

ENCRUZILHADAS DO FANTÁSTICO E DA LOUCURA NO HORLA DE MAUPASSANT

A visão da loucura no século XIX foi evoluindo graças aos enormes avanços da ciência — com especial destaque para a psiquiatria — sem esquecer, entretanto, também numa perspectiva mais ampla, outros campos de pesquisa também eles enraizados no território fascinante do espírito humano, como por exemplo, a extraordinária projecção do espiritismo, a voga do magnetismo, da frenologia, das experiências de sonambulismo, das alucinações produzidas pelo haxixe, pelo álcool, pelo ópio, etc. No dizer de Henri Ey:

"Aucune école, aucune génération de psychiatres n'ont égalé l'école française de 1845 à 1860 dans l'approfondissement des rapports de la folie, du rêve, du Délire et des Hallucinations" (1).

É sabido que o recurso à hipnose como cura da histeria desencadearia igualmente na França dos anos 80 a 90 um verdadeiro fascínio nas elites literárias e científicas. O Professor Charcot fazia encher o anfiteatro do hospital da Salpêtrière. "Le tout-Paris", ávido de sensações fortes e de ciência, aí acorria habitualmente todas as terças-feiras como salientava um médico dessa época:

"L'immense amphithéâtre était rempli jusqu'à la dernière place par un public d'une extrême variété accouru du tout-Paris — écrivains, journalistes, acteurs et actrices du premier plan, demi-mondaines à la mode, les uns et les autres possédés par la curiosité morbide d'être les témoins de sensationnels phénomènes d'hypnotisme" (2).

Mas, não deixa de ser, à primeira vista, paradoxal que, numa época que vê surgir a ciência psiquiátrica — fundamentalmente marcada pela racionalidade e preocupada em compreender a loucura numa perspectiva psicopatológica — se assista, ao mesmo tempo, à vaga imparável da ficção fantástica que, nos porá, também ela (especialmente depois de 1850), em intimidade com os meandros tortuosos do psiquismo, com a superior sedução pelos fenómenos mórbidos e ancestralmente ditos de intocabilidade ou interdição.

Como compreender que se tenham estabelecido laços tão íntimos entre a ciência que tentava, no quadro da psicopatologia, encontrar respostas

para o universo enigmático da loucura e a literatura que, na sua área muito específica, não abdicava nunca da imaginação e da subjectividade? De facto, a ficção de teor fantástico, parece inscrever-se na ordem da produção delirante, ao configurar um universo que se situa para além da razão, ao passo que a investigação científica visa despojar muitos dos factos insólitos e extravagantes do seu carácter misterioso e sobrenatural, remetendo-os para a ordem do patológico — e, portanto, de certa maneira, para o plano natural — mesmo quando esse natural se institui como desvio à norma —. Mas, do nosso ponto de vista, o paradoxo desta coexistência nada tem de estranho. Na verdade, uma análise mais atenta do problema revela não existir fosso verdadeiramente intransponível entre estas duas áreas, mas antes, que elas se interpenetraram. Ambas colocaram no centro da sua interrogação e das suas explorações a complexa e intrincada natureza humana. Em proporções e graus variáveis de intensidade e profundidade, tanto a ciência como a literatura vislumbravam no homem essas forças quase imperceptíveis aos olhos dos mais desprevenidos mas que, em determinadas circunstâncias, podem saltar o muro e transgredir o aconchego da nossa existência.

Neste campo, o romantismo tinha aberto os trilhos e dado grandes passos na direcção do inconsciente ao privilegiar a representação onírica, ao lançar o velado convite para um mergulho no mundo revolucionado e subterrâneo da alma, ao subscrever o inegável poder e o terrorismo dos instintos e do que não é reprimível. O romantismo viria, assim, favorecer uma mudança na relação do homem com a loucura, bastando para tal recordar a importância que assumiria o mito do poeta, simultaneamente génio e louco. Ser de excepção, recusando govenar-se por normas e códigos ele passará a estar, por isso, mais envolvido pelas malhas do irracional e do sobrenatural. Problema esse que Moreau de Tours equacionaria nos seguintes termos:

“La folie, l'idiotie, c'est-à-dire ce qui est l'expression des plus graves perturbations de la vie morale, contiennent en puissance, et comme la matrice contient le germe, les qualités intellectuelles les plus transcendantes, le génie, et réciproquement...” (3).

Por outras palavras, a loucura aparecia já, no contexto da literatura romântica, como o outro lado nocturno da alma, como a manifestação de um inconsciente que governa e que determina, em larga medida, muitos dos actos, rituais alucinatórios, tortuosos ou satânicos do comportamento humano. Mesmo correndo o risco de uma irremediável divisão do “eu”, de uma viagem sem retorno ao mundo geometrizante e racional, a literatura

romântica não deixará de sondar e de devassar os recantos mais escuros da alma numa descida “*ad inferos*” ao interior do labiríntico mundo do psiquismo.

Seguindo as pisadas da literatura alemã que já desde os finais do século XVIII abria a sua escrita a esse lado nocturno do “eu”, Nodier, o arauto da nova escola em França, acentuava ser a loucura um sinal de superior conhecimento.

Mais tarde Lacan viria confirmar o que aproximadamente há mais de um século o romantismo pressentira com carácter exploratório, ou seja, que o homem “*non seulement ne peut être compris sans folie, mais il ne serait pas l'être de l'homme, s'il ne portait en soi la folie comme la limite de sa liberté*” (4)

Esta cumplicidade entre as problemáticas que o texto fantástico privilegiava e a ciência, comprometida com o conhecimento da loucura, tomaria vigoroso alento por volta dos anos 50 e manteve-se persistente ao longo de todo o século XIX. E o resultado mais visível desta aproximação será o surgimento de um tipo de fantástico geralmente conhecido por “*fantástico interior*”, posto que colocava no centro dos seus interesses a problemática dos mistérios do psiquismo humano, substituindo, desta forma, o culto do macabro, do espectacular, em suma, de uma visão tradicional e convencional de um “além”.

Muito embora seja legítimo reconhecer a importância (e mais ou menos perfeita realização) que algumas obras antecessoras desempenharam neste contexto, o facto é que o fantástico das primeiras décadas do século XIX encenava preferencialmente ocorrências e figuras meta-empíricas — como o convencional e sedente vampiro, o fantasma da alma penada ou do morto-vivo — que, impelidos por um “*fatum*” ou por um diabolismo de outros mundos desciam à terra para tentar os humanos. A figura do monstro com as mais diversas ramificações e que o Frankenstein de Mary Shelley ajudou a popularizar, constituiu outro dos tipos mais manuseados desta forma de arte.

Agora, sob o impulso da investigação científica, o texto de teor fantástico abria-se claramente à mensagem de teor psicopatológico, ou seja, deixava no ar a sugestão de que talvez se devesse procurar nesse território por descobrir, nessa subtil voz do inconsciente, e para o qual as novas ciências chamavam insistentemente a atenção, a explicação plausível para os enigmas que circulavam na tessitura deste género de literatura. Mas, por outro lado, o fantástico, quando entendido como eixo de tensão e de ambiguidade, deverá evitar a todo o custo uma única via possível de explicação para os fenómenos já que isso significaria destruir o periclitante equilíbrio em que este tipo de ficção assenta.

Anotemos, só, que ao invocar-se a loucura da personagem, como via

de explicação para os factos estranhos que no texto se sucedem, se assiste à dissolução ou desmistificação do mistério levando a que a obra se inscreva, não já no género fantástico, mas numa modalidade paralela de recorte fantasmagórico e de forte ressonância psíquica.

O modelo de escrita no fantástico deve, pois, dar essa aparência de mistério capaz de tornar os fenómenos subtilmente inquietantes e ambíguos. No decorrer da trama romanesca e mesmo quando o autor, aproveitando as posturas de carácter "cientista", sugere o espectro da loucura como explicação plausível para os factos, esta nunca deve ser a única e segura miragem que se lança ao leitor. A pressão insolúvel de um mistério deve continuar a pairar e esse deve ser o princípio explosivo a partir do qual se constrói em cadeia toda a relação problemática subsequente. A razão, na sua desesperada luta por pôr ordem no enigma, embaraçar-se-á e oscilará, então, entre a pura aceitação da tese fornecida pela psicologia das profundidades e a conjectura duma possível transgressão à ordem inalterável do nosso mundo pois por ele perpassam fugidias aparições, únicas e fatais, saídas dos espaços ancestrais e ganhando subitamente força de ser.

Nessa nunca resolvida dialéctica entre a tese que insinua e a tese que desdiz o mistério, têm assentado as reflexões dos mais eminentes estudiosos do género fantástico como Todorov, Louis Vax ou Roger Caillois.

Sem pretendermos cair numa leitura de inspiração psicanalítica — em que a obra de arte aparece como mera projecção dos conflitos do artista e dos seus traumas psíquicos, remetendo para o plano secundário as coordenadas estéticas do texto — mas também não partilhando a atitude antibiografista da escola formalista (que oblitera o autor enquanto sujeito empírico e histórico) afigura-se-nos relevante para a compreensão do texto *Le Horla* de Guy de Maupassant o facto de o autor ter vivido uma relação de intimidade com a loucura. Recordemos o seu internamento numa clínica psiquiátrica em 1892. Mas há mais: Maupassant foi um ouvinte atento das sessões públicas de Charcot bebendo provavelmente aí o espírito do fantástico que sopra na criação das suas figuras, na estranha capacidade de alucinação e de sonhos culpabilizantes que estas manifestam, no pormenor mórbido que empresta uma tonalidade intimidante à sua escrita como nos contos *Sur l'eau*, *La Chevelure*, *La Peur* e tantos outros.

Observemos também que a figura do médico psiquiatra ou do homem de ciência tornar-se-ia uma personagem emblemática de muitos dos seus textos. O próprio Charcot é habitualmente convocado pelo narrador como garante das hipóteses avançadas na narrativa *Un fou?*:

"Le magnétisme! Sais-tu ce que c'est? Non. Personne ne sait. On le constate pourtant. On le reconnaît, les méde-

cins eux-mêmes le pratiquent; un des plus illustres, M. Charcot, le professe; donc, pas de doute, cela existe" (5).

Em *Le Horla*, o episódio que evoca uma sessão de hipnose em que o Dr. Parent (à boa maneira de Charcot) toma literalmente posse da vontade e do espírito de Mme Sablé torna-se vivo pela cumplicidade activa que mantém com o quadro épocal contextualizante. Comprometido com o estudo desses casos marginais do psiquismo, que faziam então as delícias do "Tout-Paris", nele está sempre subjacente, a ideia do poder invisível e ao mesmo tempo misteriosamente terrífico de que determinados seres estão investidos.

Mas talvez seja bom recordar que o texto *Le Horla* conheceu duas versões. A primeira de 1886 constrói-se como um depoimento feito por um narrador louco que fala de si, dos seus tormentos e obsessões para um público seleccionado. A segunda versão do texto é de 1887 e difere notavelmente da primeira em particular pela escolha do registo diarístico como modalidade de narração. Afigura-se-nos ser este modo de efabular um hábil meio para intensificar o dramatismo das situações e de revelar um "eu" espartilhado, suspeitando permanentemente da sua lucidez. Obra de maturação técnica, ela é particularmente bem adequada à crise, aos estados e conteúdos subjectivos — muitas vezes fragmentários e incoerentes do psiquismo do actor-narrador.

A estratégia do diário constitui de facto e só por si factor de relevo. Carregada de intencionalidade e abrindo pistas de significação esta forma deve, pois, ser entendida numa relação funcional e semântica muito íntima com o drama vivido pela personagem e com o seu percurso pelo insondável mundo da loucura e do fantástico.

Le Horla, como qualquer outro diário, projecta para o primeiro plano a imagem avassaladora de um "eu" — simultaneamente sujeito e objecto do seu discurso — que intenta traduzir a sua inquietude, o seu desespero, o carácter abismal, estranho e tirânico do seu mundo interior. O texto diarístico é pois inseparável de um sujeito monopolizador que opta decisivamente por esta solução de molde a despistar a sua clausura e os seus enredos com o mistério de um duplo. As sequências textuais do *Horla* progridem, assim, ao sabor do "eu" que as redige e que recorre à linearidade da escrita para tentar superar, através de um espírito crítico, a relativa obscuridade dos acontecimentos desfigurados pelos terríveis tormentos da sua psique. Mas, na realidade este "diário abrigo" resulta efémero porque pleno de reticências e de lacunas.

Cofre-forte onde tantas vezes os autores armazenam tudo aquilo que a sociedade com o seu poder censório rejeita (como a homossexualidade, o adultério, o sadismo, etc.), o diário afirma-se sobretudo como espelho de indeterminações e angústias de um "eu" narcísico. Mas mais do que isso.

Em *Le Horla* ele é decisivamente um processo inoperante e ineficaz visto que a sequência desses registos diários que deveria progredir no sentido do esforço de estruturação interna e do revigoramento da personalidade do herói, abrindo-lhe pistas para ultrapassar a crise, acaba por nada solucionar. E, em última instância, o "eu" gira em torno de si mesmo mais estranho e em rotura consigo próprio. O registo diarístico desta narrativa não cessa, pois, de pôr em causa a tentativa de um "eu" uno para privilegiar o antagonismo de posições, ou seja, o triunfo do desdobramento do sujeito ora a braços com o pressentimento da sua loucura, ora envolvido subrepticiamente com a suspeita do fantasma, do intruso, do "outro". Recorde-se a confissão do dia 7 de Agosto:

"Je me demande si je suis fou. En me promenant, tantôt au grand soleil, le long de la rivière, des doutes me sont venus sur ma raison, non point des doutes vagues comme j'en avais jusqu'ici, mais des doutes précis, absolus" (6).

Assim, o diário, que de certo modo neste texto de Maupassant corresponde a um desejo de retorno à unidade, de refúgio quase uterino (lembramos a cena primeira que abre o diário e em que o "eu" se abandona ao fascínio e às solicitações do enquadramento matricial), mostra, afinal, ser refúgio-ilusão. Exemplo flagrante é também o facto do registo deste diário se processar não de um modo contínuo, ou seja, em obediência ao ritmo e progressão de um enredo linear e regular mas, antes, como uma espécie de mosaico fraccionado atravessado, ora por momentos opressivos face ao invisível, ora pela ameaça de uma loucura que a todo o momento espreita. O sujeito dá-nos a conhecer os enredos misteriosos da sua vivência com o Horla numa acumulação de episódios marcados pela ruptura e pela diferença, planos soltos e fragmentados de uma crise existencial e que são o resultado da instabilidade e alienação da personagem.

Para o efeito, basta recordar que entre 8 de Maio (data do primeiro dia do registo) e 10 de Setembro (dia que põe um ponto final no diário) a sequência textual é marcada por longos dias e até longas semanas de silêncio e de vazio durante os quais o "eu" se ausenta da sua escrita como se aguardasse numa qualquer encruzilhada encontrar a luz que leva à compreensão ou as trevas que se oferecem como salvação.

De certo modo, esta significação do diário como espelho da ilusão e da diferença ganha nova dinâmica quando articulada com a famosa cena registada no dia 19 de Agosto, e que é indiscutivelmente o momento cupular do *Horla* muito embora, ao que nos parece, ela deva ser entendida também já como momento descendente uma vez que a partir daqui o texto se encaminha rapidamente para o desfecho.

A personagem, envolvida desde o início em confronto com uma enigmática presença sem contornos e sem consistência que se implantou na sua vida provocando-a, bebendo-lhe cobardemente a água e o leite, desdobrando-se em contactos escorregadios, exibindo-se e dissimulando-se ao mesmo tempo, procura, numa derradeira tentativa, perscrutar esse adversário frente ao espelho, objecto de revelação e de mil enganos onde essa coisa sem nome talvez se dê a conhecer.

A inserção do espelho no fantástico é, como se sabe, tradicional e, neste âmbito se inscreve, por exemplo, o motivo do homem que perdeu o seu reflexo (tão caro a Hoffmann).

Mas vale a pena citar a intrigante cena do espelho onde o mistério não se desvenda antes vai crescendo numa espécie de clímax:

“En face de moi, mon lit, un vieux lit de chêne à colonnes; à droite ma cheminée; à gauche, ma porte fermée avec soin, après l'avoir laissée longtemps ouverte, afin de l'attirer; derrière moi, une très haute armoire à glace, qui m'e servait chaque jour pour me raser, pour m'habiller, et où j'avais coutume de me regarder, de la tête aux pieds, chaque fois que je passais devant.

Donc, je faisais semblant d'écrire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi; et soudain, je sentis, je fus certain qu'on lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là, frôlant mon oreille.

Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh! bien?... On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace!... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi! Je voyais le grand verre e limpide du haut en bas” (7).

Neste contexto, o rosto que dia a dia tem por hábito contemplar-se ao espelho, em vão, procura a sua imagem-réplica. O espelho não o reflecte. Em vez de um circularismo vicioso, de uma tendência à repetição do “eu” narcísico, a superfície lisa e transparente acaba por pôr em causa a própria existência da personagem. A impossibilidade de se ver, de se situar, soa como uma negação do “eu”. Mas se, por um lado o espelho instaura um vazio — o vazio da personagem — por outro lado, e aí surge o clima fantástico desta cena, ele sugere uma presença: a do Horla, “esse outro”, qual vampiro sugando o sangue e a alma da sua vítima. Paradoxalmente, esse “outro” resiste à inscrição na ordem do familiar e do humano, permanecendo numa liquidação sem consistência, o que problematiza

ainda mais o carácter ambíguo desse ser sem história, sem idade, sem imagem corpórea e sem nome de origem. É que o Horla permanece entre duas leis: o Além e o Aquém, a representação e a inconsistência.

Essa entidade que parece ser o estigma da presença de outros mundos e de outros seres e cuja natureza *"est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre, que le nôtre si faible, si maladroitement conçu, encombré d'organes toujours fatigués"* (8) inscreve-se finalmente no *Horla* como mistério de dúvida insolúvel. Face a esta ocorrência o espírito da personagem, cindido e abalado, ora suspeita de um frente a frente com a sua loucura o *Horla* é, então, produto imaginário de uma mente perturbada — ora, num sinal contrário, admite estar perante um ser estranho, um ser de fora (um *"hors-là"*, tal como o título sugere).

Longe de definir uma escolha, a narrativa manterá até ao desfecho, o carácter ambíguo e indecifrável dos acontecimentos o que, como se sabe, constitui o ritual por excelência da literatura fantástica. Este mistério indesvendável, esta trajectória de vazios, de medos e de sonhos onde se esboçam os limites e os sinais subversores do próprio "eu", simultaneamente carrasco e vítima, reside, afinal, bem no fundo do imaginário humano.

Maria do Nascimento Oliveira Carneiro
Universidade do Porto

* O presente texto foi objecto de uma comunicação na "Semana Guy de Maupassant" organizada pela Universidade de Aveiro em Março de 1994. A necessidade decorrente de uma passagem da oralidade à escrita levou à introdução de pequenas alterações.

NOTAS

- 1 — Ey, Henri — **Traité des hallucinations**, 2 vol. , Paris, Masson, 1973, p. 1230.
- 2 — Axel, Munthe — **The story of San Michele**, Hamburg, The Albatros Verlag, 1935, p. 230.
- 3 — Moreau de Tours, Jacques — **La Psychologie morbide**, Paris, Masson, 1859, p. 109.
- 4 — Lacan, Jacques — “Discours de clôture des journées sur les psychoses chez l'enfant”, in **Enfance Aliénée**, 1972, p. 296.
- 5 — Maupassant Guy de — “Un Fou?” in **Contes et Nouvelles**, Paris, ed. Albin Michel, 1960, p. 972.
- 6 — Maupassant, Guy de — **Le Horla**, Paris, ed., Albin Michel (Le livre de poche), 1970, p. 30.
- 7 — Idem — p. 42/43.
- 8 — idem — p. 40.

