ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

O FANTÁSTICO EM "A NOITE" E "HORLA"

Features of the fantastic in "A noite" and "Horla"

Ana Luíza Duarte de Brito Drummond[i]
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Os contos "A noite" e "Horla", de Guy de Maupassant, são analisados nesse estudo que visa a destacar os aspectos salientes que podem ser estabelecidos na comparação dos dois, como, por exemplo, o papel do narrador, ambos autodiegéticos e ambos tomados no fim por grande pavor, a função que cada narrador exerce em sua narrativa, as diferenças bastante significativas entre os dois contos, e, além disso, a despeito dessas diferenças e sem querer reduzi-las, as semelhanças notáveis que mereceram ser destacadas. Para isso, utilizamos as teorias de Ceserani e Todorov sobre o fantástico e os estudos deGenette sobre a narrativa como base à nossa argumentação que considera que em ambos os contos a dimensão do fantástico pertence à subjetividade, aspecto facilitado pela presença de narradores autodiegéticos.

Palavras-chave: Fantástico. Narrador autodiegético. Maupassant. Narrativa.

Abstract: This study analyzes the tales "A noite" and "Horla" written by Guy de Maupassant. The aim is to highlight outstanding features that may be established in the comparison of both tales, such as the role of the narrator – both autodiegetic and seized with a great fear at the end –, the function of each narrator over his narrative, and the remarkable differences between the two tales. Besides, despite of all pointed differences and without intending to diminish the contrasts, the singular similarities deserve attention. Thus, Genette's study about the narrative and Ceserani and Todorov's theories about the Fantastic was used on this work as a basis for the discussion on focus that considers for both tales the dimension of the Fantastic belonging to the subjectivity, aspect aided by the presence of autodiegetic narrators.

Keywords: Fantastic. Autodiegetic Narrator. Maupassant. Narrative.

Neste trabalho, relacionamos dois contos de Guy de Maupassant, "A noite"[1], presente na antologia *Contos fantásticos do século XIX*, de Italo Calvino, e "Horla". Antes, porém, deve-se frisar que, por ser "Horla" um

[1]A primeira versão do conto, datada de 1887, tinha como subtítulo o termo "pesadelo" (*cauchemar*), que não aparece na versão brasileira da antologia de Calvino, fonte utilizada neste trabalho.

conto muito estudado[2], iremos nos deter apenas em seus aspectos que oferecem oportunas relações de análise com "A noite", contudo sem utilizarmos essas análises preexistentes. Entre os aspectos salientes, pode-se destacar, já de início, o papel do narrador, ambosautodiegéticos[3] e ambos tomados no fim por grande pavor, como se verá. Esse estudo comparativo mostrará ainda as diferenças bastante significativas entre os dois contos, mas, deve-se ressaltar, o que será valorizado é que, a despeito dessas diferenças, e sem querer reduzi-las, descobrimos semelhanças notáveis que convêm ser destacadas.

Em *Discurso da narrativa*, Gérard Genette (1979, p. 215) afirma que podemos perfeitamente contar uma história sem indicar o local onde ela ocorre, porém nos é quase impossível não a situar no tempo em relação ao "acto narrativo", já que devemos, necessariamente, "contá-la num tempo do presente, do passado ou do futuro", e acrescenta: "Daí, talvez, que as determinações temporais da instância narrativa sejam manifestamente mais importantes que as suas determinações espaciais". A instância produtiva do discurso narrativo, isto é, a narração propriamente dita[4], deixa marcas no discurso que produz. Segundo Genette (1979, p. 213), "essa instância não permanece necessariamente idêntica e invariável ao longo de uma mesma obra narrativa" e uma análise deve, necessariamente, estudar essas modificações (ou permanências). O crítico afirma ainda que

> Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *distinguir* retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espácio-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (GENETTE, 1979, p. 214)

[2]Há inúmeras análises de "Horla". Consultamos algumas, mas sem utilizar o viés interpretativo dos artigos consultados. Na internet, por exemplo, encontramos abordagens que vão desde orientações para trabalhos escolares até análises estruturalistas e lacanianas.

[3]Gérard Genette considera os termos "primeira pessoa" e "terceira pessoa" inadequados por colocarem "o acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, presença, explícita ou implícita, da 'pessoa' do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na 'primeira pessoa'[...]" (GENETTE, 1979, p. 243). O crítico chama de narrador "homodiegético" àquele que é personagem em sua narrativa e "heterodiegético" ao que não é. Destaca ainda que o homodiegético pode aparecer como personagem secundária da história ou como herói da própria história. A esse último ele denomina autodiegético, que é o termo que utilizamos.

[4] Nas narrativas de ficção, como aponta Genette (1979, p. 213), a "instância narrativa" (exercida pelo narrador) não deve ser confundida com a "instância de escrita" (exercida pelo autor), já que na ficção o narrador é sempre um papel fictício, mesmo quando assumido diretamente pelo autor.

Esse fragmento de *Discurso da Narrativa* é crucial para o exame que pretendemos fazer dos narradores de "A noite" e "Horla", pois aponta a complexidade que se manifesta em uma análise da situação narrativa, como veremos.

Calvino (2004, p. 351) considera "A noite" "um exemplo de fantástico obtido com mínimos recursos". Ele o inclui em sua antologia sob a vertente "fantástico cotidiano", representada pelos contos que predominavam a partir da segunda metade do século XIX e que tinham a característica de um fantástico mais "mental" ou "abstrato", diferentemente do fantástico praticado anteriormente, no início do século, que ele designa de "fantástico visionário". A narração desse conto é bem simples e acontece em torno de um passeio do narrador autodiegético pelas suas muito conhecidas ruas de Paris; ruas sempre iguais, mas que pouco a pouco vão se tornando um espaço sombrio, sem transeuntes, sem iluminação, até se tornarem, por fim, um cenário de medo e de morte. Essa mudança é uma característica marcante dos textos de Maupassant, como destaca Otto Maria Carpeaux:

> Sua inteligência está limitada pelo horizonte algo estreito da sua experiência humana. Por isso, prefere os personagens simples e simplistas, os motivos mais evidentes, os enredos ligeiros. Mas desses seus defeitos construiu Maupassant a mestria da sua técnica. Maupassant é o criador da "shortstory", caracterizada por uma ou duas viravoltas bruscas que dão o efeito final, infalível. Nesta técnica, Maupassant é mestre inigualado; e não é uma técnica mecânica. Não serve só para surpreender o leitor, mas também para irritar certos leitores. O boêmio Maupassant pretende "épaterlebourgeois", assim como seu padrinho e mestre Flaubert. (CARPEAUX, 2011, p. 1994)

Voltando ao conto, há, de início, e já de forma clara, o procedimento narrativo e retórico muito utilizado pela literatura fantástica, destacado por Remo Ceserani(2006) e por TzvetanTodorov (2010), que é o da narração em primeira pessoa[5]. Há, também, mais dois procedimentos perceptíveis no conto, que são o envolvimento do leitor, o que pode causar surpresa, terror e/ou humor, e a passagem de limite e de fronteira. Em relação aos sistemas temáticos, o primeiro destacado por Ceserani(2006) como recorrente no modo fantástico é o da noite, da escuridão. Chegam a ser óbvios e até simples demais os significados alegóricos que suscitam da contraposição entre noite e dia, escuro e claro etc., até chegarmos à luminosidade e escuridão, consciente e inconsciente. Para fugir disso que

[5]Como Ceserani utiliza o termo "primeira pessoa", decidimos mantê-lo apenas quando em referência ao procedimento formal do modo fantástico por ele definido.

se torna quase um lugar-comum, Ceserani cita um ensaio de Ernst Bloch em que ele faz uma relação paradoxal entre o gosto pelo fantástico e as crescentes técnicas de iluminação do mundo moderno. Vale a pena destacar aqui um trecho desse ensaio:

> Épocas anteriores se sentiam incrivelmente habitadas por espectros. Um a cada três habitantes da zona rural tinha o seu gnomo em casa; em cada canto se temia o outro mundo. [...] O remédio recomendado por Schopenhauer contra os espectros não é mais apenas a cordialidade social, mas sim a mudança na decoração da nossa casa. Sem nenhum exagero, pode-se dizer: a pequena lâmpada incandescente no quarto, que o tornou menos rico de sombras, afastou – mais a fundo no exemplo de Voltaire – os assaltos do horror noturno, porque mandou embora o terror escondido nos cantos, eliminando o pavor exterior e interior. A respeito dos "espectros", uma simples mudança da técnica de iluminação gerou bem mais luz do que mil escritos iluministas... lidos à luz da vela, à meia-noite, em uma casa deserta, entre sombras vagantes e esconderijos ruidosos. (BLOCH, 1965 apud CESERANI, 2006, p. 78)

É da escuridão, desse outro mundo presente num canto escuro, que o fantástico se alimenta. Conforme aponta Ceserani (2006, p. 79), apoiando-se em Lucio Lugnani, a preferência do fantástico é, antes de tudo, mais pelo mundo "subnatural" do que pelo "sobrenatural", é pela "metade de baixo", aquela que está no inconsciente, oprimida, soterrada, noturna e subterrânea. O fantástico aproxima-se muito mais do reino dos mortos, dos demônios e dos pesadelos, do que daquele das projeções angelicais.

A preferência do narrador autodiegético de "A noite" não é outra senão também essa – o mundo sombrio, noturno –, como confirmam as primeiras linhas do conto:

> Amo a noite apaixonadamente. Amo-a como quem ama seu país ou sua amante. Com um amor instintivo, profundo, invencível. Amo-a com todos os meus sentidos, com meus olhos que a veem, com meu olfato que a respira, meus ouvidos que escutam seu silêncio, com toda a minha carne que as trevas acariciam. (MAUPASSANT, 2004, p. 351).

O início desse conto pode ser analisado através do que Genette (1979), no capítulo "Voz", denomina de "funções do narrador", isto é, quando o narrador assume outra função que não a da narração propriamente dita. Para isso, o teórico distribui essas funções de acordo com os aspectos da narrativa (sentido lato) com os quais se ligam, quais sejam: 1) a *história*, "função narrativa" da qual, segundo Genette (1979, p.

254), nenhum narrador pode fugir sem perder sua qualidade de narrador; 2) o *texto* narrativo, ao qual o narrador pode fazer referência através de um discurso metalinguístico (ou metanarrativo) para marcar as conexões, inter-relações e organização interna, o que revela a "função de regência"; 3) a *situação narrativa*, em que o narrador busca estabelecer ou manter com o narratário (presente, ausente ou virtual) um contato efetivo, correspondendo a uma função que se assemelha à "função 'fática'" e à "função conativa'" de Roman Jakobson e que Genette designa de "função de comunicação", onde há um narrador sempre voltado para o seu público; 4) a orientação do narrador para si mesmo, a "função testemunhal", que tende a ser, da parte do narrador em relação à história, uma relação mais afetiva, porém igualmente moral e intelectual, tomando "a forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si." (GENETTE, 1979, p. 255); 5) as intervenções do narrador que se dão de forma mais didática e correspondem à "função ideológica", na qual estão incluídas questões psicológicas, históricas, estéticas, metafísicas etc. Cabe destacar, contudo, como o faz Genette, que nenhuma dessas funções são completamente puras e não coniventes umas com as outras e, ainda, que nenhuma delas, exceto a primeira, é completamente indispensável, mas, ao mesmo tempo, nenhuma é inteiramente evitável (GENETTE, 1979, p. 255).

Nesse sentido, destacamos aqui a "função testemunhal", a "função ideológica" e a "função de comunicação", que podem ser percebidas nos seis primeiros parágrafos de "A noite" nos quais o narrador fala, entre outras coisas, de seu desprezo pelo dia "brutal e barulhento" que lhe cansa e lhe aborrece, onde a cada pensamento, a cada movimento, sente-se como se "levantasse um fardo" que o esmagasse. É quando ele fala também de sua íntima relação com a noite, de como é tomado de alegria e se anima e desperta quando a "grande sombra suave" cai do céu e "esconde, apaga, destrói as cores, as formas, abraça as casas, os seres, os monumentos com seu toque imperceptível", levando-o a sentir uma "vontade de gritar de prazer como as corujas" e "um desejo de amar impetuoso, invencível" (MAUPASSANT, 2004, p. 352). Esse segmento, que vai do primeiro ao sexto parágrafo e ao qual nos referiremos como a primeira parte do conto, é constituído pela "função testemunhal" de um narrador que procura atestar a satisfação que tem com a noite, dos sentimentos que ela, sua amada noite, desperta em si quando "afoga a cidade"; o narrador exerce, nesse segmento, uma função de depoimento, de comprovação do que diz, de uma afirmação fundamentada, por isso o

nome de "função testemunhal". O segmento é composto ainda pela "função ideológica", marcada pela exposição e justificativa de sua extremada paixão pela noite e, consequentemente, sua repulsapelo dia; isso é realizado com um narrador que deixa transparecer posições estéticas, metafísicas, psicológicas e mesmo filosóficas, como, por exemplo, a declaração, no quinto parágrafo, de que "o que amamos com violência sempre acaba nos matando" (MAUPASSANT, 2004, p. 352), que faz emergir um jogo dialético entre amor e violência cuja única síntese possível é a própria morte.

Até aqui a "função propriamente narrativa" é quase inexistente e toda a narração, focada nos passeios noturnos do narrador, permite-nos entrever um aspecto extraordinário ou mesmo estranho desse relacionamento do narrador-personagem com a noite. A narração desse segmento é realizada no presente do indicativo, o que acentua o aspecto cotidiano desses passeios: o narrador diz no presente o que acontece sempre, daí não termos um acontecimento efetivo sendo narrado. Destaca-se, ainda nessa parte, a "função de comunicação" exercida pelo narrador na tentativa de manter contato com seu narratário virtual, tendo em vista que aqui o foco está antes na persuasão do leitor que na narração da história propriamente dita.

Antes de dar sequência ao que chamaremos de segunda parte do conto, convém reiterar as explícitas declarações de amor total que o narrador nutre pela noite e seu desprezo pelo dia, desprezo que pode ser confirmado nas poucas linhas dispensadas a ele. Quanto à noite, o narrador demonstra seu poder de aniquilação ao falar da sombra que começa adescer do céu e vai "se adensando: ela *afoga* a cidade, como uma onda impalpável e impenetrável, ela *esconde*, *apaga*, *destrói* as cores, as formas, abraça as casas, os seres, os monumentos com seu toque imperceptível." (MAUPASSANT, 2004, p. 352, grifos nossos). Os verbos em itálico marcam a ação da noite sobre a cidade e remetem-nos semanticamente à aniquilação, à morte. Contudo, não nos é provocado nenhum sentimento de horror ou terror, pelo contrário, a finalização da frase com "abraça as casas, os seres, os monumentos com seu toque imperceptível" assinala, antes, um caráter lascivo, voluptuoso – pelo menos para o narrador – dessa descida das sombras da noite. Há um jogo aqui no qual as palavras que poderiam provocar horror ou medo adquirem conotação sensual, e isso evidencia a atração do narrador pela noite, como ele vem tentando demonstrar, e pela morte, como podemos entrever.

Após a breve referência a seus costumeiros passeios noturnos pelos bosques vizinhos de Paris, o narrador interrompe, de certa maneira,

as declarações exaltadas de seu amor pela noite. Nesse momento, há uma inversão dessas declarações, que agora apontam para o caráter funesto de sua paixão, ao mesmo tempo em que dá lugar às primeiras manifestações de reflexão e dúvida. Isso pode ser observado no início do quinto parágrafo: "O que amamos com violência sempre acaba nos matando. Mas como explicar o que acontece comigo? E, mesmo, como explicar que sou capaz de contá-lo? Não sei, já não sei, sei apenas que isso existe – pronto." (MAUPASSANT, 2004, p. 352). Esse parágrafo esconde em si uma série de complexidades da narrativa, a qual convém destacar. Há, já na primeira frase, uma antecipação do desfecho da história ainda a ser narrada. Essa antecipação vem acompanhada do motivo principal do conto: o amor demasiado pela noite. Quando o narrador se/nos questiona sobre como explicar o que acontece consigo, ainda nem sabemos o que lhe acontece; e quando questiona sobre como é capaz de contá-lo, sequer percebemos qual o dilema envolvido nessa pergunta. É um momento em que o narrador questiona ao mesmo tempo a experiência de uma situação estranha que foge à explicação racional e a capacidade de contar algo tão estranho. O sexto parágrafo é um desdobramento do quinto, onde permanece a dúvida e a reflexão:

> Portanto, ontem – era ontem? –, sim, sem dúvida, a menos que tenha sido antes, um outro dia, um outro mês, um outro ano – não sei. Mas deve ser ontem, já que o dia não mais raiou, já que o sol não mais reapareceu. Mas desde quando dura a noite? Desde quando?... Quem poderá dizer? Quem algum dia saberá? (MAUPASSANT, 2004, p. 352).

Nesse parágrafo, a *inquietante estranheza*[6] é ampliada, pois o narrador, como veremos, ainda não saiu de seu pesadelo. Dessa forma, a narração origina-se desse pesadelo que não acabou, já que o dia ainda não veio, ou seja, ocorre dentro de uma dimensão fantástica. No entanto, a questão é mais ambígua, já que se trata de um sonhador que tem um pesadelo sobre sua morte e não consegue sair desse pesadelo. Nesse sentido, pode-se dizer que ele está dentro da própria morte assim como está dentro do próprio pesadelo. É interessante destacar, ainda em relação ao sexto parágrafo, que nele o tema da noite é elevado *ad infinitum*. Ela deixa de ser um espaço temporal entre o ocaso e o nascer do sol para se tornar um estado absoluto para o narrador ("já que o dia não mais raiou, já que o sol não mais reapareceu"). Esse desaparecimento da ordem natural do tempo,

[6]No sentido de *unheimliche*, conceito freudiano que dispensa explicitações por ser bastante abordado em trabalhos sobre a literatura fantástica.

que assinala a entrada no fantástico, reaparecerá novamente em outras partes do conto, mas munido de aspectos diferentes.

No sétimo parágrafo, início do que chamaremos de segunda parte do conto, há o estabelecimento de "ontem" como marca temporal da narrativa e o início efetivo do queGenette denomina de "função propriamente narrativa": "Assim, ontem saí, como faço todas as noites, depois do jantar." (MAUPASSANT, 2004, p. 352). E mais adiante, no próximo parágrafo: "No ar leve, tudo estava claro, desde os planetas até os bicos de gás. Tantas luzes brilhavam lá no alto e na cidade que as trevas pareciam luminosas. As noites luzentes são mais alegres que os grandes dias de sol." (MAUPASSANT, 2004, p. 352). Já reiteramos a preferência do narrador pela noite escura, que "apaga" as formas da cidade, mas aqui ela aparece iluminada, contrapondo-se à semelhança óbvia entre noite e escuridão. Porém cabe notar na última frase como o narrador utiliza uma série de palavras, digamos, "claras" – como "luzentes", "alegres" e "sol" – para expressar um sentimento bem oposto ao que essas palavras nos remetem, fazendo um jogo parecido com o que destacamos anteriormente. Ora, as noites luzentes são melhores do que os dias de sol porque até as noites com luzes em excesso são mais escuras do que um dia de sol. O que é expresso nessa frase é a continuação da preferência do narrador pela escuridão em oposição a seu repúdio pela claridade, mas isso é feito de tal forma, que as palavras escolhidas camuflam seu sentido imediato. Isso será comprovado mais à frente, quando o narrador-personagem passa pelos cafés e chega ao teatro. Nessa passagem há uma série de referências às novas técnicas de iluminação artificial, como as destacadas por Bloch que citamos mais acima, que deixam ainda mais óbvia a rejeição do narrador pela luminosidade, indiferente de que fonte ela venha. Note-se:

> Lá dentro estava tão claro que me senti agoniado, e saí com o coração meio obscurecido por aquele choque brutal de luz nos dourados do balcão, pelo cintilar factício do enorme lustre de cristal, pela cortina de luzes da ribalta, pela melancolia daquela claridade falsa e crua. Cheguei aos Champs-Elysées, onde os cafés-concertos pareciam focos de incêndio no meio das folhagens. As castanheiras roçadas pela luz amarela tinham um aspecto de pintadas, um aspecto de árvores fosforescentes. E os globos de luz elétrica, parecendo luas cintilantes e pálidas, ovos de lua caídos do céu, pérolas monstruosas, vivas, faziam empalidecer, sob sua claridade nacarada, misteriosa e imperial, os fios de gás, do feio gás sujo, e as guirlandas de vidros coloridos. (MAUPASSANT, 2004, p. 352-353).

O narrador-personagem continua sua caminhada e passa por alguns pontos conhecidos de Paris, entre eles o Arco do Triunfo. Em

seguida ele entra no Bois de Boulogne onde fica por "muito tempo, muito tempo". Aqui marcamos o início da terceira parte do conto, em que começa a surgir uma diferença em relação à caminhada rotineira do narrador quando ele é "tomado por um arrepio singular, uma emoção imprevista e poderosa, uma exaltação" em seu pensamento "que raiava a loucura" (MAUPASSANT, 2004, p. 353). Convém destacar que é exatamente no Bois de Boulogne, isto é, num lugar "subtraído" à cidade e que oferece "abrigo" do impacto das luzes que agoniam o narrador, como visto acima, que surge esse sentimento de mudança marcado pelo "arrepio singular". É quando se inicia também uma série de dúvidas sobre a realidadeque perdurará até o fim do conto, acompanhada por "uma sensação opressiva, de pesadelo, [que] ocupa o quadro desde o início e se torna cada vez mais intensa", conforme aponta Calvino (2004, p. 351). A primeira dúvida refere-se novamente à noção do tempo: "Andei muito tempo, muito tempo. Depois voltei. Que horas eram quando tornei a passar sob o Arco do Triunfo? Não sei." (MAUPASSANT, 2004, p. 353). Destaca-se, ainda no décimo parágrafo, sucedendo o intervalo temporal do repouso do narrador no Bois de Boulogne e sua caminhada de muito, muito tempo, o início do adensamento da noite, da escuridão: "A cidade adormecia, e nuvens, grossas nuvens pretas, espalhavam-se lentamente no céu." (MAUPASSANT, 2004, p. 353).

No parágrafo seguinte há a confirmação da emoção anterior: o pressentimento de algo estranho, inquietante. "Pela primeira vez senti que algo estranho, novo, ia acontecer. Tive a impressão de que fazia frio, de que o ar se adensava, de que a noite, minha noite bem-amada, pesava sobre meu coração. Agora a avenida estava deserta." (MAUPASSANT, 2004, p. 353). Convém destacar nesse trecho, além da mudança nos sentimentos do narrador, a mudança de cenário: ele não está mais na mesma Paris tão conhecida do início do conto. Mesmo que ele ainda reconheça as ruas por onde passa, elas não têm mais o aspecto de sempre. Elas lhe são, agora, completamente estranhas. Como aponta Calvino (2004, p. 351), "A cidade é sempre a mesma, rua por rua e edifício por edifício, mas antes desaparecem as pessoas e, depois, as luzes; o cenário bem conhecido parece conter apenas o medo do absurdo e da morte". É a imagem da avenida deserta que marca o início de uma construção gradual da ausência de vida que é acompanhada, por sua vez, de alguns índices de realidade. Esses índices de realidade podem ser percebidos com a presença de dois policiais passeando, de cocheiros dormindo "invisíveis", de cavalos andando no mesmo passo e de alguns retardatários. Retornando aos bulevares, o narrador não encontra ninguém: "Nunca

tinha visto Paris tão morta, tão deserta. Puxei o relógio, eram duas horas." (MAUPASSANT, 2004, p. 353). Há aqui, novamente, a referência à ausência de vida na cidade. Há, ainda, a única referência temporal precisa, o que contrasta com a ausência anterior de marcação do tempo e torna-se a única marcação exata, já que, em seguida, o narrador-personagem penetrará no breu total e a marcação temporal será perdida, como veremos.

Emerge, na sequência, o elemento estranho: "Uma força me empurrava, uma necessidade de andar." (MAUPASSANT, 2004, p. 353). Com a chegada do narrador-personagem à Bastilha surge outra referência à mudança de cenário: "nunca tinha visto uma noite tão escura [...]. Um firmamento de nuvens, cerrado como a imensidão, afogara as estrelas e parecia descer sobre a terra para liquidá-la." (MAUPASSANT, 2004, p. 353-354). Note-se como há, nessa passagem, uma transfiguração da noite. Ela não pertence mais ao conjunto de noites bem conhecido e amado pelo narrador, pois ele nunca tinha visto outra noite tão escura quanto essa. E prossegue com a ausência de vida: "Não havia mais ninguém ao meu redor." (MAUPASSANT, 2004, p. 354).

Retornando à Praça Du Château-d'Eau, ele se encontra com alguns transeuntes. Temos então, novamente, a presença de índices de realidade quando surge um bêbado que quase lhe tromba e depois desaparece; no FaubourgMontmartre, passa um fiacre descendo na direção do Sena, mas o cocheiro não lhe responde ao chamado; perto da rua Drouot desvia de uma mulher que lhe chama e lhe estende a mão; frente ao Vaudeville pergunta as horas a um catador de trapos, ao que ele lhe responde: "E eu lá sei! Não tenho relógio" (MAUPASSANT, 2004, p. 354). E aqui recomeça a construção da impossibilidade de determinação do tempo que acompanha a dissolução do espaço na escuridão.

Ao perceber que os lampiões de gás estavam apagados, mesmo estando o dia longe de raiar, o narrador decide ir para o Halles, com o pensamento de que pelo menos lá encontraria vida. Essa continuação da construção da ausência de vida vai se tornando aos poucos um presságio de morte: "Toda a Paris dormia, com um sono profundo, apavorante" (MAUPASSANT, 2004, p. 354). O narrador-personagem segue andando e surgem três índices de realidade: um cão que rosna, o reconhecimento da Bolsa e um fiacre que ele tenta alcançar "indo na direção do ruído de suas rodas, pelas ruas solitárias e negras, negras, negras como a morte" (MAUPASSANT, 2004, p. 354). Até que ele se perde: "Perdi-me de novo. Onde estava? Que loucura apagar o gás tão cedo! Nem um passante, nem um retardatário, nem um vagabundo, nem um miado de gato apaixonado.

Nada." (MAUPASSANT, 2004, p. 354). Esse "nada" cresce e influencia outra mudança na situação do narrador: o pânico. E então ele grita à procura de policiais: nada, nenhuma resposta. Olha no relógio, mas a escuridão não lhe permite enxergar as horas: "Escutei o leve tiquetaque do pequeno mecanismo com umaalegria desconhecida e estranha. Ele parecia viver. Eu já não estava sozinho." (MAUPASSANT, 2004, p. 354). Segue caminhando, como um cego, tateando os muros, esperando o dia nascer, "mas o espaço estava negro, todo negro, mais profundamente negro que a cidade." (MAUPASSANT, 2004, p. 355). Todos esses trechos assinalados elevam ao ponto máximo a experiência do estranho, do inquietante, de uma outra dimensão que é a "ausência de vida" que é igual a "morte". Tudo num espaço (Paris) e num tempo (noite) muito familiares ao narrador. Como apontado por Calvino (2004, p. 351), "é das imagens cotidianas que se desprende o sentimento de terror".

Atormentado, o narrador segue à procura de contato humano; ao primeiro portão que encontra toca a campainha, que retine estranhamente "como se esse ruído vibrante estivesse sozinho naquela casa". Segue para a casa seguinte e sequer o zelador lhe responde. Entra em desespero "puxando com toda a força as argolas ou os botões, batendo com os pés, a bengalae as mãos nas portas obstinadamente fechadas"; chega ao Halles e encontra o mercado deserto, "sem um ruído, sem um movimento, sem um carro, sem um homem, sem um molho de legumes ou um ramo de flores – as barracas estavam vazias, imóveis, abandonadas, mortas!"(MAUPASSANT, 2004, p. 355). Aqui a construção da ausência de vida é elevada a tal nívelque atinge tudo o que poderia ser visto como uma existência de vida, por isso atinge as plantas, os homens, os sons, os movimentos etc., e torna-se assombrosa, fora de qualquer explicação racional. É então que o pavor invade o narrador: "O que estava acontecendo?" (MAUPASSANT, 2004, p. 355).

Dessa parte em diante há vários sinais de perturbação da ordem normal das coisas. Primeiramente, a referência temporal é diluída por completo: "Mas a hora? A hora? Quem me diria a hora? Nos campanários ou nos monumentos nenhum relógio batia. Pensei: 'Vou abrir o vidro do meu relógio e sentir os ponteiros com meus dedos'. Puxei o relógio... ele já não funcionava... estava parado." (MAUPASSANT, 2004, p. 355). Depois, o narrador-personagem fixa a ausência de vida definitivamente e a passagem da noite para as trevas torna-se aparente: "Mais nada, mais nada, mais nenhum arrepio na cidade, nenhum clarão, nenhum vestígio de som no ar. Nada! Mais nada! Nem mesmo o ruído longínquo do fiacre andando – mais nada!". Uma brisa glacial que subia do rio desperta a

esperança do narrador-personagem: "O Sena ainda corria?" (MAUPASSANT, 2004, p. 355). Desce as escadas para descobrir.

Inicia-se o desenlace: "Eu não ouvia a torrente encapelando sob os arcos da ponte... Mais degraus... depois, areia... lama... depois a água... molhei meu braço... ele corria... frio... frio... frio... quase gelado... quase seco... quase morto."(MAUPASSANT, 2004, p. 355). Aqui acaba a narrativa dos acontecimentos e o final é narrado através da "função testemunhal": "E senti perfeitamente bem que nunca mais teria força para subir de novo... e que ia morrer ali... eu também, de fome, de cansaço, e de frio." (MAUPASSANT, 2004, p. 355).

Podemos relacionar simbolicamente o rio Lete com o rio Sena do final do conto. Conforme aponta Harald Weinrich (2001, p. 24), "segundo a genealogia e teogonia, Lete vem da linhagem da Noite". Weinrich firma ainda que

> "Lete" (*ele* ou *ela*) é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são *liquidados*. (WEINRICH, 2001, p. 24)

Aqui há um "truque" especial: sendo Lete o rio que "confere esquecimento às almas dos mortos" e estando o narrador autodiegético em um pesadelo que o encaminha à morte, a narrativa não poderá ir, como não vai, até a consumação da morte ou até o mergulho total do narrador no rio. Isso porque, atingida a morte, o esquecimento é concedido, logo a narração não poderia acontecer. Por isso ela é interrompida pelo narrador no ponto máximo a poderia chegar, isto é, sua quase morte.

Para a análise dos narradores de "A noite" e "Horla" consideraremos tanto a função que cada um deles exerce em sua narrativa quanto a posição em relação à instância narrativa e escala temporal das situações de que cada um é narrador. Para isso, cabe retomar que tanto em "A noite" quanto em "Horla" o herói é também o narrador da história, isto é, ambos são narradores autodiegéticos, segundo a terminologia de Genette.

Conforme Ceserani (2006, p. 69), um dos principais procedimentos narrativos do modo fantástico é a narração em primeira pessoa, procedimento também destacado por Todorov, inclusive em referência aos contos fantásticos de Maupassant, como nesse trecho:

> Mas nas melhores novelas fantásticas – "Lui?", "La Nuit", "Le Horla", "Quisait?" – Maupassant faz do narrador o próprio herói da história (é o procedimento de Edgar Poe e de muitos outros depois dele). Enfatiza-se então o fato de que se trata do discurso de uma personagem mais do que do discurso do autor: a palavra está sujeita a caução, e podemos muito bem supor que todas as personagens sejam loucas; entretanto, pelo fato de não serem introduzidas por um discurso distinto do narrador, emprestamo-lhes ainda uma confiança paradoxal. Não nos é dito que o narrador mente e a possibilidade de que possa mentir de algum modo estruturalmente nos choca; mas esta possibilidade existe (já que ele é também personagem) [...]. (TODOROV, 2010, p. 94)

Ainda que os narradores de "A noite" e "Horla" sejam autodiegéticos, convém ressaltar que ambos diferem, em certo grau, em relação à posição que ocupam e à função que exercem em suas respectivas situações narrativas. No caso de "A noite", por exemplo, toda a narração é ulterior à narrativa datada como "ontem". Para Genette (1979, p. 219), a "narração ulterior" é a mais comum entre as narrativas já produzidas. O emprego de um tempo do pretérito é suficiente para designá-la assim, ainda que sem indicar, por isso, a distância temporal que separa o momento da história do momento da narração. No caso de "A noite", pelo fato de a história não apresentar uma data fixa (dia, mês ou ano), mas, sim, um advérbio de tempo ("ontem"), possibilita considerar como um dia a distância temporal máxima que separa a história do momento da narração. Nesse sentido, a progressão dos acontecimentos da narrativa dirige-se ao encontro do momento da narração e diminui gradualmente a distância que os separa enquanto se aproxima do fim, que é também seu início. Aqui desponta uma experiência do fantástico em "A noite", tendo em vista que no fim do conto o narrador autodiegético se encontra junto ao rio Sena (que consideramos como emblemático do rio Lete) e sem forças para subir as escadas. Mesmo acreditando que não conseguiria subir e que morreria ali, o narrador é capaz de narrar a história; ele está dentro de um pesadelo em que sonha com sua morte (ou quase morte) e é de dentro desse pesadelo que a história é narrada. Esta pode ser considerada uma experiência fantástica do conto e o próprio narrador tem noção disso, como pode ser observado no momento em que ele questiona sua condição e capacidade de narração: "Mas como explicar o que acontece comigo? E, mesmo, como explicar que sou capaz de contá-lo? Não sei, já não sei, sei apenas que isso existe – pronto." (MAUPASSANT, 2004, p. 352).

Já em "Horla", a narração ocorre através de entradas em forma de diário precedidas pelo dia e mês de sua ocorrência. Há nesse conto duas manifestações de tempo de narração. A primeira delas refere-se à narração "intercalada", própria de narrações em forma de diários e do romance epistolar. De acordo com Genette (1979, p. 216), esse tipo de narração, no que tange ao ponto de vista da posição temporal, "é, *a priori*, o tipo mais complexo, dado tratar-se de uma narração de várias instâncias". E prossegue:

> [...] a muito grande proximidade entre história e narração produz aí, na maior parte das vezes, um efeito muito subtil de fricção, se assim ouso dizer, entre o ligeiro afastamento temporal da narrativa de acontecimentos ("Eis o que me aconteceu hoje") e a simultaneidade absoluta na exposição dos pensamentos e dos sentimentos ("Eis o que esta noite penso acerca disso"). O diário e a confidência epistolar aliam constantemente aquilo a que em linguagem radiofônica se chama o directo, o diferido, o quase monólogo interior e o relato depois feito. Aí, o narrador é ao mesmo tempo ainda o herói e já outra pessoa: os acontecimentos do dia são passado já, e o "ponto de vista" pode ter-se modificado: os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e, nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo focalização sobre o herói. (GENETTE, 1979, p. 217)

Esse tipo de narração "intercalada" está presente na maioria das (se não em todas as) entradas de "Horla". Na primeira delas, por exemplo, datada de *8 de maio*, nenhum acontecimento narrado precede a esse dia, o que nos permite considerar a *quase* imediata narração desses eventos. No muito há aquilo que Genette denomina de "função testemunhal", isto é, quando o narrador assume essa função não propriamente narrativa caracterizada por sua orientação para si e para seu relato de forma mais afetiva e, na maioria das vezes, tomando a forma de um simples testemunho, como quando indica os sentimentos que os episódios despertam em si: "Gosto desta região e gosto de viver nela porque minhas raízes estão aqui – estas profundas e delicadas raízes que ligam um homem à terra em que nasceram e morreram seus antepassados [...]" (MAUPASSANT, 2005, p. 247). Porém, não é justo dizer que esse tipo de narração intercalada seja predominante em todo o conto, já que existem entradas que se caracterizam também pela narração "ulterior". É o caso, por exemplo, de trechos da entrada do dia *2 de julho*, na qual o narrador relata extratos de sua visita ao monte Saint-Michel, visita esta responsável pelo espaço de um mês entre as entradas do diário (a anterior é datada de *3 de junho*): "Levaram-me ao jardim público, no fim da área urbana. Soltei um grito de espanto. Uma baía enorme se estendia diante de mim, a

perder de vista, entre duas margens afastadas, que sumiam, ao longe, nas brumas." (MAUPASSANT, 2005, p. 252).

Apesar de apresentar trechos de narração ulterior, ainda que a progressão da narração, de certa forma, caminhe para o fim do conto – pois os acontecimentos narrados estão interligados em sua própria fragmentação –, a narração de "Horla" não encontrará seu início, como ocorre em "A noite". Em outras palavras, não há em "Horla" (como há em "A noite") uma progressão da narrativa que tende ao encontro do momento da narração ao fim do conto, pois aqui a narrativa se dirige ao momento da narração ao fim da entrada a que pertence e não, de certa forma, ao fim do conto como um todo. Isso se deve principalmente à posição do narrador na história que conta, tendo em vista que em "Horla" ele não conta a história após ela já ter ocorrido, como o faz o narrador de "A noite", mas, sim, colocando-se entre os vários momentos dos acontecimentos. A estratégia da posição temporal do tipo de narração intercalada, representada em "Horla" através do diário íntimo, constitui um fator relevante da narrativa e pode, conforme aponta Genette (1979, p. 216), "tornar-se no [tipo] mais delicado, ou mesmo no mais rebelde à análise" devido a sua complexidade.

À parte das características distintivas em relação à *posição do narrador* na história que conta, os narradores de "Horla" e "A noite" apresentam características semelhantes que essa análise deve considerar. Um exemplo de semelhança pode ser encontrado em termos da adaptação desses narradores aos elementos fantásticos de suas respectivas narrativas. Vejamos, inicialmente, o caso de "A noite", em que o ambiente (a noite), ainda que externo, toma crescente proporção durante o conto até incluir em seu âmago o próprio sujeito (narrador/herói). Há, nesse conto, uma identificação completa do narradorautodiegético com a sua amada noite. Dessa forma, quando ocorrem as mudanças (ou ações) do ambiente, elas são completamente subjetivadas pelo narrador-personagem, como pode ser percebido no trecho em que ele está no Bois de Boulogne: "Estava tomado por um *arrepio* singular, uma emoção imprevista e poderosa, uma exaltação de meu pensamento que raiava a loucura"; e também no parágrafo seguinte: "Pela primeira vez senti que algo estranho, novo, ia acontecer. Tive a impressão de que fazia *frio*, de que o *ar* se adensava, de que a noite, minha noite bem amada, *pesava sobre meu coração*." (MAUPASSANT, 2004, p. 353, grifos nossos).

Também em "Horla" grande parte da dimensão do fantástico é subjetivada. Nele, a percepção dos elementos fantásticos pelo narrador ocorre de forma gradual. De início há uma relutância na aceitação desses

elementos como "externos", o que o faz transformá-los em frutos de uma possível doença, chegando mesmo a consultar um médico. Aqui os elementos do ambiente são retraduzidos como elementos subjetivos, como se percebe logo no início do conto, no dia *12 de maio*, em que o narrador – que anteriormente havia relatado um belo dia (*08 de maio*) no qual se encontrava muito bem disposto – cai em profunda tristeza, chegando mesmo a ter febre. Nessa entrada ele se questiona: "De onde vêm estas influências misteriosas que transformam nossa felicidade em desânimo e nossa confiança em angústia? Parece que o *ar*, o *ar* invisível, está cheio de Forças desconhecidas de que sentimos a vizinhança misteriosa"; e logo adiante: "Algum *arrepiode frio*, roçando minha pele, abalou meus nervos e tornou minha alma sombria?" (MAUPASSANT, 2005, p. 248, grifos nossos). Há aqui uma certa ligação (note-se que dizemos "certa ligação", não "convergência") com o trecho de "A noite" destacado acima. Em "Horla", a possível "Força" externa é percebida através da influência que exerce nos sentimentos do narrador, o que determina a forma como é narrada e nos impede, como leitores, de visualizá-la por outra perspectiva. Assim como ocorre em "A noite", o narrador de "Horla" também pressente algo novo e interioriza-o: "Sinto, sem cessar, a sensação horrível de um perigo ameaçador, a apreensão de desgraça que está por chegar, ou da morte que se aproxima, pressentimento que é sem dúvida a expectativa de um mal ainda desconhecido, *germinando no sangue e na carne*." (MAUPASSANT, 2005, p. 249, grifos nossos).

Por fim, cabe retomar que em "A noite" é o próprio caráter sombrio da noite que atrai o narrador-personagem. É seu amor pela noite que será invertido e se tornará medo, pavor, como já previsto no momento em que ele afirma: "o que amamos com violência sempre acaba nos matando". Essa mudança vai acontecendo gradualmente e leva o narrador do amor pela noite até o pavor ("minha noite bem amada, *pesava sobre meu coração*"). Em "Horla", a sensação de um perigo ameaçador também vai acontecendo – e, de certa forma, se concretizando – gradualmente, na mente do narrador. É a sensação de "um mal ainda desconhecido, *germinando no sangue e na carne*", que, por fim, como sabemos, também levará o narrador ao pavor, e mais ainda, à loucura – "Enlouqueço? Quem me salvará?" (MAUPASSANT, 2005, p. 256) – e, por fim, à morte: "Não... Não... não há dúvida, absolutamente nenhuma dúvida... ele não morreu... Mas então... então... será preciso que eu mate!..." (MAUPASSANT, 2005, p. 277).

Pode-se concluir, portanto, que em ambos os contos a dimensão do fantástico pertence à subjetividade, aspecto facilitado pela presença de

narradores autodiegéticos, ou, para falarmos com Ceserani e Todorov, aspecto facilitado pela presença do procedimento narrativo e retórico de narração em primeira pessoa.

Referências

CALVINO, Ítalo. Introdução. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

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

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, volume I, II, III e IV. São Paulo: Leya, 2011.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *História de uma neurose infantil:* ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

MAUPASSANT, Guy. A noite. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*:o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 351-355.

_____. Horla (versão de 1887, definitiva). In: *As grandes paixões* – contos de Guy de Maupassant. Sel. e trad. de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 247-277.

SEIXAS, Maria Alzira. A narrativa e o seu discurso. In: GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. p. 8-16.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WEINRICH, Harald. *Lete*: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

[i] E-mail da autora: analuizadrommond@yahoo.com.br