande.

principal objetivo deste trabalho analisar o conto “*O Horla*”, de Guy de Maupassant (segunda versão), com base em teóricos que realizam estudos e discussões acerca da literatura fantástica. De forma específica, objetivamos ainda elencar, dentro dos pressupostos da teoria literária, os elementos da narrativa que formam o conto (enredo, narrador, personagens, espaço, tempo); e observar, a partir do suporte teórico estabelecido, quais as principais temáticas presentes no conto analisado, fazendo uma relação entre estas temáticas e a teoria do duplo/cópia.

Para a realização deste trabalho, tivemos como principal norte teórico os textos de Rodrigues (1988), Todorov (2004) e Furtado (1980), estes que apresentam como se formou a literatura fantástica e como podemos conceituá-la diante das várias vertentes que temos dentro da mesma (o fantástico, o maravilhoso, o conto de fadas). Estes autores procuram, ainda, observar de que forma o texto fantástico se organiza estruturalmente, além de resgatar e analisar alguns textos que representam este tipo de literatura. Maupassant (2006) é autor do texto analisado, e sobre o autor temos o texto de Bloom (2001) que tenta observar os textos de Maupassant através da relação que existe entre a obra e a vida pessoal do autor – o que parece justificar a escolha de determinadas temáticas presentes em seus textos.

2 DISCUTINDO E CONCEITUANDO A LITERATURA FANTÁSTICA

A literatura fantástica compartilha dessa possibilidade de ser ao mesmo tempo bastante singular e genérica. Por isso mesmo, é comum considerarmos-na em dois sentidos: em sentido amplo, ou *lato*, e numa acepção mais estreita, ou *strictu sensu*. A primeira se confunde com as mais antigas formas narrativas conhecidas – os vedas, as epopeias, a bíblia, as lendas, os contos de fadas, as mitologias etc., sendo representada por toda e qualquer forma narrativa em que os fatos narrados não pertencem ao mundo do real, mas contrariam a realidade que nos cerca.

Nesse caso, o fantástico “sempre existiu enquanto gênero e serviu para designar um leque de manifestações literárias, muitas vezes com pouco parentesco entre elas.” (BATALHA, 2011, p. 13). Decorre dessa acepção os sentidos mais corriqueiros aplicados ao termo, ou seja, fantástico aqui significa ordinariamente: “1. aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2. caráter caprichoso, extravagante; 3. o fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4. o que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado” (HOUAISS, 2009).

De acordo com Maria Cristina Batalha (op. cit.), isso se dá ainda devido ao fato de que o termo fantástico (do latim, *phantasticus*) sempre designou dentro da teoria literária noções muito diversas, isso por conta das diversas concepções filosóficas do final do século XVIII, bem como da diversidade de traduções nas línguas europeias em torno do conceito e dos termos a ele

relacionados; como seu termo mais direto e de origem – a fantasia (do latim *phantasia*).

No caso do fantástico *strictu sensu*, o número de coincidências conceituais é um pouco maior, porém sua precisão parece caminhar por um caminho tão conflituoso quanto no caso da categoria anterior. Sua origem dataria de meados do século XVIII, em pleno período de desenvolvimento dos ideais iluministas e de rejeição do pensamento teológico medieval e metafísico. Nesse caso, o fantástico seria resultado da impossibilidade de se ter acesso a determinadas realidades ou explicações mesmo que por meio da mais fina racionalidade ou de um pensamento crítico elaborado. É Tzvetan Todorov (2004) quem irá tornar essa definição mais difundida a partir da década de 1970, se atendo, para isso, apenas dos aspectos formais do gênero.

Antes de Todorov, os autores consideravam o fantástico como resultado de uma grande subjetividade ou de um determinado efeito sobre o leitor; nesse caso, o *medo* e o *horror* ou uma determinada angústia em face daquilo que parecia sobrenatural. Para Todorov, por sua vez, o fantástico reside na hesitação do leitor ante um acontecimento estranho cuja interpretação pode recair sobre duas explicações: uma racional, outra sobrenatural. Em outras palavras, o fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31).

Para o autor, esta hesitação está presente na narrativa, é expressa pela voz das personagens, principalmente pela da personagem-narrador, e contamina o leitor. A *hesitação do leitor* é apontada por Todorov como sendo a marca principal do Fantástico. E para que a classificação de uma narrativa fantástica seja totalmente comprovada, ela precisa obedecer a três condições obrigatórias:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três condições não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita (TODOROV, 2004, p 38-39).

É importante lembrar que, para o teórico, o fantástico dura o tempo da incerteza e da hesitação: tanto uma fé absoluta quanto uma incredulidade total nos afastam do fantástico, pois, ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o *estranho* ou o *maravilhoso*.

No estranho, “os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história, recebem por fim uma explicação racional” (TODOROV, 2004, p.51). A incerteza é mantida até determinado ponto da história, mas ao final, deixa de existir. É o caso dos contos de mistério ou de certas

histórias policiais. No maravilhoso, os acontecimentos não podem ser explicados pelas leis da natureza tal como são conhecidas no mundo, aceitando a interferência do sobrenatural, porém ninguém se sente ameaçado pela dúvida. Simplesmente se aceita a possibilidade de um mundo totalmente governado pelas leis sobrenaturais. É o caso dos contos de fada e das fantasias épicas.

Logo, para Todorov, a persistência da ambiguidade de explicações é vista como um traço que identifica o fantástico na narrativa e, ao mesmo tempo, o diferencia dos seus gêneros contíguos. É claro que esses limites entre o maravilhoso, o fantástico e o estranho nem sempre seguem uma fórmula bem resolvida como a descrita pelo autor e, por isso mesmo, Todorov chama atenção para a possibilidade de esses gêneros se relacionarem por meio de uma gradação: estranho puro; estranho-fantástico; fantástico; fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro.

A despeito de toda essa confusão conceitual, o que realmente importa a Todorov é que não basta a introdução de elementos maravilhosos ou enigmáticos na história para que a história seja considerada fantástica. É necessária “a presença de dois termos contraditórios [...] que entram em ‘conflito’ e geram um problema para a causalidade, instalando um curto-circuito nas relações de causalidade que o texto tenta construir” (BATALHA, 2011, p. 13). Para Batalha (op. cit.), a narrativa fantástica estabelece, pois, a incerteza nas relações causais, propondo um questionamento dos temas apresentados pelo texto sem que, com isso, ofereça resposta às dúvidas suscitadas.

Apesar do visível avanço responsável pela teorização de Todorov, ainda é possível observar uma série de limitações em sua proposta. Quanto suas considerações à respeito da sobrenaturalidade, Irene Bessière (1974) adverte que a existência ou não de fatos dessa natureza depende de um determinado contexto cultural. Dessa forma, a autora amplia em muito a possibilidade de existência do fantástico, principalmente no que diz respeito a torná-lo menos datado.

Nesse mesmo sentido, Filipe Furtado (1980) prefere o termo *meta-empírico* para caracterizar aqueles acontecimentos impossíveis de serem verificados por meio da experimentação. Tal categorização implica na consideração, não apenas do sobrenatural, mas de tudo o que não pode ser explicado de forma palpável, seja isso decorrente de algum equívoco ou do desconhecimento. Isso significa dizer que aquilo que se apresenta como manifestação do sobrenatural para uma determinada comunidade pode ser natural para outra e vice-versa. Para Furtado, nos casos em que a presença do sobrenatural ocorre, isso se dá de maneira a que ele seja associado a alguma característica negativa, ou seja, a algum tipo de mal. “Assim, só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, segundo o autor, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante, cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal à narrativa do gênero tem de encenar” (FURTADO, 1980, p. 22). Para o autor, por não ser transgressor da ordem

do real, o sobrenatural positivo não é capaz de produzir a angústia necessária ao processo de hesitação e, por isso, acaba por simplesmente reproduzir a ordem já estabelecida.

Apesar da grande diversidade de concepções em torno do fantástico, vale salientar que, do ponto de vista formal, algumas características são recorrentes em todos os estudos. Nesse sentido, Celso Furtado (1980, p. 133-134) as resume bem. Para ele, para que uma obra seja considerada fantástica ela deve seguir os seguintes parâmetros:

1. Instaurar um narratário (preferencialmente intradieético), ao qual cabe, em princípio, uma dupla função: por um lado, sentir e refletir a leitura incerta da manifestação meta-empírica, construindo e condensando a necessária hesitação; por outro, transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante o conteúdo da intriga, ou seja, contaminar o leitor com sua hesitação;
2. Apresentar personagens que assumam para si a identificação acima referida e que a suscitem por parte do leitor, representando, simultaneamente, através de si, a percepção ambígua das ocorrências com as quais são confrontadas e a conseqüente indefinição perante o sobrenatural, o insólito;
3. Organizar as funções das personagens de acordo com uma estrutura actancial que reflita e confirme as características essenciais ao gênero já apresentadas;
4. Utilizar narradores intradieéticos – auto ou homo –, cujo duplo estatuto face à intriga resulte em uma maior autoridade perante o receptor real da enunciação, o leitor, e na capacidade de o compelir a uma mais estreita aquiescência em relação aquilo que é narrado, independentemente de seu aporte natural, estranho, insólito ou não;
5. Evocar um espaço híbrido, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, referencial e exterior à narrativa, o universo do leitor, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos.

A partir dessas palavras, poderíamos dizer ainda que o relato fantástico é mais frequentemente direcionado à terceira pessoa: o narrador se apresenta como tendo realmente vivenciado os fatos que narra; ele faz parte da história e estabelece um tipo de pacto de realidade com seu leitor. Dessa forma, o leitor tem a impressão de que os fatos narrados realmente se passaram e parece dividir os sentimentos com o narrador-personagem.

O relato fantástico apresenta também um quadro (espaço-temporal) das personagens alicerçados na realidade: o efeito do real dá mais força ao surgimento do fantástico. O relato fantástico se distingue assim do maravilhoso, já que este último costuma mergulhar imediatamente o leitor em um mundo apresentado de antemão como imaginário.

Um certo número de relatos fantásticos ainda costuma progredir por gradações, ou seja, o evento fantástico é preparado por diferentes detalhes que podem parecer inquietantes ou até mesmo alguns objetos podem aparecer/parecer dotados de algum tipo de vida (estátuas, móveis, jarras, quadros etc.).

Quanto aos temas, o gênero fantástico oferece os mais variados: o medo, a angústia pela morte, os mortos vivos, a loucura, a natureza que se vinga, a metamorfose ou até mesmo,

novamente, os objetos dotados de vida.

É comum ainda que a personagem esteja de alguma forma frequentemente envolvida por estados secundários de consciência (embriaguez, sonolência) ou então se encontre nalgum tipo de obscuridade, frequentemente sozinho: muitos desses elementos estão suscetíveis de modificar sua percepção dos acontecimentos e de favorecer a ambiguidade. Ao mesmo tempo, esses personagens não se compreendem totalmente ou não compreendem o que está acontecendo ao seu redor, o que, muitas vezes, cria um clima assustador. Esses personagens experimentam, por causa disso, de sentimentos confusos e inquietantes: não podendo mais garantir o que os cerca o medo e, mais do que isso, o terror frequentemente costumam assomá-los.

Por fim, vale a pena repetir, ao final do relato fantástico, o narrador se encontra na incapacidade de escolher entre uma explicação sobrenatural dos fatos e sua explicação racional. Frequentemente o mistério permanece intacto por meio desse princípio da hesitação ou da ambiguidade.

3 ANÁLISE DO CONTO “O HORLA”

3.1 “O HORLA”: ELEMENTOS DA NARRATIVA: O QUE CONSTITUI A OBRA

3.1.1 ENREDO

“*O Horla*” é um conto que narra cerca de quatro meses da vida de um personagem/narrador (sem identificação de nome). Ele mora na casa onde cresceu, na França, lugar que não consegue abandonar por conta das lembranças que guarda da infância. De repente, ele começa a se sentir doente e faz uma relação desse estado com a influência das coisas que estão ao seu redor. Esta doença também o leva a sentir uma sensação de perigo iminente, tal qual um pressentimento.

É durante a noite que ele se sente mais assustado, sendo o momento em que ele tem calafrios e não consegue concentrar-se para dormir. Quando finalmente consegue adormecer, começa a sonhar e sentir que tem alguém o tomando durante o sono, como se houvesse uma pessoa tentando estrangulá-lo. Acorda assustado, mas dorme novamente até o amanhecer.

O fato se repete diversas vezes, e para se sentir melhor (e até para recobrar sua saúde), o homem resolve fazer uma viagem para outra cidade. Quando retorna para casa, tudo parece estar bem novamente. No entanto, a sensação de estar sendo perseguido persiste, e ele começa a pensar que está louco. Durante certa noite, ocorre algo muito intrigante: ao dormir, havia deixado uma jarra cheia de água para beber no meio da noite mas, ao acordar do seu pesadelo, vai beber água e

percebe que a jarra está vazia, ou seja, alguém a tinha bebido, mas não havia mais ninguém na casa.

O fato se repete várias vezes e isso o assusta cada vez mais. Para “solucionar” o problema, resolve viajar novamente, dessa vez para a casa de uma prima, em Paris. Começa então a refletir sobre seus medos e acaba tentando convencer-se de que tudo aquilo é produto de sua imaginação. Em uma determinada noite, em um jantar na casa de sua prima, Mme Sable, passa por uma experiência inquietante: ela é hipnotizada pelo Dr. Parent, médico especialista em doenças nervosas. A situação o faz pensar em como podemos ser mentalmente manipulados e enganados pelos outros.

Certo dia, acredita ter visto o ser que ronda a sua casa, e essa busca para tirá-lo dali inicia-se. Em alguns momentos, começa até a sentir-se “à vontade” com a presença daquele “ser”, como se ele fosse parte do ambiente: volta novamente a achar que está louco e que tudo isso são alucinações.

Em seu diário relata que, mesmo quando nada acontece sente-se assustado, pois sabe que existe uma criatura o observando constantemente, chegando até a dominar a sua mente. Começa a ler teorias científicas e filosóficas para conseguir identificar sua “patologia”.

Finalmente parece ter descoberto a origem do “ser” que o atormenta: eis o Horla, uma nova categoria de ser. O Horla passa a tomar o seu corpo completamente e a solução para aquele problema parece ser matá-lo. Finalmente, consegue montar uma armadilha para prendê-lo e toca fogo em sua própria casa na esperança de que o Horla morresse queimado, mas como matar um ser que não tinha um corpo? A própria morte parece ser a única solução para livrar-se d’O Horla.

3.1.2 NARRADOR

A narrativa é construída em primeira pessoa por um narrador que é, ao mesmo tempo, o personagem principal. Portanto o conto é um relato, em forma de diário, de alguns meses de sua vida:

Passei a manhã toda deitado na relva, na frente de casa, sob o enorme plátano que a encobre toda. Gosto desta região, de viver aqui, pois aqui estão velhas recordações, aquelas raízes profundas e delicadas que prendem o homem ao solo onde seus antepassados nasceram e morreram, que o ligam às idéias e costumes do lugar e também, à comida às expressões locais, ao cheiro da terra do próprio ambiente (MAUPASSANT, 2006, p. 83).

3.1.3 PERSONAGENS

Temos como personagens de “*O Horla*”:

Narrador/protagonista: vive em uma casa em um vilarejo na França. De repente, sente-se

doente e passa a ter sensações de medo constante, como se estivesse sendo vigiado por outro ser, este que o ataca à noite durante o seu sono, e que parece alimentar-se e viver em sua casa:

2 de junho – Meu estado agravou-se. O que é que eu tenho, afinal? O brometo não dá resultado, as duchas não adiantam nada. Ainda há pouco, para fatigar meu corpo já tão cansado, fui dar uma volta pela floresta de Roumare. Julguei, a princípio, que o ar fresco, leve e suave, cheio de aroma de ervas e folhas, lançava em minhas veias um sangue novo, no coração uma energia nova. [...] De súbito, tive um arrepio, não um arrepio de frio, mas um estranho arrepio de angústia. Apressei o passo, inquieto por estar sozinho nesse bosque, amedrontado sem razão, estupidamente, pela profunda solidão. De repente, pareceu-me que estava sendo seguido, que andavam nos meus calcanhares, bem junto de mim, quase me tocando (MAUPASSANT, 2006, p. 87).

O Horla: ser que atormenta o narrador/protagonista. Vive em sua casa, alimenta-se de sua água, leite, e da energia que o mantém vivo. Acredita-se que ele seja uma nova espécie de ser:

4 de julho – Decididamente, tive uma recaída. Os antigos pesadelos estão de volta. Esta noite, senti alguém agachado sobre mim que, com a sua boca sobre a minha, bebia a minha vida por entre os lábios. Sim, ele a chupava da minha garganta, como se fosse uma sanguessuga. Depois, ele se levantou, saciado, e eu acordei tão enfraquecido, exausto e aniquilado que nem podia me mover.

[...]

Estou perdido! Alguém possui a minha alma e a governa! Alguém comanda todos os meus atos, todos os meus gestos, todos os meus pensamentos. Já não sou nada em mim, senão um espectador escravo e aterrorizado com todas as coisas que faço. Desejo sair. Não posso. Ele não quer; e eu fico desvairado, trêmulo, na poltrona onde ele me mantém sentado.

[...]

Ele veio, o... o... como se chama... o... parece que ele me grita o seu nome, e não o ouço... o... sim, ele grita... Eu escuto... não posso, repete... o... Horla... Eu ouvi... o Horla... é ele... o Horla... ele veio!...

[...]

Um novo ser! Por que não? Ele deveria vir, certamente! Por que seríamos os últimos? Nós não o distinguimos, como não o puderam distinguir todos os outros seres criados antes de nós (MAUPASSANT, 2006, p. 91, p.105-110).

Os demais personagens têm uma participação reduzida na história, que se centra basicamente na “interação” existente entre o personagem/narrador e o Horla. No entanto, a importância dos outros não pode ser desconsiderada, tendo em vista que eles participam do desenrolar da trama e constroem um sentido para determinados pensamentos (ou dúvidas) provenientes do personagem principal da narrativa.

Dr. Parent: médico que trata de transtornos neurológicos. Em certo momento, na casa da prima do narrador/protagonista, Mme. Sable, o médico dá início a uma sessão de hipnose com a moça. Propõe uma série de reflexões sobre o pensamento e comportamento humano através das ações e reações da mente.

Mme Sable: prima do narrador/protagonista, mora em Paris. Certa noite é objeto de uma sessão de hipnose do Dr Parent. Obedece as ordens do médico enquanto está hipnotizada, fazendo com que seu primo comece a acreditar na hipnose.

Os criados: pessoas que trabalham na casa do narrador/protagonista. Sempre estão prontos para receber ordens. Morrem no final, quando o dono da casa causa um incêndio no local, na tentativa de matar o Horla.

3.1.4 TEMPO

O conto é construído em forma de diário, logo, podemos estabelecer um tempo cronológico exato que tem início no dia 08 de maio, e finaliza no dia 10 de setembro (o que totaliza uma média de 04 meses para o desenrolar da história). A partir da leitura de um texto em forma de diário, pode-se ainda trazer ao leitor uma “proximidade” com o narrador/personagem, já que estaríamos lendo um relato pessoal dos fatos que aconteceram em determinado momento de sua vida:

12 de maio - Há alguns dias que ando com um pouco de febre; sinto-me doente, ou melhor, sinto-me triste (MAUPASSANT, 2006, p. 84).

3.1.5 ESPAÇO

A história tem como espaço predominante a casa do narrador/protagonista. Em alguns momentos, esse espaço se estende para outras cidades na França como Rouen e Paris, já que o mesmo resolve viajar na tentativa de curar-se da doença e das alucinações que o perturbam:

3 de junho - A noite foi horrível. Vou ausentar-me por algumas semanas. Uma pequena viagem deverá me restabelecer (MAUPASSANT, 2006, p. 88).

3.2 SOBRE GUY DE MAUPASSANT

Henry René Albert Guy de Maupassant foi um escritor e poeta francês que escreveu textos com uma temática direcionada, em sua maioria, para as situações psicológicas e de crítica social.

“*O Horla*”, conto aqui analisado, tem sua temática voltada para o psicológico, sendo uma das obras mais significativas do autor. É importante lembrar que este texto possui duas versões: uma primeira, mais resumida, que conta de maneira sucinta o que acontece com o personagem principal da narrativa; e a segunda, mais extensa, escrita em forma de diário na qual podemos observar diversos outros elementos acerca da vida e do comportamento do narrador/personagem.

Sabe-se que Guy de Maupassant adquiriu sífilis e, em decorrência disso, ele teve diversos problemas psicológicos como: medo da morte, paranóia e mania de perseguição. Por conta deste fato, acredita-se que seus textos têm uma influência desta temática em sua construção⁴.

⁴ Fonte de pesquisa: *Guy de Maupassant*. Disponível em

No caso de “*O Horla*”, alguns teóricos como Bloom (2001) afirmam que existe uma relação entre sua doença e a temática desenvolvida no conto. O mesmo autor ainda afirma que seria possível que Maupassant tenha escrito o conto desta forma para mostrar ao público como é viver com sífilis, e ele ainda estaria prevendo a sua tentativa de suicídio. O autor morreu em 1893: suicidou-se em decorrência das crises nervosas que tinha por conta da doença.

3.3 O DUPLO E A PERSEGUIÇÃO: A CADEIRA, O LIVRO, O ESPELHO E A MORTE

3.3.1 O DUPLO

O conto “*O Horla*” tem como principal temática em sua construção a mania de perseguição, neurose desenvolvida pelo narrador/personagem, que acredita estar sendo seguido por um “ser” que se alimenta de sua energia enquanto ele dorme e passa a perseguí-lo diariamente. Essas sensações vão tomando uma proporção maior ao longo da história, já que inicialmente o narrador/personagem acredita estar apenas doente, mas depois disso se intensifica ao ponto dele não conseguir mais viver tranquilamente em sua casa por conta da sensação constante de estar sendo observado pelo Horla.

O duplo é uma sub-temática desenvolvida no conto a partir desta neurose do narrador/personagem, e consiste na confusão que este faz acerca da existência do Horla junto à sua: em determinados momentos do texto o narrador está tão confuso que começamos a nos confundir se ele mesmo não é o próprio Horla.

Jean Baudrillard (1991) afirma que o duplo é uma figura imaginária que, como a alma, a sombra, a imagem no espelho, persegue o sujeito como o seu outro, fazendo com que este seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca o mesmo. Conforme seu raciocínio, a riqueza e poder do duplo encontram maior ressonância na sua imaterialidade, ser e permanecer um fantasma.

Assim, a literatura fantástica nos coloca em contato com cenas insólitas para nos surpreender e fazer com que dessa surpresa seja desencadeada uma reflexão sobre o real. As manifestações do duplo estão ligadas ao gênero fantástico não apenas pelos mecanismos de repetição do semelhante e acúmulo de coincidências, mas também pela função subversiva de desmascaramento moral e social aos quais o protagonista é submetido com o aparecimento da figura fantástica.

O conto desenvolve-se de maneira gradativa e as situações que envolvem a mania de

perseguição do narrador/personagem referentes ao duplo vão se intensificando cada vez mais. Destacamos três momentos para melhor descrever esta situação ao longo da narrativa:

3.3.1.1 A CADEIRA E O LIVRO

Um dos primeiros momentos em que se percebe a confusão que o narrador/personagem faz na presença do Horla é esta descrita abaixo, que acontece quando ele desperta e percebe que “alguém” está folheando as páginas de um livro que ele havia deixado na mesa antes de adormecer:

Ora, tendo dormido cerca de quarenta minutos, abri os olhos sem fazer movimento, despertado por não sei que emoção confusa e estranha. A princípio, nada vi, depois, de repente, pareceu-me que uma página do livro que ficara aberto sobre a mesa acabava de virar-se sozinha. Nenhuma corrente de ar entrara pela janela. Fiquei surpreso e esperei. Uns quarenta minutos depois, eu vi, eu vi, sim, eu vi com meus próprios olhos uma outra página erguer-se e pousar sobre a precedente, como se um dedo a tivesse folheado. A poltrona estava vazia, parecia vazia; mas eu compreendi que ele estava ali, sentado no meu lugar, e que lia. Num salto furioso, num salto de fera revoltada que vai dilacerar seu domador, atravessei o quarto para agarrá-lo, estrangulá-lo, matá-lo!... Mas a cadeira, antes que eu a alcançasse, virou como se alguém tivesse fugido diante de mim... a mesa oscilou, o candeeiro caiu e apagou-se e a janela fechou-se como se um malfeitor surpreendido tivesse escapado na noite, agarrando com ambas as mãos os batentes (MAUPASSANT, 2006, p. 107-108).

Ele observa que o Horla está mexendo em seus objetos enquanto ele dorme. É um dos primeiros momentos na narrativa em que ele tenta alcançá-lo para tentar livrar-se dele. No entanto, podemos perceber a confusão de seus pensamentos e como isso faz com que a gente pense que não existe o Horla: o narrador/personagem acaba de despertar de um sono profundo e, geralmente, essa situação faz com que se acorde um pouco distraído ou confuso. Logo, esse estado pós-sono (mas ainda confuso), pode fazer com que ele tivesse imaginado o seu livro se mexendo em algum momento.

Além disso, no momento em que ele se levanta existe a sensação de que a cadeira é jogada na sua frente, como se o Horla tivesse feito isso para não ter sido capturado. Mas se observarmos o comportamento neurótico do narrador/personagem, podemos então concluir que ele apenas tropeçou na cadeira e outros objetos caíram seu estado mental fez com que ele tirasse tal conclusão diante da situação.

3.3.1.2 O ESPELHO

Essa é uma das cenas que melhor descreve a questão do duplo no conto. O narrador/personagem encontra-se em seu quarto, escrevendo, e percebe que está sendo observado

pelo Horla. Numa nova tentativa de pegá-lo, ele levanta-se rapidamente e quando olha para o espelho ver o “ser” refletido nele. No entanto, quando a imagem vai se formando, ele acaba vendo a própria imagem refletida:

Fingia, então, estar escrevendo, para enganá-lo, pois ele também me espiava, e, de súbito, senti, tive a certeza de que ele lia por cima do meu ombro, de que ele estava ali, roçando a minha orelha.

Levantei-me, com as minhas mãos estendidas, virando-me tão depressa que quase caí. Pois bem!... enxergava-se como em pleno dia, e eu não me vi no espelho!... Ele estava vazio, claro, profundo, cheio de luz! Minha imagem não estava lá... e eu estava diante dele! Eu via de alto a baixo o grande vidro límpido. E olhava para aquilo com um olhar alucinado; e não ousava mais avançar, não ousava mais fazer qualquer movimento, sentindo, no entanto, que ele estava lá, mas que me escaparia de novo, ele, cujo corpo imperceptível havia devorado o meu reflexo.

Como tive medo! Depois, eis que de repente comecei a avistar-me numa bruma no fundo do espelho, numa bruma como através de uma toalha d’água; e me parecia que esta água deslizava da esquerda para a direita, lentamente, tornando a minha imagem mais precisa a cada segundo. Era como o fim de um eclipse. O que me ocultava não parecia possuir contornos claramente definidos, mas uma espécie de transparência opaca que ia clareando pouco a pouco. Pude, enfim, distinguir-me completamente, assim como faço todos os dias ao me olhar.

Eu o tinha visto! Ficou-me o terror daquela visão que ainda me faz estremecer” (MAUPASSANT, 2006, p. 113).

A situação aqui assemelha-se à citada anteriormente (a cadeira e o livro), já que relata uma ação em que o narrador/personagem encontra-se concentrado em outra coisa e levanta-se bruscamente para capturar o Horla. No entanto, o que mais chama atenção nesse trecho da narrativa é o fato de ele ter confundido a imagem refletida no espelho: seria o Horla ou apenas a sua própria imagem refletida no espelho? Pode ser que a sua neurose esteja maior (como aqui falamos sobre como os fatos se desenvolvem gradativamente no conto) e agora ele não saiba mais distinguir quem é o Horla, que poderia ser ele mesmo.

3.3.1.3 A MORTE D’O HORLA?

Após passar toda a narrativa sendo “perseguido” pelo Horla, o narrador/personagem resolve montar uma armadilha para capturá-lo, para livrar-se de todo aquele tormento. Fecha as portas da casa, tranca-se em seu quarto e, quando percebe que o “ser” está lá e sente-se incomodado por não conseguir locomover-se no ambiente, o narrador/personagem sai da casa e toca fogo no local. De longe, observa sua casa em chamas, mas começa a refletir sobre a possibilidade de não conseguir ter matado o Horla, já que ele não é alguém de carne e osso:

E se não tivesse morto?... só o tempo, talvez, tem poder sobre o Ser Invisível e Temível. Por que então esse corpo transparente, esse corpo imperceptível, esse corpo de Espírito, se ele também tivesse que temer os males, os ferimentos, as doenças, a destruição prematura?

A destruição prematura? Todo o terror humano provém dela! Depois do homem, o

Horla – após aquele que pode morrer em qualquer dia, a qualquer hora, a qualquer minuto, por qualquer acidente, chegou aquele que só deve morrer no seu dia, na sua hora, no seu minuto, porque atingiu o limite da sua existência!
Não... não...sem dúvida alguma, sem dúvida alguma... ele não morreu... Então... então... vai ser preciso agora que eu me mate! (MAUPASSANT, 2006, p. 116)

Teria então ele se livrado daquele ser que o perseguia diariamente? Nesse momento nós percebemos que isso pode não ser possível, já que um ser que não tem um corpo físico não pode, teoricamente, ser destruído. No entanto, sabendo que aquilo tudo pode ser fruto da imaginação do narrador/personagem, podemos então concluir o mesmo que ele, ou seja, que apenas a sua morte consistirá na eliminação por completo do *Horla*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da leitura que fazemos do conto “*O Horla*” podemos perceber que, apesar desta ser uma narrativa construída a partir dos elementos que compõem um texto deste gênero, sua temática determina a sua classificação enquanto texto fantástico. Dessa forma, podemos dizer que mesmo havendo uma relação com o clássico em sua estrutura, o texto é classificado enquanto fantástico (a partir da temática).

A estrutura em forma de relato (diário) visa intensificar o caráter documental da história contada pelo narrador: o conto ora é apresentado como confissão de um interno ora como um diário íntimo. Além disso, o diário aumenta bastante o número de páginas e deixa a desordem subjetiva refletir-se numa desordem da escrita.

O duplo costuma aparecer concretamente como o encontro com o original, à usurpação da identidade no âmbito público e privado e a dúvida sobre a própria existência, conflitos estes que observamos a todo o momento no conto. Essa imagem é polissêmica por natureza. Suas inquietações vão além do estranhamento causado pelo aspecto físico e reforçam as evidências da fragmentação do sujeito, revelando sua fragilidade, seus temores e frustrações humanas.

Longe de definir uma escolha, a narrativa manterá uma ambiguidade indecifrável em torno dos acontecimentos – o que constitui o ritual, por excelência, da literatura fantástica, logo, por mais que possamos querer definir o comportamento do narrador/personagem enquanto um excêntrico neurótico que imagina estar sendo perseguido por um “ser”, não sabemos ao certo se isto é fruto de sua imaginação ou se o *Horla* realmente existe. Cabe ao texto literário deixar estas “pistas” que nos afirma algo, mas que ao mesmo tempo nos confunde.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Arte Poética. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-52.

BATALHA, Maria Cristina. *O Fantástico Brasileiro: contos esquecidos*. Maria Cristina Batalha (org.). Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Portugal: Relógio D'água, 1991.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974.

BLOOM, Harold. *Como e porque ler*. Rio de Janeiro: Objetiva LTDA, 2001. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/6922293/Harold-Bloom-Como-e-Porque-Ler>> acesso em 30/05/12.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. LISBOA: HORIZONTE, 1980.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 1.0. Junho de 2009.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos. O Horla & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006, p. 71-116.

RODRIGUES, Selma Calansas. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

TORODOV, Tzevan. A definição do fantástico. In: *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 29-63.

Guy de Maupassant. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guy_de_Maupassant> acesso em 30/05/12.