

# “O HORLA (PRIMEIRA VERSÃO)”, DE GUY DE MAUPASSANT, E OS PROCEDIMENTOS DE COMPOSIÇÃO NARRATIVA DO GÊNERO FANTÁSTICO

## *O HORLA (PRIMEIRA VERSÃO)”, BY GUY DE MAUPASSANT, AND THE FANTASTIC GENRE WITH ITS NARRATIVE PROCEDURES*

**Flávio Garcia**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ.  
E-mail: [flavgarc@gmail.com](mailto:flavgarc@gmail.com)

**Resumo:** A publicação, em 1970, de *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, é um marco delimitador dos estudos do fantástico. A partir da publicação, Todorov passa a ser visto como uma referência natural de paradigma, e os estudos acerca do fantástico começam a ser apontados como antecessores, contemporâneos ou sucessores à publicação. Todorov segue uma concepção genológica, diferente de outros teóricos. Filipe Furtado publica, em 1980, *A construção do fantástico na narrativa*, seguindo, também uma perspectiva genológica. Furtado, no entanto, corrige falhas e completa faltas que observa na obra de Todorov. A proposta deste ensaio é demonstrar, em “O Horla (Primeira versão)”, de Gui de Maupssant, os procedimentos de construção narrativa do fantástico conforme expressos por Furtado.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica. Gênero fantástico. Construção narrativa.

**Abstract:** The publication, in 1970, of *The Fantastic: a structural approach to a literary genre*, by Tzvetan Todorov, is a delimiting mark of the studies of the fantastic. From the publication, Todorov starts to be seen as a natural reference of paradigm, and studies on the fantastic

begin to be pointed out as predecessors, contemporaries or successors of the publication. Todorov follows a genological conception, different from other theorists. Filipe Furtado publishes, in 1980, *The construction of the fantastic in the narrative*, also following a genological perspective. Furtado, however, corrects flaws and fills in gaps that he observes in Todorov's work. The purpose of this essay is to demonstrate, in Gui de Maupssant's "The Horla (First version)", the narrative construction procedures of the fantastic as expressed by Furtado.

**Keywords:** Fantastic literature. Fantastic genre. Narrative construction.

A teoria e, conseqüentemente, a crítica vêm abordando a narrativa fantástica sob diferentes perspectivas, desde o século XIX, a partir dos franceses Charles Nodier (CAMARANI, 2014, p. 13-22), Guy de Maupassant (CAMARANI, 2014, p. 22-30) e Pierre-Georges Castex (CAMARANI, 2014, p. 30-40), vistos como precursores do estudo dessa vertente da ficção, e chegando ao século XXI, com prenúncios de continuar avançando adiante. Nodier e Maupassant refletem teórica e criticamente em torno do fantástico, mas também escrevem literatura, como igualmente o fazem, por exemplo, o brasileiro José Paulo Paes (CAMARANI, 2014, p. 179-182) e o italiano Italo Calvino, no século XX, ou o brasileiro Braulio Tavares e o espanhol David Roas<sup>1</sup> (CAMARANI, 2014, p. 165-176), nos séculos XX e XXI, dentre tantos outros escritores que seguem o mesmo percurso ao longo desses três séculos. A visão que expressam, por sua própria diversidade, oscila a partir de pontos diversos, nem sempre próximos e por vezes muito distantes, sendo, ora, impressionista, apoiada na sensação – *aisthesis* –, ora, estrutural<sup>2</sup>, sustentada na crítica – *κριτική*. Ainda assim, como bem salienta Filipe Furtado, em outro universo transcendente ao desses autores, “é com *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov que a crítica do gênero atinge de certo modo a maioridade” (1980, p. 14).

Todorov inicia seu estudo paradigmático afirmando que “[a] expressão ‘literatura fantástica’ refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário” (1992, p. 7). Ele admite “que os gêneros existem a diferentes níveis de generalidade e que o conteúdo dessa noção se define pelo ponto de vista escolhido” (1992, p. 9). Seu ponto de vista se apoia na descrição do texto, “pelo próprio fato de se fazer com a ajuda de palavras, [sendo] uma descrição de gênero” (1992, p. 11). Todorov elege a formulação de Northrop Frye, expressa em particular em *Anatomy of criticism*, afirmando que “[e]sta escolha não é gratuita” (1992, p. 13), uma vez que se trata “sem dúvida alguma, [de] uma das [obras] mais notáveis na história da crítica desde a última guerra” (1992, p. 13). De um modo geral, ele segue os passos estruturalistas de Frye, procurando pensar o texto como uma estrutura compositiva, isolado

1 Desses, Roas é o único que, além de ficcionista e teórico e crítico de ocasião, tem formação e atuação acadêmica, sendo professor e pesquisador da Universidad Autónoma de Barcelona.

2 “A entrada da noção de estrutura nos estudos literários e nos estudos narrativos fundamenta-se na fortuna que ela conheceu, mesmo quando o termo não era explicitado, nos trabalhos dos formalistas russos e na linguística saussuriana (Cf. Reis e Lopes, 2011). [...]. Um dos propósitos das pesquisas realizadas no quadro do estruturalismo era o que se propunha atingir uma língua universal da narrativa, através da formulação de categorias e regras combinatórias. (REIS, 2018, p. 118)

do universo exterior a ele, ainda que, em determinados momentos, se perca e deslize. Suas falhas mais notáveis se referem às relações entre a composição estrutural do texto e sua recepção e aos limites cronológicos a que tenta circunscrever a sobrevida do fantástico.

Todorov diz que “[o] fantástico implica [...] uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos narrados” (1992, p. 37). Adiante, ele complementa, advertindo que “[é] necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto” (1992, p. 37). E conclui, elucidando que “[a] percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens” (1992, p. 37). Assim, Todorov está se referindo a um “ser de papel”, na acepção de Roland Barthes (1966, p. 19-20), porém, em vários momentos, ao tratar da identificação entre o leitor e a personagem, promove certa confusão, como, por exemplo, quando comenta que “a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que [...] o pronome ‘eu’ pertence a todos. [...] [P]ara facilitar a identificação, o narrador será um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer” (TODOROV, 1992, p. 92).

Na concepção de Todorov, *Manuscrito Encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, em sua primeira versão, de 1794, seria “um livro que inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica” (1992, p. 33), sobrelevando-se a *O diabo amoroso*, de Jacques Cazotte, de 1772, que, em sua opinião, “oferece matéria muito pobre para uma análise mais desenvolvida [do gênero]” (1992, p. 33). Desse modo, demarca o início da ficção fantástica na última década do século XVIII. Para ele, “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (1992, p. 169). Todorov delimita esse fantástico ao intervalo cronológico entre as últimas décadas do XVIII e as primeiras do século XX, tendo em vista os estudos iniciais de Sigmund Freud, considerado o pai da psicanálise, datarem de 1900. Tal fosse verdadeiro, não haveria razão para que ele rematasse observando “em resumo a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka” (1992, p. 182), após haver anotado que “[c]om Kafka somos pois confrontados com um fantástico generalizado” (1992, p. 182). Haveria, portanto, um fantástico entendido como clássico, circunscrito ao final de século XVIII e ao princípio do XX, e outro, visto como moderno, inaugurado, provavelmente, pela obra de Franz Kafka e por outras que a ela se aproximam. Bessière chega

a afirmar que “não lhe parece possível concluir, como faz Todorov, que o fantástico deixe de existir na criação e nas técnicas literárias contemporâneas” (2001, p. 103).

Coetâneo de Gérard Genette, que invoca ao advertir que “[o] discurso literário se produz e se desenvolve segundo estruturas que só pode realmente transgredir porque as encontra” (1992, p. 12), Todorov não incorpora, todavia, a figura<sup>3</sup> do narratário, como o faz Furtado (1980, p 74-84), à sua teoria sobre o fantástico.

O narratário pode ser definido como o destinatário do discurso do *narrador*, constituindo, nesse sentido, uma entidade inerente à narrativa e, como tal, assumindo uma dimensão puramente textual.

[...]

[O] narratário “constitui um elo de ligação entre narrador e leitor, ajuda a precisar o enquadramento da narração, serve para caracterizar o narrador, destaca certos temas, faz avançar a intriga, torna-se porta-voz da moral da obra” (Prince, 1973: 196). (REIS, 2018, p. 298).

Todorov e Furtado sobrealçam a funcionalidade do narrador intradieético, e “[a] pertinência funcional do narratário evidencia-se sobretudo em relatos de narrador autodieético ou homodieético, quando o sujeito da enunciação convoca expressamente a atenção de um destinatário intratextual” (REIS, 2018, p. 298-299). O narrador heterodieético, é aquele “que relata uma história à qual é estranho, por não integrar, como personagem, a diegese<sup>4</sup> em questão” (REIS, 2018, p. 296), logo, trata-se de uma figura extradieética. O narrador homodieético “é aquele que relata uma história em que ele mesmo participou, como personagem” (REIS, 2018, p. 297) e o narrador autodieético “é a entidade que relata suas próprias experiências como *personagem* central da história” (REIS, 2018, p. 293), e, sendo ambos, portanto, figuras intradieéticas.

No entanto, a despeito desse vazio na teoria de Todorov, no que tange à composição semionarrativa, que se soma àquelas anteriormente observadas, seus contributos para o estudo do fantástico têm irrefutável valor, independentemente de serem admitidos ou questionados no todo ou em parte, já que tanto seus seguidores, quanto seus detratores não teorizam acerca do fantástico sem aludirem à sua obra.

3 “O termo *figura* designa, em geral, toda a entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e na comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados.” (REIS, 2018, p. 162) .

4 “A partir de sua caracterização por Gérard Genette, [...] diegese tornou-se um conceito praticamente sinónimo de história, dando lugar a expressões derivadas (dieético, intradieético, homodieético, etc.) [...]” (REIS, 2018, p. 87).

Na viragem do século XX para o XXI, sem desprestígio para outros nomes, pois há uma infinidade de teóricos e críticos do fantástico que poderiam vir a ser mencionados, no entorno dos que aqui se vão destacar, existem três que se consolidam como referência necessária e obrigatória. Trata-se de Todorov, cuja obra data de 1970, Irène Bessière, que lhe segue em 1974, e Furtado, que publica em 1980. Bessière se opõe a vários procedimentos defendidos por Todorov, conlevando sua percepção da narratologia estruturalista para a semiológica (REIS, 2018, p. 333-338). Furtado, mesmo que coroe a obra de Todorov como representativa da maioria dos estudos do gênero, encontra vazios, que procura preencher, e falhas, que tenta corrigir, incorporando de noções que busca nas obras de Genette e de A. J. Greimas.

Esses três estudiosos destacam um aspecto comum ao fantástico, incidindo, contudo, em nuances nomenclaturais. Para Todorov, “é a hesitação que [...] dá vida [ao fantástico]” (1992, p. 36). Ele defende que “[a] hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (1992, p. 36), mantida “até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” (1992, p. 30). Para Bessière, “[a] narrativa fantástica provoca a incerteza, no exame intelectual, porque recorre a dados contraditórios reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” (2001, 84). Ela advoga que:

Na narrativa fantástica, a impossibilidade de solução deriva da presença da manifestação de todas as soluções possíveis.  
Essa impossibilidade da solução não é outra que a da solução livremente escolhida. A narrativa fantástica exclui a forma da decisão porque sobrepõe à problemática do caso a da adivinhação. (2001, p. 97)

Furtado argumenta que “qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole” (1980, p. 56). Ele assevera que:

A índole da ambiguidade fantástica [...] não constitui uma categoria pré-existente a que a narrativa recorre, mas [é] algo que apenas surge a partir da própria construção do gênero, resultando da ação combinada de diversos processos discursivos e não tendo, portanto, vida autónoma fora desse contexto. (1980, p. 57)

Esse efeito de hesitação, na acepção de Todorov, de incerteza, na de Bessière, ou de ambiguidade, na de Furtado, resulta de procedimentos composicionais da narrativa fantástica.

Todorov afirma que “todo estudo da literatura participará, quer queira ou não, [de um] duplo movimento: da obra em direção à literatura (ou ao gênero), e da literatura (do gênero) em direção à obra” (1992, p. 11). Modalizando essa afirmação, pode-se dizer que qualquer teoria emana do objeto que toma por base referencial de observação, o qual deve, por sua natureza, validá-la, pois, se não o faz, é porque ela é ou está falha. A crítica, assim, sempre recorre a teorias para examinar, avaliar, julgar um objeto, e, em um processo pendular, conseqüentemente, a teoria se revê, atualiza, corrige, realimentando a crítica.

O objeto observado é o conto “O Horla (primeira versão)”, de Guy de Maupassant (2002), e a visão teórica que sobre ele se vai assumir parte, genericamente, do conceito de gênero, conforme definido por Todorov (1992), acrescido de contributos advindos de Furtado (1980). Privilegiar-se-ão as estratégias da composição narrativa do texto. Desse modo, a crítica que se vai fazer estará consoante ao conceito originário do termo, separando os elementos e os procedimentos discursivos observados, a fim de distingui-los no texto.

A focalização dessa narrativa oscila a partir da voz de um narrador heterodiegético, que se refere a acontecimentos dos quais não participa na condição de personagem, a vozes de narradores que transitam entre auto e homodiegético, uma vez que se encontram no universo dos acontecimentos narrados. Focalização “é a relação entre a ‘visão’, o agente que vê e aquilo que vê, [...] o ponto a partir do qual os elementos [da história] são vistos” (BAL, 1997, p. 146, apud REIS, 2018, 182). Assim, o conceito de voz “é indissociável da figura do *narrador*” (REIS, 2018, p. 527), que “é a entidade ficcional que relata a *história*” (REIS, 2018, p. 287).

O texto de Maupassant inicia-se pela voz de um narrador heterodiegético, “não identificado e que não viveu a história” (REIS, 2018, p. 287), logo, “quase nunca [...] questionado” (REIS, 2018, p. 287), o que lhe empresta “uma atitude de rigor, de objetividade desejada e até de alegado conhecimento científico” (REIS, 2018, p. 287-288), dizendo que:

O dr. Marrande, o mais ilustre e mais eminente dos alienistas, havia pedido a três de seus colegas e a quatro sábios que se ocupavam de ciências naturais que viessem passar uma hora na casa de saúde por ele dirigida para que lhes pudesse mostrar um de seus pacientes. (MAUPASSANT, 2002, p. 45)

Esse fragmento responde à necessidade de “reforçar a plausibilidade da acção através das *personagens*, [sendo] usual no fantástico o emprego de figuras geralmente consideradas *respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social” (FURTADO, 1980, p. 54).

Adiante, “[t]ão logo seus amigos estavam reunidos, [dr. Marrande] disse-lhes: – Vou submeter à sua consideração o caso mais estranho e mais inquietante que até hoje deparei” (MAUPASSANT, 2002, p. 45). Tem-se, nesse trecho, “[o]utro processo frequente [...] constituído pelo testemunho do *narrador-personagem*<sup>5</sup>. Dado que o sujeito da enunciação mais conveniente à ficção fantástica e mais usual nela faz parte da própria narrativa como figura interveniente na acção” (FURTADO, 1980, p. 58).

Dr. Marrande passa a voz ao narrador autodiegético, comunicando aos seus amigos que nada tem a dizer-lhes do seu cliente. “Ele próprio falará” (MAUPASSANT, 2002, p. 45). Anuncia-se, por conseguinte, o processo da narrativa de encaixe, muito cara ao fantástico, posto que “uma dada sequência é entalhada numa outra e a sua importância diegética é normalmente determinada pela importância que o narrador atribui aos factos revelados no texto encaixado perante a força do texto que permite o encaixe” (CEIA, 2009). Esse recurso não só favorece a verossimilhança da história a ser relatada, bem como contribui para a composição do narratário intradiegético.

Dr. Marrande toca, então, uma campainha, e um criado “fez entrar um homem” (MAUPASSANT, 2002, p. 45). A personagem é descrita pela voz do narrador heterodiegético como sendo “muito magro, de uma magreza de cadáver, como o são certos dementes atormentados por um pensamento, pois o pensamento doentio devora a carne do corpo mais do que a febre ou a tísica” (MAUPASSANT, 2002, p. 45). Tendo entrado, “[d]epois de ter cumprimentado os presentes e ter tomado assento, [...] disse: – Senhores, sei por que estão aqui reunidos e estou pronto a contar-lhes a minha história, conforme me foi pedido pelo meu amigo, o doutor Marrande” (MAUPASSANT, 2002, p. 45). Essa fala desnuda a condição de narrador autodiegético que virá a ser cumprida pela personagem, figura intradiegetica, uma vez que vai contar a sua história, e reafirma a presença de narratários igualmente intradiegéticos, posto que são personagens presentes no nível dos acontecimentos.

5 As informações advindas do dr. Marrande caracterizam-se, efetivamente, como diálogo, sendo “núcleo diegético importante, na medida em que [...] fazem progredir a acção” (REIS, 2018, p. 85). Destarte, alargando-se o conceito de narrador homodiegético, pode-se admitir que suas falas configuram-se como expressões narrativas, o que permite entendê-las como intervenções da figura de um narrador em processo polifônico.



Essa figura que cumprirá a função de narrador autodiegético continua dizendo que:

Durante muito tempo ele [, dr. Marrande,] me acreditou louco. Hoje ele tem dúvida. Dentro de algum tempo todos os senhores saberão que tenho o espírito tão sadio, tão lúcido, tão perspicaz quanto os dos senhores, infelizmente para mim e para os senhores, bem como para toda a humanidade. (MAUPASSANT, 2002, p. 45-46)

Outros dois procedimentos discursivo-textuais próprios e necessários ao fantástico surgem nessa fala, vindo a ser retomados ao longo da narrativa. O primeiro deles é a dúvida, hesitação, incerteza ou ambiguidade em relação aos acontecimentos, que é condição apontada pela vasta, senão totalidade de teóricos e críticos do fantástico, como essencial. O segundo é a natureza metaempírica desses acontecimentos. Furtado propõe que metaempírico seja:

um sinônimo do que tradicionalmente se denomina sobrenatural, elemento indissociável da esfera semântica do gênero fantástico[, e o emprego desse termo-conceito subsuma] um fundo conceptual muito mais abrangente e sincrético[, ao] englobar personagens e ocorrências que, embora não enquadráveis na noção corrente de sobrenatural, se revelassem alheias ao mundo empírico, pelo menos na época de produção do texto, ou que, sendo então teoricamente possíveis, não houvessem tido ainda efetiva realização. Com um tal grau de abrangência, o vocábulo adequar-se-ia a designar a grande diversidade de figuras, acções, objectos, cenários e ideias susceptíveis de surgir quer no fantástico. (2019)

O narrador da narrativa encaixada, que, na estruturação de textos do fantástico que se valem desse processo é, via de regra, a principal, posto que é em seu nível diegético que se dão os acontecimentos metaempíricos, dirige-se aos narratários intradieгéticos, aqueles sete elementos convidados pelo dr. Marrande, dizendo-lhes: “[Q]uero começar pelos próprios fatos, pelos fatos tão só” (MAUPASSANT, 2002, p. 46). À vista disso, antes de ir aos fatos, busca envolver seus audientes na história que vai contar, revestindo-a de verossimilhança, com sua descrição física e psicológica, a descrição de sua moradia e de seu entorno, das figuras à sua volta. Desse jeito, “[n]o início da narrativa, há [...] uma situação estável, [na qual] as personagens formam uma configuração que pode ser móvel, mas que mantém [...] intactos um certo número de traços fundamentais” (TODOROV, 1992, p. 172).

Assim feito, surgem informações que remetem ao metaempírico e que vão, passo a passo, reiterando dúvida, hesitação, incerteza, pois, “[a] seguir [à situação estável] sobrevém alguma coisa que rompe esta calma, que introduz um desequilíbrio” (TODOROV, 1992, p. 172). O narrador autodiegético conta que “fez um ano no último outono, [foi] acometido de súbito por indisposições estranhas e inexplicáveis. Começaram por uma espécie de inquietação nervosa que [lhe] mantinha desperto noites a fio, uma sobreexcitação tamanha que o menor ruído [o] fazia estremecer” (MAUPASSANT, 2002, p. 46). Prenuncia-se “o sobrenatural [que] realiza a modificação narrativa da maneira mais rápida” (TODOROV, 1992, p. 174). Como observa Furtado, “qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. [...] [Essas manifestações] surgem a dado momento no contexto de uma acção e de um enquadramento espacial até então supostamente normais” (1980, p. 19).

Verifica-se, no relato desse narrador autodiegético, o emprego reiterado de formas verbais no pretérito imperfeito, que Todorov diz introduzir “uma distância entre a personagem e o narrador, de tal modo que não [se conhece] a posição deste último” (1992, p. 44). O imperfeito refere-se a fatos cuja ocorrência ou não se completou ou da qual não se tem certeza de haverem ocorrido. Após detalhar a composição de sua criadagem, todos os verbos de um longo trecho da narrativa encontram-se no imperfeito. A personagem protagonista diz que “[t]oda essa gente morava comigo havia já entre dez e dezesseis anos, me conhecia, conhecia a minha casa, a região, tudo quanto constituía a minha vida. Eram bons e tranquilos servidores” (MAUPASSANT, 2002, p. 46). Tal emprego amplifica, tendo-se em conta especialmente a simbiose entre as figuras da personagem protagonista e do narrador, a dúvida, a hesitação, a incerteza, a ambiguidade próprias e necessárias ao fantástico, as quais devem ser experienciadas por figuras da ficção e transmitidas ao leitor<sup>6</sup>.

A narração autodiegética está fortemente marcada por referências à manifestação do metaempírico e pela instauração da incerteza. A própria seleção vocabular contribui, no plano semântico, para determinar “a coexistência das duas fenomenologias contraditórias [– empírica e metaempírica –] que aparentemente confrontam [a personagem]” (FURTADO, 1980, p. 85). Fica-se sabendo que “emagrecia de maneira

6 Todorov reafirma que “[o] leitor e o herói [...] devem decidir se tal acontecimento, tal fenômeno pertence à realidade ou ao imaginário, se é real ou não” (1992, p. 175), logo, se de fato aconteceu ou não, se é de natureza empírica ou metaempírica. Mas há, porém, que se ter em conta que leitor e herói referem-se a funcionalidades de figuras da ficção, não pessoas da realidade extratextual.

inquietante, continua” (MAUPASSANT, 2002, p. 47), e que o seu “cocheiro, que era deveras corpulento, começava a emagrecer como [ele]” (MAUPASSANT, 2002, p. 47). Ele, “julgava então que havia na casa uma influência febril devida à vizinhança do rio [Sena]” (MAUPASSANT, 2002, p. 47). Chegou a pensar em se afastarem da casa “por uns dois ou três meses, [...] quando um pequeno fato muito estranho, observado por acaso, levou[...] a uma tal enfiada de descobertas inverossímeis, fantásticas, medonhas” (MAUPASSANT, 2002, p. 47).

Nesse momento, a narrativa atende, na perspectiva de Furtado, à primeira condição para a consumação do fantástico:

1. fazer surgir num contexto aparentemente normal e tornar dominantes em relação aos restantes elementos temáticos acontecimentos ou personagens que subentendam a existência objectiva de uma *fenomenologia meta-empírica* e evidenciem índole e propósitos considerados *negativos* à luz dos padrões axiológicos correntes[.] (1980, p. 132)

Os acontecimentos, com variações metaempíricas no decorrer da narrativa, são percebidos pela personagem protagonista ao contar que:

Ao sentir sede, certa noite, bebi meio copo d’água e reparei que a garrafa, colocada sobre a cômoda em frente de minha cama, estava cheia até a tampa de cristal.  
Tive, durante a noite, um desses sonos horríveis do qual acabei de falar-lhes. Presa de uma angústia medonha, acendi a vela, e como quisesse beber de novo, percebi com estupor que a garrafa estava vazia. Não podia acreditar nos meus próprios olhos. Ou alguém havia entrado no quarto durante a noite, ou então eu era sonâmbulo. (MAUPASSANT, 2002, p. 47-48)

Assim se dá a ambiguidade necessária à hesitação: “realidade ou sonho? verdade ou ilusão?” (TODOROV, 1992, p. 30), e “[o] fantástico ocorre nessa incerteza” (TODOROV, 1992, p. 31).

A fim de pôr em xeque os acontecimentos que lhe pareceram inexplicáveis, a personagem quis fazer a mesma prova na noite seguinte, e fechou a porta à chave, a fim de certificar-se de que ninguém poderia penetrar no quarto. Dormiu e despertou como nas noites anteriores. *Alguém* havia bebido toda a água que vira duas horas antes (MAUPASSANT, 2002, p. 48). E se pergunta: “*Quem* a teria bebido?” (MAUPASSANT, 2002, p. 48). Noites seguidas, recorreu a outros ardis na expectativa de encontrar resposta para sua dúvida. Uma vez, junto à garrafa d’água, colocou elementos

que detestava – uma garrafa de velho borgonha e uma xícara de leite – e outros que adorava – doces de chocolate. “O vinho e os doces permaneceram intactos. O leite e a água desapareceram” (MAUPASSANT, 2002, p. 48). Ainda assim, permanecia em sua alma uma dúvida pungente. Poderia, sem ter consciência, com os sentidos entorpecidos pelo sonambulismo, ter bebido as coisas que detestava, assim, visando a si próprio, testou nova armadilha, segundo disse:

Envolvei todos os objetos em que seria mister infalivelmente tocar, com tirinhas de musselina branca, e os cobri, além disso, com um guardanapo de batista. Depois, momento de meter-me na cama, sujei as mãos, os lábios e os bigodes de pó de grafite.

Quando despertei, todos os objetos permaneciam imaculados, conquanto houvessem sido tocados, pois o guardanapo não estava como eu o havia colocado; além disso, a água e o leite tinham sido bebidos. Ora, a porta fechada com chave de segurança, e os postigos presos com cadeados, por segurança, não teriam podido deixar entrar ninguém.

Formulei-me, então, esta temível pergunta. Quem estava ali, todas as noites, perto de mim. (MAUPASSANT, 2002, p. 48)

O acontecimento, em relação ao qual se subentenda a existência objetiva de uma *fenomenologia metaempírica* e que evidencie índole e propósitos considerados *negativos* à luz dos padrões axiológicos correntes, conforme defendido por Furtado como sendo um dos procedimentos necessários à primeira condição narratológica para a consumação do fantástico (1980), está manifesto no sumiço aparentemente explicável da água e do leite, deixados no correr da madrugada, no quarto com janela e porta trancados, enquanto a personagem dorme. A dúvida, decorrente desse acontecimento, que vem implicando a pergunta quem teria bebido, primeiro, a água e, depois, também o leite, chegando, por fim, à temível incerteza sobre quem estaria ali dentro do quarto, todas as noites, junto da personagem protagonista, anuncia o outro procedimento necessário a essa primeira condição narratológica para a consumação do fantástico, que corresponde à figuração de personagem sob os mesmos processos que envolvem o acontecimento.

Na concepção dos Estudos Narrativos desenvolvida por Carlos Reis, “*figuração* designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionalis que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens” (2018, p. 165). Reis ainda observa:

que a figuração é dinâmica, gradual, complexa, significando isto três coisas: primeira, que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; segunda, que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; terceira, que, por [...] sua natureza dinâmica, [...] não se restringe a uma *descrição* de personagem, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. Assim, a figuração deve ser encarada como um macrodispositivo mais amplo, englobante e consequente do que a caracterização.” (2018, p. 166)

Diante de novos acontecimentos que ao sumiço da água e do leite sucederam-se, após um período no qual, “[d]e repente, o milagre parou, Nada mais era tocado no [...] quarto” (MAPASSANT, 2002, p. 49), como, por exemplo, o episódio em que “o galho de uma roseira partiu-se como se uma mão invisível a houvesse colhido, pois a flor seguiu a curva que teria descrito um braço que a levasse a uma boca, e permaneceu suspensa no ar transparente sozinha, imóvel, assustadora” (MAPASSANT, 2002, p. 49), ou aquele em que páginas de um livro foram folheadas por si sós, sem que houvessem sido tocadas por uma figura humana (MAPASSANT, 2002, p. 51), e outros mais que mantêm igualmente a natureza metaempírica, a personagem protagonista, concluindo que ela não fora a autora desses atos, decide nomear “[o] Ser” (MAPASSANT, 2002, p. 51), e declara: “Como o chamarei? O invisível? Não, isso não basta. Batizei-o de o Horla. Por quê? Não sei.” (MAPASSANT, 2002, p. 51). Nomear uma personagem é um dos mais elementares processos discursivos de sua figuração.

Furtado defende que “as funções de maior peso na diegese fantástica são geralmente atribuídas a uma ou mais de três figuras estereotipadas que muitas vezes coexistem na mesma obra” (1980, p. 88). Uma dessas figuras é a “vítima”, à qual cabe “suportar o impacto alucinante dos acontecimentos que sobre [ela] se acumulam” (1980, p. 89). Outra é o “monstro”, de fenomenologia metaempírica, índole negativa, podendo ser “personificada ou não”, que age sobre a “vítima”. A composição narrativa de “O Horla (primeira versão)” encontra-se consoante à estrutura básica do fantástico, com a presença, apenas, das funções da “vítima”, exercida pela personagem protagonista que narra sua história, e do “monstro”, desempenhada por esse elemento nomeado “Horla”. O texto de Maupassant não apresenta figura que desempenhe a função de “opponente-exterminador”, que, “embora quase sempre apareça incluída entre os actantes<sup>7</sup>

7 “O actante pode ser concebido cm aquele que realiza ou sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação. [...].  
[...] [O]s actantes devem ser considerados como os termos terminais da relação [entre os elementos da sintaxe narrativa] que é a função. [...]

de maior relevo no contexto de uma diegese fantástica, [...] não é completamente indispensável” (FURTADO, 1980, p. 90).

A figuração do “herói<sup>8</sup> fantástico caracteriza-se por uma capacidade de reação geralmente fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele” (FURTADO, 1980, p. 86-87), e o seu “carácter vacilante e as [suas] frequentes derrotas [...] o opõem [...] ao herói mais comum nos contos de fadas e em outras narrativas maravilhosas, quase sempre vitorioso no final da intriga” (FURTADO, 1980, p. 87). Via de regra:

O *herói* é a figura central de um relato, implicando-se nele valoração positiva da personagem, em termos axiológicos, sociais ou morais. Trata-se, então, de um protagonista qualificado, que se salienta do conjunto das restantes personagens por ações excepcionais, muitas vezes difíceis de entender ou de igualar. [...].

Mesmo numa análise funcionalista, o herói não perde as conotações que o caracterizam. Assim, a superioridade do herói [...], nos planos ético e psicológico, resulta normalmente num triunfo que culmina um percurso acidentado. (REIS, 2018, p. 193-194)

Deve-se a isso “a personagem [...] ter um estatuto subalterno perante a manifestação meta-empírica, elemento prioritário nos textos do género fantástico, cuja evidenciação, afinal, também lhe cabe promover” (FURTADO, 1980, p. 87), cumprindo a função de “vítima”.

O Horla é figurado como aquele ser inquietante e assustador que, após o episódio da rosa, ocorrido em “certa manhã em que [...] passeava junto ao [...] tabuleiro de roseiras” (MAUPASSANT, 2002, p. 49), atormentava a figura protagonista dia e noite. O narrador autodiegético “tinha a sensação, a certeza da presença desse vizinho que não se podia agarrar, a certeza igualmente de que ele [...] roubava a vida, hora por hora, minuto por minuto” (MAUPASSANT, 2002, p. 51).

Uma inesperada mudança no percurso efabulativo, que implica alterações na figuração da personagem que cumpre a função de “monstro” – o Horla – e, consequentemente, na que se encontra na função de “vítima”, corroborando para a consumação

---

O conceito de actante substitui com vantagem, mormente na semiótica literária, o termo personagem, e também ‘*dramatis persona*’ [...], visto que cobre não só seres humanos, mas também animais objetos e conceitos.” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 20-21).

8 “[H]erói é a denominação de um estatuto actancial determinado” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 242).

do fantástico ao incidir sobre a ambiguidade que perpassa o desfecho da narrativa. A “vítima” exasperava-se, acendia todas as lâmpadas do apartamento, buscava uma claridade que lhe permitisse descobrir o “monstro”. Por fim, anuncia: “Eu o vi finalmente. Os senhores não me acreditarão. Vi-o, no entanto” (MAUPASSANT, 2002, p. 52). O “monstro” personifica-se na visão da “vítima”, que, de modo diverso, busca interagir, ainda que com bastante medo.

No dia seguinte, transida de horror, a personagem buscou o auxílio do dr. Marrande que, “após ter duvidado por longo tempo [do que lhe fora relatado], decidiu-se a fazer sozinho uma viagem à [...] região” (MAUPASSANT, 2002, p. 54), vindo a constatar que três vizinhos estavam atacados do mesmo mal que o seu cliente. Dr. Marrande, então, “lhes aconselhou que deixassem água e leite em seus quartos, toda noite, para verificarem se esses líquidos desapareciam. Eles os deixaram. Tais líquidos desapareceram” (MAUPASSANT, 2002, p. 54). A constatação do metaempírico por uma personagem investida de autoridade, sabedoria, prestígio, como o dr. Marrande, reforça o caráter de verossimilhança necessário ao fantástico, reforçando o diálogo entre a realidade e a ilusão, o sonho ou o acontecimento.

A figura do narrador circunscreve a efetiva existência desse ser, a quem chamou o Horla, inicialmente, a um elenco de situações correlacionadas à ciência e aos sentidos humanos, chegando, adiante, a afirmar que “[t]odas as lendas de fadas, de gnomos, de vagabundos do ar inapreensíveis e malfeitores, era dele que falavam, dele, pressentido pelo homem já então inquieto e trêmulo” (MAUPASSANT, 2002, p. 55). Retorna à ciência, ou ao paracientífico, e sugere que “tudo que os senhores mesmos [– os amigos do dr. Marrande –] fazem há alguns anos, [...] a que chamam de hipnotismo, sugestão, magnetismo – é a ele que estão anunciando, profetizando!” (MAUPASSANT, 2002, p. 55).

O narrador, nesse momento, alude a um documento público, que, semelhantemente às figuras de autoridade, contribui para a coligação do metaempírico com o factual empírico, amplificando o caráter ambíguo da narrativa. Diz:

[E]is senhores, para terminar, um recorte de jornal que me caiu nas mãos e que vem do Rio de Janeiro. Leio-o: “Uma espécie de epidemia de loucura parece castigar faz algum tempo a província de São Paulo. Os habitantes de várias cidades fugiram, abandonando suas terras e casas e alegando estarem sendo perseguidos e devorados por vampiros invisíveis que se nutrem de sua respiração durante o sono e que só bebem água e, algumas vezes, leite”. (MAUPASSANT, 2002, p. 55).

Após a leitura da notícia de jornal, acrescenta:

[A]lguns dias antes do primeiro acesso do mal de que quase morri, lembro-me perfeitamente de ter visto passar um grande barco brasileiro de três mastros, com seu pavilhão desfraldado... Eu lhes disse que minha casa fica à eira d'água... É toda branca... Ele estava escondido nesse barco, sem dúvida... (MAUPASSANT, 2022, p. 56)

Essa estratégia discursiva reforça a ambiguidade que se verifica na narrativa fantástica, coroada pela fala final do dr. Marrande, ao concluir que “[n]ão sei se este homem está louco ou se ambos estamos... ou se... se nosso sucessor realmente chegou” (MAUPASSANT, 2022, p. 56). Como resume Furtado, “a arquitetura de qualquer texto do gênero [fantástico] deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encena: primeiro, deixando-a surgir e instalando-a com segurança na intriga; depois, confirmando-a através dos vários processos empregados na tessitura do discurso” (1980, p. 131-132). “O Horla (primeira versão)” cumpre exemplarmente esses ditames.

## REFERÊNCIAS

BAL, Mieke. *Narratology*. Introduction to the Theory of Narrative. 2<sup>a</sup> ed. Toronto/London: University of Toronto Press/Buffalo, 1977.

BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications, n. 8, p. 1-27, 1966.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. La poétique de l'incertain. Paris: Larousse Université, 1974.

BESSIÈRE, Irène. *El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza*. In: ROAS, David. Teorías de lo fantástico. Madrida: Arco/Libros, p. 83-104, 2001.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. (E-book disponível em: <https://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>)



CEIA, Carlos. Encaixe. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/encaixe#:~:text=Em%20narratologia%2C%20diz%2Dse%20do,texto%20que%20permite%20o%20encaixe>. Acesso em: 21 de abr. de 2022.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa. Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Metaempírico. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/m/medo/>. Acesso em: 21 de abr. de 2022.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MAUPASSANT, Guy de. O Horla (primeira versão). In: PAES, José Paulo (Coord. e sel.). *Histórias fantásticas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, p. 45-56, 2002.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.