

O FANTÁSTICO COMO REPRESENTAÇÃO DO TEMOR AO ESTRANGEIRO: UMA LEITURA EM CONTRAPONTO DE “O HORLA”, DE GUY DE MAUPASSANT

Rosângela de Medeiros

RESUMO:

Este artigo realiza uma “leitura em contraponto”, conforme definida por Edward Said, das duas versões do conto “O Horla” de Guy de Maupassant, visando revelar o pensamento imperialista e colonialista francês imbricado em suas tessituras. Para tanto, analisa a maneira como a criatura invisível, o Horla, configura-se como um “outro” aterrador, elemento basilar na configuração da Literatura Fantástica, construído em ambos os textos a partir da imagem do estrangeiro como uma ameaça.

PALAVRAS-CHAVE:

Imperialismo, “leitura em contraponto”, estrangeiro, Literatura Fantástica

Guy de Maupassant escreveu duas versões do conto “O Horla”. Em ambas as versões a narrativa centra-se no aparecimento de um ser transparente, que aos poucos domina o protagonista, vampirizando-o. Este ser fantástico, que o narrador batiza com o nome de Horla, teria chegado à França em uma galera brasileira. Para investigar e desvelar a presença do discurso idealizante colonial e imperialista no texto de Maupassant, as duas versões do conto serão analisadas a partir do que Edward Said cunhou como “leitura em contraponto”. Ou seja, uma leitura avisada que busca abrir brechas nos textos dando visibilidade ao imaginário colonial arraigado à escritura de ambas as narrativas. Tal leitura nasce da provocação realizada por Said em *Cultura e Imperialismo*:

Devemos ler os grandes textos canônicos, e talvez também todo o arquivo da cultura européia e americana pré-moderna, esforçando-nos para extrair, estender, enfatizar e dar voz ao que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado em tais obras. (...) Ao ler um texto, devemos abri-lo tanto para o que está contido nele quanto para o que foi excluído pelo autor (SAID, 1995, p. 104-5).

Para adentrar os contos de Maupassant a procura dos “rastros” deixados por “todos aqueles diversos discursos disciplinadores e instituições de saber que constituem a condição e os contextos da cultura”, (BHABHA, 1998, p. 229) é preciso contextualizar a realidade francesa do século XIX. Said nos dá valiosas informações a respeito da condição imperialista francesa:



A Guerra Franco-Prussiana de 1870 estimulou diretamente o crescimento das sociedades geográficas francesas. A exploração e o conhecimento de geográfico, a partir daí, passaram a se vincular ao discurso (e à conquista) imperial, e na popularidade de gente como Eugène Etienne (fundador do *Groupe Colonialism* 1892) podemos retrair a ascensão da teoria imperial francesa até se tornar quase uma ciência exata. A partir de 1872, e pela primeira vez, desenvolveu-se no núcleo do Estado francês uma doutrina política coerente de expansão colonial; entre 1880 e 1895, as possessões coloniais francesas passaram de 1 milhão para 9,5 milhões de quilômetros quadrados, e de 5 milhões para 50 milhões de habitantes nativos. (SAID, 1995, p. 221)

Maupassant, que viveu de 1850 a 1893, é fruto de um país imperialista e sua realidade de vida está intimamente ligada à memória das colônias dominadas pela França, que participaram da configuração política e economia do país. Segundo Said:

Para os cidadãos da Inglaterra e da França oitocentista, o império era um grande tema de atenção cultural sem que houvesse qualquer constrangimento. As Índias britânicas e o norte da África francês desempenharam um papel inestimável na imaginação, economia, vida política e trama social das sociedades britânica e francesa. (SAID, 1995, p. 39)

Conforme Said, o abuso da França sobre a Argélia “e os escândalos resultantes de obscuros esquemas financeiros, montados por inescrupulosos para quem a liberdade do lugar permitia que se fizesse praticamente qualquer coisa imaginável, desde que houvesse promessa ou esperança de lucro” (SAID, 1995, p. 235), são temas que percorrem silenciosamente a literatura francesa, de Balzac a Psichari e Loti. E a dominação imperialista avança para além dos limites da dominação direta e da dominação pela força, possuindo meios de persuasão “de muito maior eficácia ao longo de muito tempo, os processos cotidianos de hegemonia – com frequência criativa, inventiva, interessante e sobretudo prática” (SAID, 1995, p. 153). Além disso, o imperialismo transformou o ambiente físico e deu origem a novos estilos artísticos como a fotografia de viagem, a pintura, a poesia, a literatura, as músicas exóticas e orientalistas e também repercutiu na criação de um estilo jornalístico. Said utiliza como exemplo a caracterização memorável e jornalística feita por Maupassant em *Bel-Ami*, que apresenta um retrato dessa situação, uma vez que no romance se visualiza a maneira como a experiência colonial e imperialista está arraigada à produção e à vida do escritor de maneira tão intensa a ponto de não ser analisada, ou notada. E destaca Said que, os escritores “estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus” (SAID, 1995, p. 23).

As duas versões de “O Horla”

Conto clássico da literatura fantástica a respeito do tema do *duplo*, na linha temática do emblemático conto de Edgar Allan Poe, “William Wilson”, “O

Horla” desvela o estado de insegurança e de angústia de alguém perseguido pela imagem de um *duplo* malévolo, apresentando o temor desse estado de duplicação e divisão. “O Horla” é considerado por muitos críticos como uma das obras-primas de Maupassant, sendo, com certeza, um de seus contos mais conhecidos. O escritor inglês Henry James, porém, não via nessa obra o melhor da produção de Maupassant, chegando à conclusão de que ali o autor oferece “a única ocasião em que ele tem a fraqueza da imitação, quando nos dá a impressão de emular com Edgar Allan Poe” (JAMES, 1951, p. XIII).

Em ambas as versões do conto, Maupassant apresenta a figura do narrador-protagonista, visando criar uma identificação entre o leitor e o personagem. Contudo, a narrativa em primeira pessoa é extremamente suspeita, uma vez que o narrador-protagonista “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (CHIAPPINI, 1994, p. 45). Além disso, a narrativa em primeira pessoa ajuda a instaurar a hesitação entre uma explicação natural, o narrador está louco e tem alucinações; ou outra, sobrenatural, o Horla realmente existe. E tal hesitação, conforme postula Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, configura o cerne do gênero fantástico:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1972, p. 34)

1886 – A primeira versão

Na primeira versão, escrita em 1886, a narrativa é contada como relato de um caso clínico, possuindo dois narradores: um narrador onisciente e outro narrador-protagonista. O narrador onisciente relata os acontecimentos no manicômio e apresenta o Dr. Marradame: “o mais ilustre e eminente dos alienistas” (MAUPASSANT, 1997, p. 73), e seu paciente: “Ele era muito magro, de uma magreza cadavérica, como são magros certos loucos obcecados por uma ideia” (MAUPASSANT, 1997, p. 73). E é o Dr. Marradame quem pede ao paciente que conte sua história “a três de seus colegas e a quatro sábios” (MAUPASSANT, 1997, p. 73). Nesse ponto o paciente assume a narrativa que passa a ser realizada em primeira pessoa, através de um *flash-back* ele conta sua extraordinária experiência com o ser invisível que ele batizou de

Horla. Como pistas da existência do Horla, o narrador-protagonista relata o desaparecimento da água e do leite, deixados ao lado da cama e a incrível visão de uma rosa “quebrar-se como se uma mão invisível a tivesse colhido” (MAUPASSANT, 1997, p.78). É através da narrativa do paciente que os leitores conhecem os fatos que culminam com a sua internação no manicômio. Para avaliar a sua história, o narrador-protagonista busca a cumplicidade do Dr. Marradame, pedindo em diversos momentos que o médico confirme algumas das informações:

O doutor Marradame, após ter duvidado durante muito tempo, decidiu-se a fazer - sozinho - uma viagem até minha terra. Atualmente, três dos meus vizinhos estão com a mesma doença que eu tive. É verdade?

O médico respondeu: “É verdade!”

O senhor aconselhou-os a deixarem água e leite, todas as noites, no quarto deles, para ver se esses líquidos desapareciam. Fizeram-no. Esses líquidos desapareceram como em minha casa?

O médico respondeu com uma gravidade solene: “Desapareceram” (MAUPASSANT, 1997, p. 82)

As respostas do Dr. Marradame dão credibilidade à narrativa e acabam criando uma hesitação quanto à loucura do narrador-protagonista, pois até mesmo ele questiona a insanidade de seu paciente: “Não sei se este homem é louco ou se ambos o somos... ou se... se o nosso sucessor chegou realmente” (MAUPASSANT, 1997, p. 84).

Nessa versão, a referência à galera brasileira acontece no final da narrativa após o narrador-protagonista descobrir através de um jornal vindo do Rio de Janeiro que em São Paulo, “uma espécie de epidemia de loucura parece alastrar-se há algum tempo. (...) Os habitantes de várias aldeias fugiram, abandonando suas terras e suas casas, dizendo-se perseguidos e devorados por vampiros invisíveis que se alimentam da sua respiração durante o sono e que, além disso, só beberiam água, e às vezes leite!” (MAUPASSANT, 1997, p. 84). A notícia o faz lembrar que alguns dias antes de sofrer seus primeiros ataques avistara perfeitamente “passar uma grande galera brasileira com a bandeira desfraldada” (MAUPASSANT, 1997, p. 84). O narrador-protagonista conclui então que o Horla deve ter viajado escondido nesta embarcação. Ou seja, a origem do estranho Ser que atormenta a vida do protagonista, é o Brasil.

1887 – A segunda versão

A segunda versão, escrita em 1887, é a mais divulgada, estando presente na maioria das antologias de contos do escritor. Ao contrário da versão anterior que utiliza o *flashback* e antes mesmo do depoimento do narrador-protagonista já se sabe que ele é paciente de um manicômio; esta versão apresenta os fatos

narrados linearmente pelo protagonista em forma de diário. O leitor comparte com o protagonista-narrador o estranhamento gradual frente aos acontecimentos em sua casa e acompanha o crescimento de sua angústia por sentir-se agindo como sob a influência de uma hipnose.

A galera brasileira aparece já no primeiro dia do diário: “Diante de duas escunas inglesas, cujo pavilhão interno ondulava contra o céu, vinha uma soberba galera brasileira, inteiramente branca, admiravelmente limpa e lúidia” (MAUPASSANT, 1997, p. 86). E a informação sobre a epidemia que assola a província de São Paulo chega ao narrador-protagonista através da *Revue du Monde Scientifique*, que a partir desta notícia relembra a galera brasileira que avistara subindo o Sena, resignificando assim a referência que fora feita a ela no primeiro dia. Pois é justamente após a passagem da embarcação que começam o seu mal-estar e os estranhos acontecimentos, o que o leva a deduzir que o Ser transparente viajou nesta embarcação até as margens do Sena.

Nesta versão não há o Dr. Marradame, personagem importante para dar credibilidade ao protagonista na primeira versão. A busca pela credibilidade se dá através de informações científicas. O narrador-protagonista é uma pessoa ligada à ciência, que lê revistas científicas, se interessa pela hipnose e busca informações consultando o tratado do fictício Dr. Hermann Herstauss. O narrador-protagonista resiste muito a uma explicação sobrenatural, buscando sempre a ciência como contraponto. Mas na narrativa em primeira pessoa, como já foi salientado, existe sempre uma dúvida a respeito da credibilidade do narrador. Além disso, por ser a narrativa construída em formato de diário não há informações exteriores à percepção do narrador, podendo ser tudo apenas o delírio de um insano.

Perturbado pela sensação de ser dominado pelo Horla, o narrador-protagonista decide eliminá-lo, criando subterfúgios para prendê-lo e exterminá-lo. Mas no afã de realizar sua tarefa, ele acaba incendiando a própria casa e esquece de mandar saírem os criados. E mesmo após esse ato nefasto, ele não se sente livre do Horla, restando-lhe apenas buscar a própria morte: “Não... não... sem dúvida alguma, sem duvida alguma...ele não morreu... Então... então... vai ser preciso que eu me mate!” (MAUPASSANT, 1997, p. 120)

O Outro como representação assustadora do inconsciente

Apesar das mudanças de uma versão do conto para outra, o local de origem do Horla é o mesmo em ambas, o Brasil, distante e exótico país sul-americano. O Horla surge então como ser estrangeiro que gradativamente domina o narrador-protagonista de maneira assustadora. Sobrevivendo como um parasita do ser humano que se alimenta de sua força vital, o Horla assemelha-se ao vampiro, pois ambos atacam à noite, na escuridão e na treva, que se configura então



como espaço do estrangeiro. Após sua chegada, o Horla passa a compartilhar a intimidade do narrador-protagonista, habitando em sua casa e dividindo com ele o quarto:

Mal me deitava, fechava os olhos e desaparecia. Sim, caía no nada, no nada absoluto, numa morte de todo o ser da qual era bruscamente, horivelmente, arrancado pela horrível sensação de um peso esmagador sobre o peito e de uma boca sobre a minha, que bebia a minha vida por entre os lábios. (MAUPASSANT, 1997, p. 75)

Sua presença é assustadoramente próxima, possuindo algo que é estranhamente familiar. Esta familiaridade é fundamenta à estrutura do estranho, pois, conforme Julia Kristeva, a presença do Outro é a projeção para fora do ego, do “que sente em si mesmo como perigoso ou desagradável em si, para dele fazer um duplo estranho ou desagradável, inquietante, sobrenatural, demoníaco” (KRISTEVA, 1994, p. 193). Nas duas versões, o narrador-protagonista exorciza seu inconsciente imperialista ao projetar no Horla suas próprias atitudes: destronar, subjugar, dominar. Ou seja, o Horla é o “duplo malévolos onde ele expulsa a parte de destruição que não pode conter” (KRISTEVA, 1994, p. 193). Na segunda versão o narrador quase tem consciência de sua relação com o Outro:

Então eu era sonâmbulo, vivia, sem saber, esta misteriosa vida dupla que leva a pensar se não há dois seres em nós, ou um ser estranho, desconhecido e invisível, não anima, por momentos, quando a nossa alma está entorpecida, o nosso corpo cativo que obedece a este outro como a nós mesmos, mais do que a nós mesmos (MAUPASSANT, 1997, p. 94).

E partindo da colocação de Kristeva de que “o Outro é meu (próprio) inconsciente”, (KRISTEVA, 1994, p. 190) começa a desvelar-se a relação entre o narrador e o Horla. Ou seja, a essência da natureza opressora e dominadora do Horla está presente no inconsciente do homem imperialista. Conforme Kristeva, a busca em torno da angústia se forma a partir da percepção do estranho. Nas duas versões isso se realiza claramente, pois é a partir dos acontecimentos estranhos – a água e o leite que são bebidos, a rosa quebrada como que por uma mão invisível, o reflexo no espelho que é obstruído pelo Ser transparente – que inicia a busca do narrador-protagonista pela verdade. O Ser transparente emerge na realidade do narrador-protagonista instituindo uma situação sobrenatural, mas, a partir de algo familiar. Como explica Kristeva, a respeito do sobrenatural, no influxo do pensamento freudiano, que decorre da semelhança semântica do adjetivo alemão *heimlich* (familiar) com seu antônimo *unheimlich* (estranho):

A imanência do sobrenatural no familiar é considerada como uma prova etimológica da hipótese psicanalítica segundo a qual “o sobrenatural” é essa verdade particular da coisa assustadora que remota ao há muito já conhecido, há muito familiar. Assim portanto, o que é sobrenatural seria o que foi familiar e que, em certas condições se manifesta (KRISTEVA, 1994, p. 192).



A presença sobrenatural do Horla é criada a partir da identidade imperialista recalcada, que se volta contra o próprio homem imperialista. Ele não recrimina as ações de sua nação sobre outras nações, considerando-as necessárias. Pois, como destaca Said, “o europeu imperialista não queria ou não conseguia enxergar que era imperialista” (SAID, 1995, p. 213). Mas ser o objeto de uma dominação, semelhante à exercida por sua nação frente aos países que colonizou, é uma coisa aterradora. O Horla que se esgueira sobre os ombros do narrador-protagonista, acompanhando-o como uma sombra, corrobora o que diria Homi Bhabha a respeito da sensação de estranhamento decorrente dos contatos interculturais que resignificam o lugar familiar; “O momento estranho move-se sobre nós furtivamente, como nossa própria sombra (...) Tomando a medida de nossa habitação em um estado de terror incrédulo” (BHABHA, 1998, p. 30). Tal colocação descreve perfeitamente os sentimentos do narrador-protagonista de “O Horla”, que se sente amedrontado dentro de sua própria casa, sentindo a invasão do estranho. E a presença deste Ser estrangeiro interfere sobre sua auto-imagem, dificultando seu próprio reconhecimento e colocando sua identidade em crise:

Pois bem!... Enxergava-se como em pleno dia... e eu não me vi no espelho! Ele estava vazio, claro, profundo, cheio de luz. Minha imagem não estava lá... E eu estava diante dele... Via de alto a baixo o grande vidro límpido! E olhava para aquilo com um olhar alucinado; e não ousava mais avançar, não ousava mais fazer qualquer movimento, sentindo, no entanto, que ele estava lá, mas que me escaparia de novo, ele, cujo corpo imperceptível havia (absorvido) devorado o meu reflexo (MAUPASSANT, 1997, p. 81).

Ao interpor-se entre o narrador-protagonista e o espelho, o Horla impede que ele se enxergue, fazendo-o sentir-se angustiado por perder a própria imagem.

Nas duas versões o episódio é igual, uma das poucas mudanças é a troca do termo absorvido (*absorbé*), utilizado na primeira versão, pelo devorado (*dévoré*), na segunda. O episódio pode ser visto como uma alegoria da formação das identidades culturais, uma vez que nenhuma identidade existe por si só e sempre há o medo de perder a própria identidade quando da interferência de outras culturas. O Horla, devorador, pressagia a antropofagia brasileira:

Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos... Sim, porque nós da América – Nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. (...) Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá; mas que eles, hóspedes, nos quisessem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua... Isso não! Devoramo-lo. (ANDRADE, 1990, p. 43-4)

Ao trocar a palavra *absorver* por *devorar*, Maupassant torna a ação mais imperativa e a impregna de voracidade e de violência. O Horla pode ser visto então como o colonizado que se revolta contra o colonizador.

O temor ao estrangeiro

O nome da criatura, Horla, palavra inexistente na língua francesa, cunhada pelo autor, parece apontar para a condição estrangeira da criatura. Pois se para alguns a palavra é apenas uma criação fonética bem sucedida, uma combinação de sílabas que não corresponde a nenhum nome conhecido, fruto da imaginação do autor; para outros ela advém do francês *hors-là* que significa: de fora, do além, de lá. Levando em consideração os possíveis significados do nome da criatura, corrobora-se a ideia de que a ameaça vem de um lugar distante e desconhecido de além mar. Essa preocupação com o estrangeiro é reforçada ainda pela figura do Dr. Hermann Herestauss, autor ficcional de um tratado sobre habitantes desconhecidos do mundo antigo e moderno, cujo nome, criado por Maupassant a partir das palavras alemãs *Herr* (senhor, mestre) e *Aus* (fora de), significa aquele que “é de alhures”, “de um outro lugar”. Reforçando assim a ideia de que há no conto uma preocupação e um temor com aquilo ou com quem que vem de fora.

A imagem criada por este “além” configura o imaginário de uma distância espacial, como esclarece Bhabha: “O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção social conspiratória da contemporaneidade cultural” (BHABHA, 1998, p. 23). Tal imaginário representa o desejo de ir “além”, que se configura como um limite e que, portanto, é temido. Desta forma, o Horla pode ser visto como representação deste desejo, personificação do “além” que atemoriza, por ser projeto de uma ruptura na estrutura da identidade em decorrência das possibilidades de mudança que a presença estrangeira representa. O Horla corporifica a ameaça do estrangeiro à hegemonia cultural européia que já não pode mais ser negada, gerando ao mesmo tempo temor e fascínio. Da mesma forma, como em *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, a peste que assola a Europa é de origem estrangeira, asiática.

Desde alguns anos, a cólera hindu havia demonstrado uma tendência a alastrar-se e emigrar. Originada dos pântanos quentes do delta do Ganges, aparecendo com o alento mefítico daquele exuberante-inútil mundo antediluviano e ilhas selvagens evitadas pelo homem, em cujos espessos bambuzais espreitava o tigre, a epidemia desencadeara-se em todo o Indostão, continua e extraordinariamente violenta, alastrara-se para a China ao oeste, para o Afeganistão e a Pérsia ao leste e, seguindo as estradas principais do tráfego de caravanas, levava seus horrores até Astracã, e mesmo até Moscou. Mas, enquanto a Europa temia de que por terra o fantasma pudesse fazer sua entrada, este fora desviado pelo mar por comerciantes navegadores sírios, aparecendo, quase que ao mesmo tempo, em vários portos mediterrâneos, erguera sua cabeça em Toulon e Málaga, mostrara sua máscara muitas vezes em Palermo e Nápoles e parecia não mais querer retroceder de toda a Calábria e Apúlia (MANN, 1979, p. 157).



A respeito do romance de Mann comenta Said:

A combinação entre medo e esperança, degeneração e desejo, tão bem exposta na psicologia de Aschenbach, é a maneira de Mann sugerir, a meu ver, que a Europa, com sua arte, mentalidade e monumentos, não é mais invulnerável, nem pode mais ignorar os laços que mantém com seus domínios ultramarinos. (SAID, 1995, p. 242)

A invasão da peste representa a impossibilidade da Europa em manter-se imune à influência asiática. A própria escolha de Veneza (um lugar limite onde as identidades estão borradas, um pedaço do Ocidente que possui em si a forte marca do Oriente, um lugar híbrido de sentidos) como cenário do romance corrobora essa ideia. A peste é um fantasma, que assombra a Europa, amorfo e invisível como o Horla.

Seguindo o raciocínio de Said, a origem brasileira do Horla remete à imagem dos países ultramarinos, que não podem mais ser ignorados, representando a diferença cultural que confronta e influencia silenciosamente. Assim, é do Novo Mundo que surge a ameaça ao equilíbrio do antigo mundo europeu. E o temor dessa ameaça aos padrões etnocêntricos se revela nas entrelinhas de ambas as narrativas que apresentam o colonizado através da imagem “apagada” desse Ser, contraditoriamente, invisível e ameaçador. A presença invisível e muda do Horla é representada através da narrativa angustiada do narrador-protagonista. E existindo então apenas graças à fala de quem o representa, lhe é negado o direito a uma voz própria, sendo apenas uma imagem filtrada pela percepção de quem o representa. Pois, como afirma Said: “Os discursos universalizantes da Europa e Estados Unidos (...) pressupõem o silêncio, voluntário ou não, do mundo não europeu” (SAID, 1995, p. 86). Ao negar voz a quem representa, o colonizador o impede de responder à agressão que sofre e de questionar as ações colonialistas. Temendo que o dominado, ao possuir o poder da fala, o utilize para lutar e recuperar sua posição, como diz Caliban em *A Tempestade*: “Vós me ensinastes a falar e todo o proveito que tirei, foi saber maldizer. Que caia sobre vós a peste vermelha, porque me ensinastes vossa própria língua!” (SHAKESPEARE, 1989, Cena 2). Contudo, o Horla apesar de não possuir voz ou imagem, influencia o narrador-protagonista: “E o Horla não me deixava mais. Dia e noite eu tinha a sensação, a certeza da presença desse vizinho inacessível, e também a certeza de que se apoderava da minha vida, hora após hora, minuto após minuto” (MAUPASSANT, 1997, p. 80). As intenções de dominação do Horla são definidas pela fala do narrador-protagonista, é ele quem verbaliza, baseando-se em sua própria memória imperialista.

A imagem do Horla, que chega impondo sua presença e tomando a terra, é um reflexo da própria cultura colonizadora do narrador-protagonista. O Horla configura-se como seu *duplo*, no qual o protagonista confronta a própria vocação colonizadora em sua ânsia cultural imperialista que chega, domina e subjuga.



Pois, para o pensamento imperialista e colonialista a subjugação de povos e raças consideradas inferiores era uma ação natural, como coloca Said:

Para o imperialismo e o colonialismo (...) Havia um comprometimento por causa do lucro, e que ia além dele, um comprometimento na circulação e recirculação constantes, o qual, por um lado, permitia que pessoas decentes aceitassem a ideia de que territórios distantes e respectivos povos deviam ser subjugados e, por outro, revigoravam as energias metropolitanas, de maneira que as pessoas decentes pudessem pensar no *imperium* como um dever planejado, quase metafísico de governar povos subordinados, inferiores ou menos avançados (SAID, 1995, p. 41).

É natural então que o narrador-protagonista, representante de uma elite imperialista, ao perceber o Horla como superior aos seres humanos, reconheça nele a certeza da dominação: “Quem é? (...) Aquele que vem nos destronar, nos subjugar, nos dominar” (MAUPASSANT, 1997, p. 83). Na segunda versão do conto, a memória da conquista e da dominação é claramente apresentada no episódio em que o narrador-protagonista imagina a existência de seres inteligentes em algum outro planeta, projetando para esses o desejo colonialista e imperialista: “Será que um deles, mais dia menos dia, atravessando o espaço, não aparecerá na nossa Terra para conquistá-la, como os normandos outrora atravessaram o mar para subjugar povos mais fracos?” (MAUPASSANT, 1997, p.110)

A angústia do narrador-protagonista em relação à sensação de ser dominado pelo Horla é demonstrada também por seu temor à hipnose. Na primeira versão, a referência à hipnose serve para explicar e exemplificar o poder do Horla: “E tudo que os senhores mesmos fazem há alguns anos, aquilo que chamam de hipnotismo, sugestão magnetismo – é ele que anunciam, é ele quem profetizam” (MAUPASSANT, 1997, p. 83). Já na segunda versão há todo um episódio dedicado à hipnose. Em um jantar, na casa de sua prima, Sra. Sablé, o narrador-protagonista presencia uma experiência na qual o Dr. Parent propõe-se a hipnotizar a incrédula anfitriã. A princípio o narrador duvida, acreditando ser tudo uma brincadeira para enganá-lo, mas no dia seguinte, quando a Sra. Sablé realiza o que o Dr. Parent havia-lhe programado para fazer, ele compreende o poder da hipnose. E assim, quando começa a sentir-se influenciado pelo Horla: “Não consigo mais querer; mas alguém quer por mim; e eu obedeço” (MAUPASSANT, 1997, p. 107); ele compara a sua sensação ao domínio hipnótico: “Sem dúvida, era assim que estava possuída e dominada a minha pobre prima. Ela sofria a influência de um querer estranho que nela entrara, como uma outra alma, parasita e dominadora” (MAUPASSANT, 1997, p. 108). Ao incluir esse episódio Maupassant reforça a ideia da angústia criada pela ação de uma força exterior que controla e subjuga. O colonizado não tem mais querer, alguém quer por ele, esse alguém é o colonizador. A existência do Horla faz com que a visão de mundo do narrador-protagonista seja abalada. A ação deste Ser estrangeiro, cria no narrador o questionamento a respeito de



seus próprios paradigmas culturais e científicos. E isto será bem demonstrado na segunda versão do conto, quando o narrador viaja ao Monte Saint-Michel e faz um passeio no qual é acompanhado por um monge. O diálogo entre o narrador e o monge centra-se no questionamento do desconhecido e do sobrenatural. O monge relata ao narrador alguns fatos misteriosos comentados na região. O narrador resiste a tais informações, questionando a opinião do monge: “Se existisse na Terra outros seres além de nós, como não os conheceríamos há muito tempo; como o senhor não os teria visto? Como eu não os teria visto?” (MAUPASSANT, 1997, p.92). Ao que o monge lhe responde: “Será que nós vemos a centésima milésima parte do que existe? Olhe, eis o vento (...) que mata, que assobia, que geme, que ruga – já o viu ou poderá ver? E, no entanto, ele existe!” (MAUPASSANT, 1997, p.92)

A inquietação do narrador quanto à incerteza de seus conhecimentos é o próprio temor do colonizador frente uma realidade cultural diferente da sua, temendo aquilo que não compreende ele domina e subjuga. O que difere de sua realidade sócio-cultural é relegado a uma categoria inferior, sendo indigno de atenção e deve ser apagado e/ou substituído. Pois tentar compreender a diferença é angustiante e requer abrir mão de pressupostos há muito estabelecidos. O narrador-protagonista, personagem de uma realidade imperialista, acredita conhecer tudo, crê que os saberes de sua sociedade são totais, e que o que se distancia ou diverge de seu conhecimento não existe. Mas sua certeza é articulada em forma de interrogação; “Como eu não os teria visto?” O monge age então como contraponto, como voz dissonante, que confronta o narrador, dialogando com a sua dúvida.

Essa curiosidade/temor em relação ao estrangeiro é reforçada pela preocupação do narrador em pesquisar o tratado escrito por Hermann Herestauss sobre habitantes desconhecidos do mundo antigo e moderno, resgatando a memória européia das inúmeras investigações a respeito de outras raças que habitariam terras desconhecidas e teriam costumes exóticos.

Esse imaginário imperialista habita também a construção da cena na qual o narrador-protagonista às margens do Sena observa a passagem das embarcações estrangeiras. A margem do rio representa o limiar de passagem atravessado pelo Horla. A imagem da galera brasileira, presente nas duas versões, faz alusão às relações comerciais entre as nações, além de remeter à exploração realizada sobre as colônias de ultramar. O fascínio pela galera brasileira é mais declarado na segunda versão: “Vinha uma soberba galera brasileira, inteiramente branca, admiravelmente limpa e luzidia. Eu a saudei, não sei por quê, tal o prazer que senti ao ver este navio” (MAUPASSANT, 1997, p. 86). Enquanto na primeira versão a descrição é menos efusiva: “Lembro-me perfeitamente de ter visto passar uma grande galera brasileira com a bandeira desfraldada (...). Inteiramente branca” (MAUPASSANT, 1997, p. 84). Mas em



ambas as versões o narrador-protagonista destacada a brancura da galera que evoca a ideia de pureza, como se neste país do Novo Mundo houvesse uma inocência originária, contudo, é nesta galera que viaja o Horla, causa de todo o mal que o aflige. O que revela uma percepção contraditória em relação ao estrangeiro.

O rompimento do limite entre o Eu e o Outro, entre o Eu e o estrangeiro, condena o narrador-protagonista, pois não há como sair ileso ao contato com o estrangeiro. Seja qual for o fim do narrador-protagonista: o manicômio ou o suicídio reafirma-se a ideia de que, na maioria das vezes, o contato com o estrangeiro leva à desgraça e à morte. A morte simboliza o questionamento dessas identidades em conflito e sugere a criação de novas identidades híbridas, fundamentadas na diferença cultural. Pois, conforme coloca Bhabha:

O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição significante da minoria, que resiste a totalização – a repetição que não retornará como o mesmo, o mesmo-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna. (BHABHA, 1998, p. 228)

Confrontar o Horla representa para o narrador-protagonista enfrentar esta possibilidade ameaçadora, pois significa a ruptura de padrões e a perda das certezas arraigadas à sua identidade através de discursos etnocêntricos e pedagógicos.

THE FANTASTIC AS REPRESENTATION OF THE FEAR OF THE FOREIGN: A COUNTERPOINT READING OF “THE HORLA”, BY GUY DE MAUPASSANT

ABSTRACT:

This paper performs a “contrapuntual reading”, as defined by Edward Said, of the two versions of the tale “The Horla” by Guy de Maupassant, aiming to reveal the presence of the French colonialist and imperialist thought imbricate in their texture. Thus, analyzes how the invisible creature, the Horla, figure of the “other”, fundamental element in the configuration of Fantastic Literature, built in both texts from the image of the foreigner as a threat.

KEYWORDS:

Imperialism, “contrapuntual reading”, foreign, Fantastic Literature



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do Dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MANN, Thomas. *A Morte em Veneza*. São Paulo: Editora Abril, 1979.

CHIAPPINI, Lígia. *O Foco Narrativo*. Série Princípios. 7ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JAMES, Henry. "Guy de Maupassant". In: MAUPASSANT, Guy. *Novelas e Contos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1951.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos Fantásticos: O Horla & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Traduzido por Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Traduzido por Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Obra Completa, 3v*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.