

“Le Horla”, de Guy de Maupassant e a criação literária*

Dilma Castelo Branco Diniz**

RESUMO: Através da análise comparativa entre três textos de Guy de Maupassant — “Lettre d’un fou” e as duas versões do conto “Le Horla” — e dando ênfase ao sujeito narrador, tenta-se mostrar que “Le Horla” e seus pré-textos introduzem o leitor no âmago da criação literária.

Il aura fallu l'intérêt du fantastique pour que “Le Horla” devienne l'un des contes les plus étudiés de Maupassant et la reconnaissance de son statut de chef-d'oeuvre.

Daniel Couty

Atualmente, dentre os mais de trezentos contos escritos por Guy de Maupassant, “Le Horla” é um dos mais lidos e comentados. Mérito que não se deve somente ao interesse pelo tema, já que outros contos tratam da loucura e de suas manifestações, mas que se prende, sobretudo, à sedução de uma escrita perfeitamente disciplinada, hoje reconhecida como obra-prima do conto fantástico.

* Recebido para publicação em maio de 1996.

** Professora Assistente de Língua e Literatura Francesas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da UFMG.

Ao interesse pelo fantástico, juntou-se, nos últimos vinte anos, um atrativo mais “poético”, ligado à existência de textos anteriores à versão definitiva de 1887, que permitem através de uma leitura textual seguir a criação do escritor. Uma primeira versão de “Le Horla” foi publicada em 1886, mas a “Lettre d’un fou” (1885), por suas reflexões sobre a incapacidade de nossos sentidos de perceber inteiramente a realidade e pelo relato do reflexo perdido no espelho, pode também ser considerada como um esboço do conto. O conjunto desses três textos foi chamado de “chantier” ou “fabrique” de “Le Horla”.¹

Convém ainda assinalar que Maupassant refletiu sobre o fantástico em três textos jornalísticos escritos nos anos anteriores ao “chantier” do Horla: “Adieu Mystères” (1881), onde o autor propõe uma abordagem do maravilhoso através de exemplos que mostram certa analogia com o episódio do *Mont Saint-Michel*; “Le Fantastique” (1883), o mais importante deles, em que estabelece algumas características do fantástico que poderiam muito bem se referir à sua experiência de contista, (embora não faça nenhuma alusão à sua obra), e que apresentam certa semelhança com textos teóricos recentes; enfim, “Par-Delà” (1884), onde, ao analisar *A Rebours* d’Huysmans, desenvolve idéias sobre a “incapacité de nos organes”, idéias semelhantes às expressas na “Lettre d’un fou” e no diário do *Horla*. Se esses textos teóricos de Maupassant não constituem propriamente uma “poética” do fantástico, ao menos têm a vantagem de mostrar que, através da leitura de seus contemporâneos (Tourgueniev, Huysmans), ele estabelece balizas de sua própria criação, de maneira informal, como se delineasse os fragmentos dos esboços que deram origem à sua obra-prima.

Numa primeira leitura, percebe-se que o *Horla* (*Invisible*) apresenta-se como um vazio essencial: ele é invisível, mudo, transparente e opaco ao mesmo tempo. Mas, através dessa presença, que mais parece uma ausência, ele nos deixa um silêncio, um enigma a ser elucidado.

Através de uma análise comparativa entre os três textos — “Lettre d’un fou” e as duas versões de “Le Horla” — dando ênfase ao papel do sujeito narrador, tentarei mostrar que “Le Horla” e seus pré-textos nos introduzem no âmago da criação literária.

1 MAUPASSANT, Guy. *Le Horla*. Paris: Larousse, 1989. Notes de Daniel Couty. p.14, 83.

I. DO VIVIDO AO NARRADO: UM PROJETO ROMANESCO

Muito já se falou sobre a influência da doença de Maupassant na criação de sua obra fantástica, principalmente a propósito de “Le Horla”: Maupassant morre louco, numa casa de saúde, em 6 de julho de 1893. Para dar uma idéia da verdadeira polêmica que reuniu psiquiatras e críticos sobre esse assunto, acredito ser suficiente dar dois exemplos. Primeiro: a declaração de C. Lapierre, no começo do século: “On dirait que ‘Le Horla’ est écrit par un pensionnaire de la maison du Docteur Blanche”.² O segundo exemplo fica mais próximo de nós: nos anos sessenta, o professor Louis Gayral, “agrégé” de neuropsiquiatria da Faculdade de Toulouse, quando foi sondado para fazer um filme médico sobre o medo e a doença mental, escolheu “Le Horla” como base para seu filme.³

Mas pode-se comparar essa obra tão bem estruturada, de linguagem clara e precisa, com as composições estranhas e fluidas dos doentes mentais? Além disso, ao considerar a produção fantástica de Maupassant, percebe-se que, quando se agravam os sintomas de sua doença, ele quase não escreve mais narrativas estranhas. Em compensação, continua a escrever contos e romances realistas. Vemos, portanto, que essa polêmica não nos concerne. Entretanto, não se pode negar que Maupassant tenha utilizado em seus contos a experiência cruel por que passou em sua doença. Dotado de extraordinária perspicácia, como aliás todo grande escritor, deixaria ele de ser seu próprio campo de observação?

Dos três textos de nossa análise, só a primeira versão de “Le Horla” é que é narrada em terceira pessoa. Mas, logo no início, o narrador dá a palavra ao paciente do Dr. Marrandé, que conta sua aventura em primeira pessoa, e sua história constitui a quase totalidade do texto. Se considerarmos, portanto, somente essa narrativa central do doente, pode-se afirmar que todos os três textos em exame são narrados em primeira pessoa. Apesar de apresentarem formas diferentes — uma carta, uma narrativa de encaixe e um diário íntimo respectivamente — os narradores não apresentam nomes próprios: a carta não está assinada pelo emitente, o nome do paciente do Dr. Marrandé não é mencionado e o diário não tem nome de autor. Esses detalhes revelam ainda um desejo implícito de encenar a ficção. De fato, do primeiro ao terceiro texto, o funcionamento é antes de tudo ficcional: a carta se constrói essencialmente em torno de uma reflexão teórica que prepara um único episódio do reflexo perdido; a

2 RACHMÜHL, Françoise. *Le Horla et autres contes fantastiques*. Paris: Hatier, 1983. p.14-15.

3 Idem, p.15.

narrativa oral feita na casa de saúde do Dr. Marrande mostra-se retrospectiva desde o início — “Messieurs [...] je suis prêt à vous raconter mon histoire”⁴ — em que os acontecimentos sobrepujam a análise que aí se reduz a poucas linhas; o diário, enfim, desenvolve sob a forma de episódios o que havia sido colocado anteriormente de modo hipotético e insiste nas impressões do herói. Manifesta-se ao longo desses três textos, um aumento da narrativa (episódios) em detrimento do discurso (análise). A versão de 1887 do *Horla* afirma, portanto, apesar da forma aparentemente pouco favorável do diário, o aspecto romanesco do projeto.

II. A PRIMEIRA VERSÃO DE “LE HORLA” (1886)

É nessa primeira versão, que aparece o nome *Horla*, porque, na “Lettre d’un fou”, o ser invisível é chamado simplesmente de *Invisible*.

A fim de esclarecer as principais modificações efetuadas pelo autor na segunda versão, destacarei alguns pontos passíveis de crítica, nesse texto de 1886.

Através da visão do narrador, o início do conto nos transporta diretamente à clínica psiquiátrica do Dr. Marrande onde, diante de um auditório de especialistas, um doente mental expõe seu caso. Essa maneira objetiva e quase científica que toma a narrativa pode dificultar a identificação do leitor ao personagem, uma das primeiras condições do fantástico e a garantia de sua eficácia. Como crer nas aventuras de um doente mental, cuja confissão, limitada por dois universos desvalorizantes (o do hospício e o da obsessão) se insere no quadro de uma narrativa objetiva? A esse propósito, a introdução e a conclusão funcionam como garantia da autenticidade do relato central:

“*Le Docteur Marrande, le plus illustre et le plus éminent des aliénistes, avait prié trois de ses confrères et quatre savants, s’occupant de sciences naturelles, de venir passer une heure chez lui, dans la maison de santé qu’il dirigeait, pour leur montrer un de ses malades*”. (H.25)

“*Le Docteur Marrande se leva et murmura: [...] Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux... ou si...*” (H.35)

4 MAUPASSANT, Guy. *Le Horla*. Paris: Larousse, 1989. p.25. Todas as citações dos três textos analisados são desta edição e de agora em diante trarão (H) seguido da paginação.

Com sua narrativa enquadrada entre esses dois trechos, o “eu” do doente/narrador se aproxima do “ele” imparcial com que o Dr. Marrande o designa.

Um outro problema desse texto é o tempo da narrativa. A narração está delimitada pelo horário do exame médico e por isso, mostra uma certa precipitação. O leitor não tem tempo de temer a aparição do Horla, como na versão definitiva. O próprio doente expõe essa preocupação:

“Je sens, messieurs, que je vous raconte cela trop vite. Vous souriez, votre opinion est déjà faite: ‘c’est un fou’. J’aurais dû vous décrire longuement cette émotion...” (H.30)

Ainda em relação ao tempo: as ligações temporais são muitas vezes imprecisas (“bientôt, alors, le soir suivant, un peu plus tard”).

Apesar da segunda versão ser mais extensa, com mais detalhes e a introdução de novos episódios, o encadeamento das ações não vai sofrer modificação fundamental, pelo menos numa primeira abordagem de leitura. Vejamos o resumo sumário dessa primeira versão. Partindo de um estado de equilíbrio e relativa felicidade em sua casa, o herói sofre, a princípio, de uma inquietação nervosa, em seguida, de insônia e depois, passa por um período de sono agitado com sensações angustiosas. Mais tarde, percebe sinais estranhos: (a água e o leite desaparecem de seu quarto, sem que ele os tenha bebido, um talo de rosa é cortado à sua frente por mão invisível). Faz então experiências, para surpreender o Ser invisível que pressente a seu lado, até a grande cena do reflexo perdido no espelho, quando decide refugiar-se no hospício. Falta nesse resumo uma dimensão essencial: os comentários que o homem tece sobre seu caso e a “descoberta” final da origem do *Horla* — ele seria um novo Ser que acaba de chegar à Terra. Segundo André Targe,⁵ esta é a maior falha dessa primeira versão e o lugar dos desenvolvimentos essenciais, que serão compreendidos por Maupassant.

III. A VERSÃO DEFINITIVA DE “LE HORLA”

1) Primeira grande diferença: a narração

A narração constitui a primeira diferença notável entre as duas versões de “Le Horla”. O emprego do diário abole totalmente o dispositivo cênico da versão anterior e todos os fenômenos aparecem numa ótica subjetiva, fato que permite ao autor desenvolver uma análise psicológica particularmente profun-

5 TARGE, André. *Trois apparitions du Horla. Poétique*. Paris (24): 446-459. Seuil, 1975. p.448.

da. Por isso mesmo, a visão do leitor passa também do exterior para o interior.

Nos três textos em exame, o protagonista e o narrador aparecem separados, embora sejam realmente um só “personagem”. Se o protagonista da aventura surge como vítima, a função de assegurar a credibilidade da história cabe ao narrador, que se mostra consciente, que raciocina e em quem, em princípio, se pode confiar. Nessa cisão do sujeito-narrador, está a base da narrativa fantástica conhecida como tradicional: o narrador *relais*, na expressão de Jean-Bellemin-Noël.⁶ Entretanto, através de certos indícios do texto, essa credibilidade do narrador aparece suspeita aos olhos do leitor. É o que acontece na “Lettre d’un fou”: embora o emitente se mostre muito coerente, não se pode esquecer que se trata da confissão de um louco. Na narrativa oral, é a presença do Dr. Marrande que garante a autenticidade do relato, como já observamos.

Convém ainda lembrar que, tanto na carta quanto na narrativa oral, o acontecimento narrado pertence sempre ao domínio do passado com um caráter definitivo, acabado, cuja prova é o uso constante do *passé simple*.

Na segunda versão do Horla, com a adoção do diário, o narrador relata os fatos, logo depois que eles acontecem: a narração se intercala entre os momentos da ação. Como nos outros textos examinados, a narrativa pertence ao passado, mas trata-se de um passado bem recente. A ação se passa há apenas alguns dias, na véspera, ou mesmo no momento anterior ao da escrita. Os tempos verbais empregados são ainda os do *récit* (*passé simple*), mas também o *passé récent* e sobretudo o *passé composé*, que descreve uma ação cujos efeitos se fazem sentir até no presente.

“Je viens d’aller consulter mon médecin [...] Il m’a trouvé le pouls rapide, l’oeil dilaté...” (H.39)

“Voilà! je viens de rentrer; et je n’ai pu déjeuner...” (H.52)

“J’ai songé toute la journée” [...] “Il est venu...” (H.60, 61)

Às vezes, é um verbo no presente que permite evocar uma cena do passado, febrilmente despertada no espírito do narrador.

“Ah! Ah! Je me rappelle, je me rappelle le beau trois — mâts brésilien...” (H.61)

6 BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. Paris (2): 103-119, mai 1971, p.105.

“Oh! je me rappelle à present les paroles du moine du Mont Saint-Michel.”
(H.61)

E é o presente, com todo o seu valor de duração e repetição, que serve para expressar o estado em que se debate o herói e a presença obsessora do Horla.

Para melhor mostrar a diferença entre essa versão e a anterior, cito a passagem em que surge pela primeira vez o nome Horla, na versão de 1886.

“Attendez. L'Être! Comment le nommerai-je? L'Invisible. Non, cela ne suffit pas. Je l'ai baptisé le Horla. Pourquoi? Je ne sais point. Donc le Horla ne me quittait plus guère”. (H.32)

Vejamos agora o trecho correspondente a esse, na versão de 1887.

“Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui...” (H.61)

O efeito obtido com essa dramatização é surpreendente. Como não partilhar da emoção do narrador? Parece que é o próprio *Horla* que está ditando seu nome ao narrador, no momento exato em que ele escreve seu diário. Somos levados, de imediato, a uma interpretação dos fatos diferente da que nos havia sido proposta pela versão anterior. Não nos indagamos mais se o *Horla* vai dominar o homem, mas se ele existe.

Devido a sua estrutura narrativa, “Le Horla” de 1887 faz do leitor o único confidente do herói e lhe permite assistir a essa lenta decomposição de uma personalidade, com suas pausas, recaídas, acelerações e seu destino trágico.

2) Segunda grande diferença: as duas viagens do narrador

A segunda modificação evidente entre as duas versões do conto “*Le Horla*” é a introdução, no texto definitivo, de dois episódios novos. Para se livrar da presença opressora do *Horla*, o narrador faz duas viagens: uma ao *Mont Saint-Michel* e outra a Paris. O desejo de viajar (ou de fugir) já existia na primeira versão: “...j'allais m'en aller pour deux ou trois mois [...] quand un petit fait bizarre...” (H.27). Mas a viagem não se realiza e a única partida do narrador o conduz ao hospício fechando a narrativa. Essas duas viagens têm a função de manter o suspense da leitura. E cada uma delas provoca uma cura ilusória do herói, tranqüilizando-o a princípio, (“Je rentre. Je suis guéri.” (H.42), para dramatizar depois sua recaída.

Os episódios narrados nessas viagens vão mostrar uma similaridade entre si e com a obra como um todo. No caso do *Mont Saint-Michel*, o narrador se encontra lá com um monge e o assunto da conversa (existem outros seres que nossos sentidos não conseguem perceber) leva o monge a evocar os “invisíveis”, numa comparação com o vento.

“Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe? Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d’eau, détruit les falaises, et jette aux brisants les grandes navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit, — l’avez-vous vu, et pouvez-vous le voir? Il existe pourtant”. (H.43)

Esse discurso, que será retomado integralmente no fim do conto, quando as manifestações do *Horla* já são evidentes, reforça, pela relação sintagmática que estabelece — (“Oh! je me rappelle à présent les paroles du moine du mont Saint-Michel” (H.61) — a “lógica” da sedução e assegura a cumplicidade do leitor.

Depois da viagem ao Mont Saint-Michel, o narrador vai a Paris, onde, em casa de sua prima, assiste emocionado a experiências hipnóticas. A função principal desse episódio parisiense é antecipar a cena do reflexo perdido no espelho. A esse respeito, estas palavras do narrador são esclarecedoras:

“Certes, voilà comment était possédée et dominée ma pauvre cousine, quand elle est venue m’emprunter 5.000 francs. Elle subissait un vouloir étranger entré en elle, comme une autre âme, comme une autre âme parasite et dominatrice”. (H.57)

Na verdade, esse trecho constitui um reflexo fiel de toda a narrativa. Trata-se, pois, de uma *mise en abyme*.

Constata-se ainda que os momentos principais da sessão de hipnotismo correspondem aos momentos do episódio final diante do espelho. Para mostrar mais claramente essa correspondência, transcrevo o gráfico feito por André Targe.⁷

7 TARGE, André. op. cit. p.452.

1. O narrador não se vê no cartão de visita	Sua prima o vê como se fosse num espelho (ele está atrás dela)
O narrador não se vê no espelho	O Horla capturou seu reflexo (colocou-se entre ele e o espelho)
2. O narrador tem nas mãos sua própria fotografia	Sua prima vê o reflexo da fotografia no cartão (logo depois ela sai do sono hipnótico)
O narrador começa a perceber sua imagem no espelho	O Horla se afasta deslizando para a direita

Segundo André Targe,⁸ Mme Sablé se apresenta na obra de duas maneiras: de forma passiva (o Dr. Parent a conduz como quer) e de forma ativa (ela realiza a função do *Horla* que é a de captar o duplo, imagem da consciência). Assim, ela reúne em si mesma a problemática da obra: é, ao mesmo tempo, sedutora e seduzida. A função do episódio parisiense, conclui Targe, aparece então mais claramente: ele realiza, na tonalidade experimental, a seqüência obsessiva da narrativa, a de uma possessão irresistível, diferente certamente da possessão demoníaca ou hipnótica.

Poderia citar várias outras passagens que se correspondem nessa obra densa, mas cuja construção reflete a dualidade interna do assunto: um sujeito-narrador cindido, dois episódios secundários que apresentam várias relações binárias, trechos repetidos, até a última frase cujos termos são todos redobrados: “Alors... alors... il va donc falloir que je me tue moi!...” (H.67) Note-se que esse dualismo se presta bem a uma obra cujo tema subjacente é o duplo — o duplo primeiramente exterior ao homem, *hors-là*, que pouco a pouco se revela a ele, se insinua nele e o domina inteiramente...

3) Outras diferenças significativas

a) **O cenário** - Na “Lettre d’un fou”, o cenário é praticamente inexistente. Não há a descrição do ambiente, exceto algumas linhas sobre o quarto do narrador. Na primeira versão do “*Le Horla*” (1886), o cenário ocupa umas quinze linhas mais ou menos e se dilata na versão definitiva até preencher quase inteiramente o relato do dia 8 de maio. Além do mais, no diário, ele se integra

⁸ Idem, p.452.

totalmente à história já que trechos posteriores farão remissão ao episódio introdutório. Na versão definitiva, o cenário torna-se realmente um dos elementos da intriga. Essa dilatação progressiva do cenário corresponde à necessidade de “enraizar” o personagem numa realidade e fazer o leitor partilhar dessa realidade. A esse respeito, são significativas as palavras do início do texto:

“J’aime ce pays, et j’aime y vivre parce que j’y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l’attachent à ce qu’on pense et à ce qu’on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l’air lui-même”. (H.37) (Os grifos são meus).

Ora, a assimilação do universo do herói ao do leitor é uma das condições de percepção — e de existência — do fantástico: realmente, um fantástico que não é experimentado pelo leitor fracassa parcialmente. Daí, a importância do “clima” fantástico, estabelecido no conto. Em seu escrito teórico intitulado “Le Fantastique”, Maupassant revela:

“Quand l’homme croyait sans hésitations, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. [...] 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. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s’enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar”. (H.73)

De fato, nas modificações que estabelece em seu texto definitivo, Maupassant torna sua arte mais sutil, ao procurar novas nuances, sempre preocupado com o leitor.

b) O branco - Na primeira versão, a cor branca que atrai o Horla (ele bebe leite) só aparece na casa do narrador: “Ma demeure est vaste, peinte en blanc à l’extérieur” (H.26), frase que está no início do conto e que o narrador retoma no final: “Je vous ai dit que ma maison est au bord de l’eau... toute blanche...” (H.35) Na segunda versão, o branco surge também no barco brasileiro que traz o *Horla*: “Après [...] venait un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc”. (H.37) Por que essa mudança? Primeiro, essa brancura do navio provoca o reconheci-

mento do herói que, inexplicavelmente, o saúda: “Je le saluais, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir à voir”. (H.37) É o primeiro sinal estranho do conto. Depois, o branco da casa atrai o *Horla*: “Il a vu ma demeure blanche aussi; et il a sauté du navire sur la rive.” (H.61) A cor branca participa da casa do narrador e do navio do *Horla*, tornando sua junção possível. Além do mais, o branco do navio brasileiro provoca o reconhecimento do leitor; quando descobre, no fim da história, a existência da epidemia. Na primeira versão, esse trecho perde toda a graça, porque o narrador não deixa espaço para a interpretação do leitor declarando abertamente:

“Quelques jours avant la première atteinte du mal dont j’ai failli mourir, je me rappelle parfaitement avoir vu passer un grand trois-mâts brésilien avec son pavillon déployé... je vous ai dit que ma maison est au bord de l’eau... toute blanche... Il était caché sur ce bateau sans doute...” (H.35)

c) Os cortes feitos pelo autor - Assim como Maupassant ampliou a primeira versão do *Horla*, ele também efetuou alguns cortes. Desapareceram, logicamente, aqueles trechos que não convinham à nova estrutura narrativa, como por exemplo, as verificações feitas pelo Dr. Marrande junto aos vizinhos do narrador. Mas foram cortados dois trechos que mostram detalhes reveladores: o primeiro relata a propagação da doença aos vizinhos do narrador:

“Tout à coup, le miracle cessa. On ne touchait plus à rien dans ma chambre. C’était fini j’allais mieux d’ailleurs. La gaieté me revenait, quand j’appris qu’un de mes voisins M. Legite, se trouvait exactement dans l’état où j’avais été moi-même”. (H.30)

Vejamos: o *Horla* se manifesta por uma injunção reveladora (“Legite” — imperativo do verbo “legere” = ler) o que nos permite estabelecer uma relação de contigüidade: sedução-doença-leitura. E, dessa forma, reflete a problemática da obra: a doença se propaga tanto pelo vampirismo quanto pela leitura. Em outros termos, é o *Horla* que escreve o conto, que o murmura ao narrador. Sob esse ponto de vista, a atração que o *Horla* sente pelo branco encontra uma explicação coerente.

O segundo trecho retirado da primeira versão diz respeito a um volume de Alfred de Musset que o narrador estava lendo e que deixou aberto sobre a mesa do quarto. À noite, ele vê uma página virar sozinha “comme si un doigt l’eût feuilletée” (H.32). Na segunda versão, as circunstâncias são as mesmas, mas o livro é outro: um tratado de Hermann Herestauss “sur les habitants inconnus du monde antique et moderne” (H.58). Por que Maupassant trocou esses volu-

mes? Realmente, no nível fantástico, isso é bem lógico, pois o *Horla* procura se informar sobre as manifestações de sua raça antes de invadir a Terra. Mas não se pode esquecer de que o livro de Musset estava aberto na página da “Nuit de mai” e que esta “Nuit” trata claramente dos problemas da criação literária — relações do poeta com sua musa.

Fica uma pergunta: por que Maupassant teria cortado esses dois elementos da primeira versão?

Através do exame comparativo dos três textos — “Lettre d’un fou” e as duas versões do “*Le Horla*” — tiro duas conclusões. Primeira: Maupassant trabalha arduamente seus textos, nos mínimos detalhes, reescrevendo-os sempre atento e consciente, à maneira de seu mestre e amigo Gustave Flaubert. Segunda: verifico que cada um dos níveis interpretativos da obra — possessão, vampirismo e o duplo — fica logo delimitado e não atinge o conjunto da obra. Aqui reside a originalidade de Maupassant que toma somente uma parte do tema que lhe interessa, deixando seus habituais incidentes. Dessa forma, encontramos o vampirismo, sem que uma só gota de sangue seja derramada, a possessão sem traço de exorcismo e sem a presença do código moral cristão. O hipnotismo tem também o seu valor, que é sobretudo o de desdobraimento, sem contudo tomar em consideração todos os dados do texto. Parece que é o tema do duplo que tem mais afinidades com a obra. Mas o *Horla* não representa o duplo do herói (e portanto sua consciência ou sua alma) como no célebre livro de Otto Rank. Se quisermos, portanto, nos ater aos elementos tradicionais da narrativa fantástica, parece que uma definição do *Horla* põe em perigo a coesão e a originalidade da narrativa. Essa dificuldade de definir o *Horla* transparece numa reflexão do narrador:

“Alors, j’étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s’il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif...” (H.45)

Coloca-se, então, com mais propriedade, a questão da escrita.

IV. “LE HORLA” E A ESCRITA

Num de seus ensaios críticos, Roland Barthes⁹ descreve a diferença existente entre o “écrivain” e o “écrivain”. Para ele, o “écrivain” realiza uma função, o “écrivain”, uma atividade — a própria gramática nos mostra a oposição entre o substantivo de um e o verbo (transitivo) do outro. Assim, os “écrivains” são “transitivos”, afirma Barthes, para eles, a palavra é um meio para atingir um fim (testemunhar, explicar, ensinar). Para o “écrivain”, ao contrário, sua palavra é intransitiva, por escolha e por trabalho, inaugura uma ambigüidade, oferece-se como um silêncio a ser decifrado.

Já se declarou que o *Horla* é um silêncio a ser decifrado. Representaria ele, então, a palavra do “écrivain”?

André Targe¹⁰ apresenta, nesse sentido, uma leitura instigante. Examinando a versão definitiva, o crítico verifica que o narrador do diário começa a escrevê-lo no dia 8 de maio, quando um fato estranho acontece, um fato digno enfim de produzir uma história: ele viu “un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc” e ele o saudou, sem saber porquê. Esse fato, por si só, já situa a relação do *Horla* com a escrita. Destacando as notas sobre a leitura e a escrita, ao longo do diário, Targe encontra:

— No dia 8 de maio: Início do diário. Passa pelo rio “un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc”. (H.370 Saudação).

— No dia 25 de maio: Estado “bizarro” do narrador: “Je dîne vite, puis j’essaye de lire; mais je ne comprends pas les mots; je distingue à peine les lettres”. (H.39)

— No dia 17 de agosto: “... je compris qu’il était là, assis à ma place, et qu’il lisait”. (H.59)

— No dia 18 de agosto: Depois de uma passagem sobre o poder do *Horla*: “Qu’ai-je donc? C’est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies!” (H.63)

— E no dia 20 de agosto: “Donc, je faisais semblant d’écrire [...] et soudain, je sentis, je fus certain qu’il lisait par-dessus mon épaule...” (H.63)

Percebe-se que, ao longo do texto, o *Horla* se integra cada vez mais nessas notas. Ele provoca o início do diário, lê o tratado de Hermann Herestauss, faz com que o narrador escreva e, nesse momento, o narrador se transforma

9 BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. p.148.

10 TARGE, André. op. cit. p.456, 457.

quase num autômato. O *Horla* ainda lhe impõe seus sonhos de poder e liberdade. Por fim, ele lê o que escreve o narrador.

André Targe afirma que, no simulacro da escrita que o narrador efetua para enganá-lo, o *Horla* est “sur le point d’être le narrateur: cet être caché au bout du livre et qui en constitue l’argument et le but”.¹¹ O crítico resume então os desejos de poder do *Horla*: ele sonha livrar-se das raízes que o prendem à vida terrena, à matéria. Sonha também voar para longe da realidade mesquinha e essa euforia do vôo se prende a uma tomada de consciência dos limites humanos. Não se deve mais pensar numa criação finita, é preciso quebrar as barreiras absurdas que nos prendem:

“Pourquoi pas un de plus? Pourquoi pas aussi d’autres arbres aux fleurs immenses, éclatantes et parfumant des régions entières? Pourquoi pas d’autres éléments que le feu, l’air, la terre et l’eau? [...] Comme tout est pauvre, mesquin, misérable!” (H.62)

O final desse devaneio é a imagem da borboleta — “un papillon grand comme cent univers” (H.62), imagem que realiza, segundo o crítico, as duas opções do “*Horla* écrivain”: a dominação e a liberdade:

“Mais je le vois ... il va d’étoile en étoile, les rafraîchissant et les embau-mant au souffle harmonieux et léger de sa course!... Et les peuples de là-haut le regardent passer, extasiés et ravis!...” (H.62-63)

E é assim que André Targe define o “*Horla* écrivain”:

“Être le Horla c’est donc, précisément, être Hors-là, être hors de la réalité et s’extraire (hors) du dilemme de l’interrogation sur l’être; ni sujet, ni objet, mais Hors, simplement hors du débat, de l’autre côté des mots et des questions. Le vertige des possibles du Horla illustre donc le travail de l’écrivain: domestiquer un monde en l’utilisant à des fins spécifiquement littéraires, en l’assujettissant aux lois de l’oeuvre écrite.”¹²

Se o *Horla* determina uma reação, isso se dá no espaço literário: é ele que dissemina o par significativa leitura/escrita, ao longo do diário. Talvez possa agora responder à pergunta que fiz no item anterior: por que Maupassant cortou os dois elementos — M. Legite e a “*Nuit de mai*” de Musset? A razão

¹¹ Idem. p.456.

¹² Idem. p.457.

parece estar no fato de que esses elementos desvelam, muito claramente, a significação profunda da obra. É preciso, entretanto, esclarecer que essa dimensão do *Horla* não oculta as outras. Na cena do reflexo perdido no espelho — presente nos três textos de nossa análise — encontram-se reunidas todas as camadas significantes da obra: vampirismo, possessão, hipnotismo, duplo. Um passo a mais na análise e constatamos que o *Horla* se manifesta como uma ausência e que ele se dá como o duplo do narrador, somente por um instante, quando substitui o seu reflexo no espelho. Esse movimento singular que é, ao mesmo tempo, presença e ausência, nos aproxima do movimento da palavra, que restitui num lugar simbólico o objeto que falta. O *Horla* surge, então, como a palavra do “écrivain” que é a metáfora da própria literatura: um silêncio que fala, uma palavra que escuta.

RÉSUMÉ: A travers l'étude comparative entre trois textes de Guy de Maupassant — “Lettre d'un fou” et les deux versions de la nouvelle “Le Horla” — et en tenant compte de l'importance du sujet narrateur, on essaie de montrer que “Le Horla” et ses pré-textes introduisent le lecteur à l'intérieur même de la création littéraire.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. Paris (2); 103-119, mai 1971.
- MAUPASSANT, Guy. *Le Horla*. Paris: Larousse, 1989. Notes de Daniel Couty.
- RACHMÜHL, Françoise. *Le Horla et autres contes fantastiques*. Paris: Hatier, 1983.
- TARGE, André. Trois apparitions du Horla. *Poétique*. Paris (24); 446-459, Seuil, 1975.