

Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura

**FERNANDO GUERREIRO
JOSÉ BÉRTOLO
(EDS.)**

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/ELT/0509/2019.

Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura

Edição: Fernando Guerreiro e José Bértolo

Capa: Sal Studio, a partir de fotografia espírita de William Hope, c. 1920.

Revisão: Moirika Reker (CEC)

Paginação: Margarida Baldaia

© 2019, Autores e Edições Húmus

Edições Húmus, Lda., 2019

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef.: 926 375 305

humus@humus.com.pt

ISBN: 978-989-

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1.ª edição: Março de 2019

Depósito Legal:

O SINAL DE LÁZARO

REANIMAÇÃO E TEXTUALIDADE MÓRBIDA NA NARRATIVA BREVE DE GUY DE MAUPASSANT

*Amândio Reis**

REVISITAR O REALISMO

Segundo Joan C. Kessler, o anti-positivismo de Guy de Maupassant manifesta-se na sua ficção através da recusa da perceptibilidade e de um investimento no invisível, no intangível e no inacessível (1995, xlii). O entendimento que esta estudiosa faz do mais discutido “Ser Invisível” inventado pelo autor francês, o “Horla”, recupera, portanto, a abordagem de Gwenhaël Ponnau à invisibilidade de entidades sobrenaturais evocadas pela psique do próprio sujeito, e que constitui em si mesma um problema face à componente descritiva da narrativa, já que nos coloca perante um dilema de ordem representacional: “Ce qui, pour certains auteurs patiquement modernes, ne peut plus être physiquement décrit à l’intérieur du récit, doit être cependant, par un paradoxe caractéristique de ce changement, *représenté*” (Ponnau 1990, 77). Aproximando-se do mesmo assunto, Andrea Schincariol sublinhou, por seu turno, a incongruência óptica que atravessa fundamentalmente “Le Horla”, vendo o aparecimento do ser misterioso “comme la marque d’une anomalie au sein du visible, comme le symbole du surgissement de l’invu au centre même de ce visible” (2013, 102).

Em suma, vários críticos enfatizam que o tratamento de Maupassant do sobrenatural não exclui a representação plausível. Pelo contrário, ele funda-se

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Este artigo resulta de investigação financiada por Fundos Nacionais através de uma Bolsa de Doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/100075/2014), com o acolhimento do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, no âmbito do PhD-COMP – Programa Internacional de Doutoramento FCT em Estudos Comparatistas.

nos pressupostos de, por um lado, representar realisticamente o *irreal*, e, por outro lado, tornar o inexistente inteligível; o que, de uma perspectiva teórica e crítica, é significativamente diferente do primado da ambiguidade do género fantástico entre o factual e o miraculoso, que torna impossível decidir se somos testemunhas, enquanto leitores, como Tzvetan Todorov concebeu, de uma “ilusão dos sentidos”, um “produto da imaginação”, ou de um “acontecimento [que] se produziu de facto” (1973, 26). Em Maupassant, é a *factualidade do texto*, e não a indecidibilidade do enredo – isto é, ou a sua associação ao miraculoso, ou a possibilidade da sua racionalização –, que confunde as categorias de real e sobrenatural, conduzindo à sua indistinção mais do que indicando a sua inter-exclusividade.

No seu estudo de influências trágicas no romance do século XIX, Jeanette King lembra-nos oportunamente de que “our very use of the term ‘realism’ acknowledges that realism is not reality, but merely another convention to represent reality” (2010, 161). Se aceitarmos a noção de King do realismo literário como uma convenção estética, que, como tal, se baseia na construção ficcional, a distinção entre os contos realistas e os contos fantásticos de Maupassant começa a dissolver-se sob o denominador comum do *artifício*. Isto sugere que a relação entre verdade e ilusão proposta por definições hoje clássicas do género fantástico pode ser, aqui, uma questão de sobreposição e de indiferenciação de diversos caminhos interpretativos possíveis, mais do que uma questão de ambiguidade ou de indecidibilidade entre eles.

Seguindo uma linha de raciocínio correlata desta, num estudo revelador intitulado *Maupassant and the American Short Story*, Richard Fusco invoca uma metáfora pictórica para se referir à muito provável dívida de “The Turn of the Screw”, de Henry James, para com “Le Horla”, de Maupassant, defendendo que, tal como o escritor francês, “James wanted to paste a transparent sheet of realism over his surrealist prose painting” (1994, 207). No que toca à criação literária, esta confluência do que tradicionalmente se vê como esferas antagonísticas (o natural e o sobrenatural, o real e o surreal) contém um potencial poético – com o que quero dizer *criador* em termos Românticos – ao qual Pierre-Georges Castex foi sensível:

Si troublante que soit l’atmosphère où se déroulent ces récits, le sens commun n’est jamais heurté de front. Maupassant presente des cas de démence ; il analyse des aberrations nées de la peur. [...] Les obsédés qui tiennent les rôles principaux des ces deux contes se produisent devant des témoins sains d’esprit et les forcent à *admettre la réalité matérielle des phénomènes contraires aux lois communes de*

la nature. Leur raisonnement est si serré, leurs démonstrations si probantes, qu'ils rendent l'absurde évidente et l'impossible manifeste. (1987, 381, itálicos meus)

Embora não me centre nos textos referidos por Castex nesta passagem, o meu objectivo ao longos das páginas seguintes é compreender esta proposta oximorónica e a forma como ela se materializa num conjunto específico de contos de Maupassant.

Sem rejeitar a ambiguidade “fantástica” que lhes é inerente, proponho observar os textos sobrenaturais deste autor a partir de um outro ponto de vista, centrando-me num dispositivo literário. O teor deste estudo prende-se com o enredo, portanto, e, mais especificamente, com o motivo da reanimação: ou seja, o despertar de um objecto inanimado, trate-se este de uma figura humana, de um membro ou de um elemento prostético.

Centrar-me neste aspecto permitir-me-á compreender a importância do motivo da reanimação, para Maupassant, enquanto meditação velada acerca da própria ficção. Proponho, assim, que, sob o motivo da reanimação e como pano de fundo da abordagem do autor à narração enquanto forma literal e metafórica de exumar o sepulcro, reside uma reflexão profunda sobre as potencialidades e os efeitos da literatura. Reflexão esta que se regista numa aproximação à morte feita através dos actos de narrar e escrever.

AO PÉ DE UM MORTO

Na obra de Maupassant, é apenas em “Auprès d'un mort” (1883) que assistimos à aparente reanimação de um cadáver humano. Este cadáver trata-se, no que é também um caso único na ficção do autor, de um corpo histórico: o de Arthur Schopenhauer, o filósofo alemão que havia falecido em 1860, mais de vinte anos antes da publicação do texto no *Gil Blas*.

Seguindo a estrutura da narrativa encaixada típica da contística de Maupassant, o conto trata de um caso que terá tido lugar após a morte de Schopenhauer, no velório do seu corpo. Um alemão conta ao primeiro narrador, um francês, no contexto de uma estância de repouso para tuberculosos, o que ele e outro companheiro experienciaram naquele velório, durante o qual ambos se terão sentido ainda mais impressionados com o poder do filósofo do que enquanto este vivia. O que mais os espantara, explica ele, fora o sorriso diabólico de Schopenhauer, que parecia contradizer o facto da sua morte:

La figure n'était point changée. Elle riait. Ce pli que nous connaissions si bien se creusait au coin des lèvres, et il nous semblait qu'il allait ouvrir les yeux, remuer, parler. Sa pensée ou plutôt ses pensées nous enveloppaient ; nous nous sentions plus que jamais dans l'atmosphère de son génie, envahis, possédés par lui. (I, 729)

Instaurando no texto uma oposição diametral, o primeiro narrador vê o alemão tísico como se este já estivesse morto, enquanto ele e o companheiro consideraram difícil aceitar que Schopenhauer, em cujo velório participavam, não estivesse efectivamente vivo: “Il me semble qu'il va parler”, dit mon camarade” (I, 729). A dado momento, sentindo-se enjoados e poluídos pela putrefacção do corpo, conscientes a todo o instante do cheiro nauseabundo que este exalava, os dois homens retiraram-se para uma divisão anexa, ouvindo aí um ruído indeterminado com origem no quarto do morto. Ao reentrar, conseguiram ainda vislumbrar um objecto esbranquiçado que rolava sobre a cama e caía ao chão:

“Il n'est pas mort !”

Mais l'odeur épouvantable me montait au nez, me suffoquait...

Alors mon compagnon [...] me toucha le bras sans dire un mot. Je suivis son regard, et j'aperçus à terre, sous le fauteuil à côté du lit, tout blanc sur le sombre tapis, ouvert comme pour mordre, le râtelier de Schopenhauer.

Le travail de la décomposition, desserrant les mâchoires, l'avait fait jaillir de la bouche.

“J'ai eu vraiment peur ce jour-là, Monsieur.” (I, 730-731)

A história do alemão relata um fenómeno reminiscente, ou uma variação, do que na literatura médica se conhece como Sinal de Lázaro, ou Efeito Lázaro, e que corresponde a um reflexo autónomo do cadáver, como resultado do qual, mais tipicamente, os dois braços se erguem e voltam a cair, em cruz, sobre o peito. Na verdade, não encontramos no texto de Maupassant, para além da atmosfera sugestiva e macabra, nenhuma componente *efectivamente* sobrenatural; e, no entanto, a imagem resultante do movimento subtil do cadáver – o aperto dos maxilares e a expulsão da dentadura – parece imbuída de um sentido que ultrapassa a esfera do anedótico: “Schopenhauer ne riait plus! Il grimaçait d'une horrible façon, la bouche serrée, les joues creusées profondément” (I, 730).

Se, por um lado, e de acordo com Maxime Prévost, “le dentier, paradigme du grotesque, mine toute l'horreur de la nouvelle – et tout son

sérieux”, tratando-se de um detalhe através do qual, segundo o mesmo crítico, Maupassant se distancia de uma forma “séria” de horror à maneira de Poe (2000, 380), por outro lado, a transformação do sorriso altivo – a *moquerie* (I, 728) – num terrível esgar enfatiza o grito mudo do cadáver, o *nada* dito por uma boca fechada, esvaziada, no centro de um rosto colapsado, que, em vida, havia também ele, e em sentido contrário, esvaziado tudo (“*tout vidé*” [I, 728]). A situação descrita, bem como a forma da sua descrição, parece ainda confirmar que o que Maupassant procurava em autores como E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe era, mais do que material para parodiar, justamente “cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d’inexplicable et de presque impossible” (Maupassant 2000).

Esta alteração para o inexprimível, ou seja, a subtracção de sentido da face de um filósofo cujas fórmulas haviam sido antes como “des lumières jetées [...] dans les ténèbres de la Vie inconnue” (I, 729), ecoa, contudo, o que havia sido já tematizado como um problema de inteligibilidade. Sem domínio da língua alemã, o primeiro narrador é incapaz de ler o livro que o *poitrinaire* carrega sempre consigo, um volume de Schopenhauer, com as margens totalmente anotadas pela mão do próprio filósofo. A visão obnubilada deste objecto inspira no francês uma analogia segundo a qual o autor do livro ilegível é apresentado como um esqueleto escarninho, cujo sorriso constitui em si uma entidade fantasmagórica, e o leitor, que não pode deixar de perseguir esse sorriso e ser assombrado por ele, como alguém próximo de um ladrão de sepulturas:

Je pris le livre avec respect et je contemplai ces formes incompréhensibles pour moi, mais qui révélèrent l’immortelle pensée du plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre. Et les vers de Musset éclatèrent dans la mémoire :

“Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire

Volte-t-il encor sur tes os décharnés ?” (I, 728, itálicos no original)

Percebemos então que a exploração dos extremos da morte e da vida se prende intimamente, aqui, com a reflexão metaliterária que referi antes, e que Maupassant desenvolve com particular interesse num conjunto de contos marcados por declinações inventivas do “Sinal de Lázaro”. Esta é também uma evidência de que estamos a falar de um autor com *ideias literárias* [“des idées littéraires”] que, segundo Halina Suwala, escaparam quase totalmente aos seus contemporâneos (1993, 244), e que, gostaria de

acrescentar a este respeito, continuam a passar despercebidas por parte da crítica actual.

MÃOS MORTAS

Desenvolvendo o tópico da mão mutilada que pontua a literatura oitocentista francesa e regressando, como notou Katherine Rowe, à tradição folclórica da “mão da glória” que, por sua vez, já no século xx, terá ocasionado várias histórias de “beasts with five fingers” (1999, 128), as duas narrativas curtas de Maupassant sobre uma mão possivelmente animada parecem aproximar-se, como percebeu Susan Hiner (2002, 303) – caminhando, muito embora, num sentido diferente – de “Une Heure, ou la vision” (1801), de Charles Nodier, e de “La main enchantée” (1854), de Gérard de Nerval. Os elementos do díptico da autoria de Maupassant construído em torno de uma mão mutilada partilham entre si um enredo muito semelhante, sendo que a segunda versão da história (“La main”, de 1883), escrita quase uma década depois da primeira (“La main d’écorchée”, de 1875), apresenta adicionalmente uma localização específica (a cidade de Ajácio, na Córsega) e uma motivação provável para o terrível crime (a vingança).

Por meios pouco claros – seja comprando-a entre os despojos de um feiticeiro, na primeira história, seja obtendo-a como um troféu de caça no continente americano, na segunda –, um indivíduo intrépido adquire uma mão humana mumificada. A um dado momento de “La main”, o novo proprietário deste membro ressequido sofre uma agressão mortal cujo autor parece impossível de identificar, não restando nos seus aposentos quaisquer sinais de invasão. O homem é encontrado num cenário terrífico:

L’Anglais était mort étranglé! Sa figure noire et gonflée, effrayante, semblait exprimer une épouvante abominable ; [...] et le cou, percé de cinq trous qu’on aurait dits faits avec des pointes de fer, était couvert de sang.

Un médecin nous rejoignit. Il examina longtemps les traces des doigts dans la chair et prononça ces étranges paroles :

“On dirait qu’il a été étranglé par un squelette.” (I, 1120-1121)

Retomando o argumento central desta reflexão, há que notar que, entre a primeira história, datada de 1875, e a segunda história, de 1883, o aspecto sobrenatural do enredo se reorienta do delírio da vítima, que se crê “toujours poursuivi par un spectre” (I, 7), para uma questão de percepção do próprio

narrador. Depois do homicídio, a mão desaparece misteriosamente, até que surge sem qualquer explicação sobre a cama da vítima, Sir John Rowell, sendo então levada ao narrador, que fora, por coincidência, o juiz encarregue do caso, e que na noite anterior à descoberta da mão havia tido um sonho premonitório em que esta assumia a forma de um aracnídeo (I, 1112).

A incerteza do conto, no entanto, relaciona-se uma vez mais com um problema de leitura e de escrita plenamente desenvolvido no próprio texto. Como acontece em “La main d’écorchée”, o enquadramento narrativo de “La main” é uma cena de *storytelling*. Em linhas que parecem ter inspirado diretamente a moldura prologal de “The Turn of the Screw”, de Henry James, e a discussão a que nela assistimos sobre o que a história “vai dizer” ou “não vai dizer” (James 1996, 637), M. Bermutier, o juiz-narrador – conjugação esta que não é, certamente, casual – de “La main”, brinca com as expectativas do seu narratário: um grupo de mulheres que “frissonnaient, vibraient, crispées par leur peur curieuse, par l’avidité et insatiable besoin d’épouvante qui hante leur âme, les torture comme une faim” (I, 1116).

O que leva a sua audiência a sentir-se particularmente desconfortável, de modo semelhante ao que acontece na novela de James, é a insistência do narrador na escuridão impenetrável de todo o caso, bem como na incapacidade geral de *esclarecer* (I, 1116). Porém, confrontado com a avidez das suas ouvintes, M. Bermutier acaba por oferecer uma pista interpretativa segundo a qual a “inexplicabilidade” é a melhor lente através da qual se pode observar toda a história:

N’allez pas croire, au moins, que j’aie pu, même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surhumain. Je ne crois qu’aux causes normales. Mais si, au lieu d’employer le mot “surnaturel” pour exprimer ce que nous ne comprenons pas, nous nous servions simplement du mot “inexplicable”, cela vaudrait beaucoup mieux. (I, 1117)

A conclusão do conto, no entanto, sem satisfazer a fome da audiência feminina por um desfecho (*dénouement*), complica este estado de coisas ao acrescentar-lhe uma discussão quase cómica acerca da política da narração:

Les femmes, éperdues, étaient pâles, frissonnantes. Une d’elles s’écria :
 “Mais ce n’est pas un dénouement cela, ni une explication ! Nous n’allons pas dormir si vous ne nous dites pas ce qui s’était passé, selon vous.”

Le magistrat sourit avec sévérité :

“Oh ! moi, mesdames, je vais gêter, certes, vos rêves terribles. Je pense tout simplement que le légitime propriétaire de la main n’était pas mort, qu’il est venu la chercher avec celle qui lui restait. Mais je n’ai pu savoir comment il a fait, par exemple. C’est là une sorte de vendetta.”

Une des femmes murmura :

“Non, ça ne doit pas être ainsi.”

Et le juge d’instruction, souriant toujours, conclut :

“Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas.” (I, 1122)

Aparentando contradizer a sua asserção inicial, o juiz Bermutier oferece uma explicação céptica para o caso, explicação que ele próprio admite tratar-se apenas de uma opinião, impossível de se confirmar através de factos. Trazendo-nos de novo para o centro da sub-reptícia reflexão de Maupassant sobre questões literárias, a tentativa gorada do narrador de apaziguar o narratário parece-se com uma caricatura da escrita popular e da leitura ingénua, em defesa de uma outra relação com a literatura, fundada no mistério – há que recordar neste ponto que um dos principais atractivos do cadáver de Schopenhauer fora precisamente o “mistério” que se misturava com o seu “espírito incomparável” (I, 729) – e nos desafios do desconhecido e do inacessível, da parte de um autor que gozou ele próprio, a espaços, de grande sucesso junto do público.

Esta reflexão sobre a leitura é indissociável de um pensamento mais profundo sobre, também, a escrita, conduzindo-me a um comentário final sobre o papel da mão desmembrada enquanto instrumento de criação que projecta a figura autoral no mundo da ficção. A este propósito, lembrando a popularidade da quiromancia ao longo de todo o século XIX, Sima Godfrey percebeu que:

The thematic imbrication of *reading hands* and *writing hands* further activated the romantic confusion of the subject perceiving and the object perceived; for the same hand that might signify the object of reading simultaneously implicated the writing subject. Hence the inevitable appeal of these lively and dead hands for the genre of the fantastic which, by nature, problematizes the discrete boundaries of subject and object to blur familiar distinctions. (Godfrey 1987, 75 *apud* Hiner 2002, 301-302, itálicos no original)

Em suma, o facto de o protagonismo se manter do lado da mão mutilada, qualquer que seja o *verdadeiro* autor do crime, confirma o duplo estatuto do

membro enquanto figura de fascínio e de terror, e fundamenta leituras como a de David Bryant, que associou a mão cortada a uma forma de ansiedade escritural relacionada com o medo da perda de controlo sobre o processo criativo e de uma subsequente queda no pessimismo (1994, 86). Não estou tão certo, contudo, de que a figuração de Maupassant da mão mumificada seja um sinal do seu próprio medo de perder o controlo face às solicitações da escrita. O que me parece importante notar é que, através dela, como o enquadramento final de “La main” mostra claramente, ele está a questionar os papéis de autor e de leitor, explorando, para tal, o poder da literatura de resistir a qualquer explicação. Assim, examinada por um quiromante – um leitor de superfícies –, a sua mão ressequida não seria perfeitamente legível, isto é, não ofereceria um *dénouement*.

UMA CABELEIRA E UM TEXTO, E UMA CABELEIRA

O texto composto de “La chevelure” faz confluír o diário de um paciente psiquiátrico, escrito na primeira pessoa, com as observações contextualizadoras de um homem que o visita no asilo, o primeiro narrador, antes e depois da leitura do referido diário. O *louco* parece sofrer de um caso de parafilia sexual em que se combinam a necrofilia e o parcialismo (um interesse exacerbado numa parte específica do corpo), dirigidos à cabeleira loura de uma mulher desconhecida, encontrada inadvertidamente nos recessos de uma peça de mobiliário do século XVII.

Estamos, assim, perante outra das narrativas de demência de Maupassant. Esta é, contudo, a única história desse tipo que envolve também o motivo da reanimação. De forma semelhante ao que acontece no ciclo do “Horla”, é-nos apresentado um relato na primeira pessoa – neste caso, um documento escrito, como em “Lettre d’un fou” (1885) e como na segunda versão de “Le Horla” (1887) – do qual se solicita uma interpretação, seguindo-se uma estrutura narrativa de acordo com a qual o diagnóstico médico e a leitura *literária* se podem sobrepor, seja corroborando-se, seja repelindo-se mutuamente. O verdadeiro destinatário destas *cartas de loucos* é, pois, o leitor, a quem o manuscrito final, tornado texto literário, é também dirigido: “Voilà ma confession, mon cher docteur. Dites-moi ce que je dois faire ?” (“Lettre d’un fou”, II, 466). A interpretação requerida ao leitor, todavia, nunca é óbvia e nunca é tarefa fácil, como foi já referido a propósito de “La main”. A este propósito, Gale Maclachlan e Ian Reid notaram quão problemática ela se torna em “La chevelure”, com tantas consequências para o leitor-personagem quantas para

o escritor-personagem, ou, numa perspectiva mais abrangente, para aqueles que recebem a literatura e aqueles que a produzem:

Interpretive control is obviously an issue in a text that dramatizes loss of control. As the journal shows, if boundaries are not maintained between the imagined and the real, between self and other, a writer can experience a progressive loss of identity as the fictional universe takes over. [...] [I]ndeed what [the madman] desires is not a dead woman but the product of an overwrought imagination. [...] Like the “pensiveness” that so often signals the interpretive activity of the narratee(s) at the conclusion of such tales, the “reverie” of the narrator of this journal can be read as a sign of his entry into the world of writing. Carried away by the power of a desiring imagination, the possessor of the braid becomes, in turn, possessed by the creature he has “written” into being. (MacLachlan e Reid 1995, 292-293)

A este respeito, e no que corresponde a um dos aspectos mais interessantes da relação intratextual entre o manuscrito suposto e o *cadre* narrativo, há que notar que o diário do louco não se parece com um diário, particularmente quando comparado com o registo ficcionalmente autobiográfico, sofisticado, do “Le Horla” de 1887. Na verdade, falamos de um diário que é escrito como um texto literário, não dando qualquer espaço a informação acessória e fútil, e mantendo-se sempre dentro dos limites estritos do assunto que o ocupa, mesmo quando não o parece fazer. A forma como o escritor descreve as suas aventuras em buca de antiguidades, por exemplo, não é mais do que um prenúncio do que aconteceria mais tarde, assim como é um sinal da sua imaginação fértil e um indicador da orientação teleológica da sua escrita (II, 108).

A história não nos oferece as razões que levaram o primeiro narrador a visitar o louco e a entrevistar o seu médico. Não sabemos se ele é um familiar do doente, um conhecido, ou um aluno de medicina psiquiátrica, ou, eventualmente, alguém com um interesse pessoal no fenómeno. Em todo o caso, percebemos que o seu problema de leitura não se prende com decidir se o que está escrito no diário é verdadeiro ou falso, ou seja, se a proprietária original da cabeleira regressou ou não de entre os mortos. A verdade ou a falsidade do relato do louco é irrelevante face à experiência de leitura integrada de que somos testemunhas ao chegar ao final do conto, à segunda e última parte do quadro narrativo. O dilema do narrador (e, também, o dilema do leitor) nasce antes do facto de a sua percepção da realidade, como

o próprio percebe rapidamente, se ter já transformado por meio do contacto com o texto. Ler alterou irrevogavelmente a sua mundividência, oferecendo-lhe ferramentas interpretativas que lhe permitem um acesso privilegiado à sua própria experiência de vida, mas não uma elucidação da mesma, até porque, como *experiência vivida*, a leitura não se distingue daquela; isto é, o texto fabricou-o enquanto leitor seu, conformando-o à medida que forma a sua episteme. É oportuno recordar neste passo que uma das razões da inquietude do protagonista de “Le Horla” em relação ao que lhe está a acontecer, o que torna todo o caso incompreensível aos seus olhos e, mais do que isso, incognoscível, é justamente o facto de ele *nunca ter lido nada parecido* (II, 930). Se o diarista atormentado tivesse lido algo parecido com a situação com que se defronta, no entanto – podemos presumir –, não é certo que a entendesse melhor, mas teria, pelo menos, uma consciência especial do papel que desempenha, enquanto putativo intérprete da confluência dos mundos, já não presumidamente diferentes, do vivido e do lido. Por outras palavras, é o seu estatuto deficitário de *não-leitor* que, também, lhe subtrai as ferramentas epistemológicas necessárias à compreensão do seu próprio mundo. Em “La chevelure”, por outro lado, dá-se a situação inversa no que toca ao narrador-leitor, que, instruído após a consulta das páginas do louco, dotado ou tocado por um conhecimento intuitivo – isto é, apócrifo, e não logocêntrico ou racionalista – não pode senão ver o seu mundo reconfigurado, confrontando-se então com a *realidade* da cabeleira irreal:

“Mais... cette chevelure... existe-t-elle réellement ?”

Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et d’instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d’or.

Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d’envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d’envie comme devant la tentation d’une chose infâme et mystérieuse.

Le médecin reprit en haussant les épaules :

“L’esprit de l’homme est capable de tout.” (II, 113)

É através da faculdade criativa da imaginação, então – ao nível das ideias e de quimeras eminentemente literárias – que o narrador de “La chevelure” se encontra com o autor do diário e partilha com este a sua propensão especial, como se pode esperar de um leitor, para a abstracção, sinalizada no

uso de maiúsculas que elevam palavras elusivas e termos comuns a conceitos absolutos, com o peso de ideais: “Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l’Invisible, l’Impalpable, l’Insaisissable, l’Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie” (II, 107). As considerações do narrador espelham-se apenas nas do próprio escritor do diário, numa espécie de partilha idiomática: “Oui, je l’ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l’Adorable, la Mystérieuse, l’Inconnue, toutes les nuits” (II, 113).

As qualidades que o narrador e o escritor atribuem à ideia e ao fantasma, respectivamente, são mais uma atestação da construção retórica da intangibilidade tal como a encontramos na minha reflexão anterior acerca das intermitências do realismo em Maupassant, e que atravessa, na verdade, todos estes contos. Elas apontam para uma falta de concretude que é, ao mesmo tempo, a negação e um mecanismo propiciador de formas infinitas de expressão física, sensorial e perceptiva. Como os textos ou os objectos análogos de textos (a face do filósofo e a mão decepada) que analisei antes, o diário do louco é mudo, na medida em que – na esteira da crítica platónica – não pode falar por si mesmo. Ele não se pode explicar; pode apenas reiterar as coordenadas da experiência intelectual, imaginária, que visa espoletar juntos dos seus leitores.

Assim, o relato do louco não se explica, não faz mais do que reafirmar-se. A cabeleira em que ele se centra é um “object-simulacrum” (Fortin 2005, 42), não apenas porque se trata da fantasia de um louco, mas porque, sendo a fantasia de um louco escritor, é uma figura da ficção, o que não diminui o perigo que representa. Se existe alguma ambiguidade sobre a existência ou a inexistência do fantasma da mulher, não há dúvida de que aquilo que o diarista segurava quando foi institucionalizado não era menos do que a cabeleira de uma aristocrata falecida havia dois séculos. O perigo da ficção, como a escrita, é também transmissível, como o narrador teve oportunidade de perceber ao arrepiar-se de terror e desejo perante a cabeleira colocada, no fim da história, ao alcance da sua mão. Só o poder coercivo das barreiras textuais que ele habita o impedem de ceder à loucura quixotesca do escritor do diário, mantendo-o porventura a salvo através da consciência do seu papel enquanto nada mais do que *leitor* desse diário:

Just as [the obscene madman’s] howls and uncontrolable desires must be doused with water in the institution to which society has consigned him, so, too,

must the *delirium narrans* represented by the text of the journal be controlled in some way. This is achieved through the device of a textual *garde-fou* or framing narrative, the return to which in the closing pages works to distance the reader from the dangers of a “mad” text. (MacLachlan e Reid 1995, 291)

Antecipando *Bruges-la-Morte* (1892), o romance de Georges Rodenbach, a “cabeleira” de Maupassant enfatiza também o potencial violento que, circunscrito no colete-de-forças da narrativa encaixada, qualifica os objectos centrais destes contos, frequentemente associados à constrição. A dentadura de Schopenhauer é cuspada como resultado da pressão exercida pelos maxilares do seu cadáver, e, aos olhos do alemão que participava no seu velório, ela parece pronta para morder; a mão cortada parece ter estrangulado o seu possessor até à morte; e, enovelando-se nos seus desejos mais primitivos, a cabeleira acaba por condenar o seu amante febril ao encarceramento. Poucos anos mais tarde, o protagonista de Rodenbach sufocaria também a sua amante, usando para isso, justamente, a trança de cabelo da sua primeira mulher.

ESCREVER À VIDA

É ainda sob a influência de um amor fatal que chego ao último texto analisado neste estudo, e que me conduzirá à sua conclusão: “La morte” (1887). Aqui, uma história aparentemente banal de amor e viuvez precoce, simbólica – já que os envolvidos não chegaram a estar ligados pelo matrimónio –, sofre uma transformação radical quando o protagonista do conto decide passar a noite no cemitério, numa tentativa desesperada de regressar à companhia da sua amante falecida, vítima de pneumonia. Ele deseja, pois, passar uma “dernière nuit, à pleurer sur sa tombe” (II, 941). Contrariamente a Allan H. Pasco, que desqualificou este conto como “scarcely more than a grotesque joke” (1969, 158), gostaria de reabilitar o lugar de “La morte” na evolução das obras sobrenaturais de Maupassant, vendo nele, efectivamente, o pináculo da exploração explícita ou insidiosa, iniciada nos primórdios da sua carreira com “La main d’écorchée”, do problema da textualidade mórbida.

O ponto de viragem no enredo de “La morte” acontece quando, no auge da noite e da escuridão, a “cidade dos mortos” [“ville des disparus”] (II, 941) – como é chamado o cemitério pelo narrador, que se havia, entretanto, entregado a considerações sobre, entre outras coisas, o estado de putrefacção do corpo da sua amada – mostra estar, afinal, plena de vida. O residente da

campa em que o narrador se havia sentado emerge do seu eterno repouso para corrigir a inscrição feita na sua pedra tumular, escrita nos termos elogiosos que se espera deste tipo de textos. Com o auxílio de uma pedra aguçada, o espectro apaga a inscrição original: “Ici repose Jacques Olivant, décédé à l’âge de cinquante et un ans. Il aimait les siens, fut honnête et bon, et mourut dans la paix du Seigneur” (II, 942), e reescreve-a utilizando o próprio dedo indicador como se este fosse um pedaço de giz. Assim, o seu novo epitáfio declara: “Ici repose Jacques Olivant, décédé à l’âge de cinquante et un ans. Il hâta par ses duretés la mort de son père dont il désirait hériter, il tortura sa femme, tourmenta ses enfants, trompa ses voisins, vola quand il le put et mourut misérable” (II, 942-943).

Em pouco tempo, todos os mortos repetem este procedimento, escrevendo *de volta à vida* – com os seus restos mortais volvidos, eles mesmos, material de escrita – e corrigindo as mentiras piedosas que os seus parentes haviam inscrito nas suas lápides, com o propósito de, segundo o texto, “rétablir la vérité” (II, 943). A verdade era, pois, que

tous avaient été les bourreaux de leurs proches, haineux, déshonnêtes, hypocrites, menteurs, fourbes, calomnieurs, envieux, qu’ils avaient volé, trompé, accompli tous les actes honteux, tous les actes abominables, ces bons pères, ces épouses fidèles, ces fils dévoués, ces jeunes filles chastes, ces commerçants probes, ces hommes et ces femmes dits irréprochables.

Ils écrivaient tous en même temps, sur le seuil de leur demeure éternelle, la cruelle, terrible et sainte vérité que tout le monde ignore ou feint d’ignorer sur la terre. (II, 943)

Já não aterrorizado pela situação, e adivinhando que também a falecida amante teria alguma verdade a restabelecer sobre a sua própria lápide, o narrador regressa rapidamente à campa em questão, a tempo de a testemunhar dedicada à mesma tarefa:

Je la reconnus de loin, sans voir le visage enveloppé du suaire.

Et sur la croix de marbre où tout à l’heure j’avais lu: “Elle aime, fut aimée, et mourut.”

J’aperçus :

“Etant sortie un jour pour tromper son amant, elle eut froid sous la pluie, et mourut.”

Il paraît qu’on me ramassa, inanimé, au jour levant, auprès d’une tombe. (II, 943)

“La morte” percorre muitas das coordenadas que segui na minha leitura dos contos anteriores, mas ganha um interesse especial quando confrontado com “Auprès d’un mort”, com o qual iniciei esta reflexão e que, ao contrário deste último conto, não inclui qualquer traço de um tema amoroso ou erótico, nem um verdadeiro regresso dos mortos. Como já fiz notar, o motivo da reanimação é dado naquela história através de uma ocorrência *natural* envolvida numa atmosfera *sobrenatural*. O elo entre as duas histórias, que me permite usá-las como elementos balizadores deste estudo, prende-se então com a escrita e com a forma como esta se liga com a morte. Somando a esta relação as ideias de apagamento e de correcção, vemos que é sob um processo de revisão que a escrita surge como ponto de encontro entre estes dois textos, como outra instância da “poétique de réécriture” (Maillard 1993, 96) que marca muitos contos, tanto naturalistas quanto sobrenaturais, de Maupassant.

A escuridão da noite e do cemitério, e a brancura dos esqueletos levantados e da sua escrita feita de “lettres lumineuses comme ces lignes qu’on trace aux murs avec le bout d’une allumette” (II, 942), activam e invertem o padrão cromático em preto e branco que, na ficção de Maupassant, de acordo com Hannah Scott, “draws our attention to text itself” (2013, 270), segundo o princípio de que “[w]ithin his narratives, the black ink and white paper of letters, books, diaries and journals trouble Maupassant’s characters and hold discomfoting implications for the *apparently benign text* in the reader’s own hands” (270-271, itálicos meus). Uma vez mais, o tratamento vívido que o autor oferece da textualidade mórbida, recorrendo a diversos meios e formas de escrita, associa-se aqui a alguma forma de perigo sub-reptício.

Seguindo a pista de Scott, vemos que em “La morte”, ao contrário do que acontece nos textos anteriores, a escrita escapa finalmente aos limites do papel, tornando-se fluida, metamórfica e *asperamente* material. Ler, aqui, equaciona-se como um acto físico, e não mental, como um confronto directo: um embate, dos pés à cabeça, com a palavra. É através do tacto, então, e não através da vista, que o narrador *folheia* as lápides do cemitério como se elas constituíssem as páginas de um livro:

Les bras étendus, les yeux ouverts, heurtant des tombes avec mes mains, avec mes pieds, avec mes genoux, avec ma poitrine, avec ma tête elle-même, j’allais sans la trouver. Je touchais, je palpais comme un aveugle qui cherche sa route, je palpais des pierres, des croix, des grilles de fer, des couronnes de verre, des couronnes de fleurs fanées ! Je lisais les noms avec mes doigts, en les promenant sur les lettres. (II, 941-942)

A protuberância da escrita é diametralmente oposta ao vazio do espelho que a defunta usava para se contemplar, e que agora se afirma como símbolo da sua ausência, como a superfície em que a sua imagem devia ter sido fixada, mas não foi, e de onde ela não se pode recuperar, numa reiteiração do motivo do reflexo invisível que Maupassant explorou também em “Le Horla”, publicado apenas alguns dias antes de “La morte”. Podíamos encarar esta visualidade negativa (*l’invu*) como uma atestação da hegemonia da palavra sobre a imagem, seguindo uma ordem de ideias em que a *literariedade* do Horla – criatura da escrita do narrador –, bem como a literariedade da *morta*, ser que se exprime apenas através da escrita, enfatizam o facto de a literatura poder convocar imagens impossíveis, estendendo-se sobre essa lacuna da representação icónica, para, de alguma forma, a remendar. Contudo, se o espelho fugidio se justapõe neste caso à lápide perene, verificamos também que isso acontece apenas para sublinhar que os dois objectos – um esvaziado e o outro palimpséstico – são deceptivos enquanto retratos de um ser ausente, e que tanto as imagens espectrais quanto as palavras espectrais – cativas do circunlóquio, ou seja, da rotação em torno de um centro obscuro – podem ocupar o lugar do vazio e não ser capazes, nem umas, nem outras, de interromper o trabalho do esquecimento e do equívoco:

J’étais là debout, frémissant, les yeux fixés sur le verre, sur le verre plat, profond, vide, mais qui l’avait contenue tout entière, possédée autant que moi, autant que mon regard passionné. Il me sembla que j’aimais cette glace – je la touchai, – elle était froide ! Oh ! le souvenir ! le souvenir ! miroir douloureux, miroir brûlant, miroir vivant, miroir horrible, qui fait souffrir toutes les tortures ! Heureux les hommes dont le cœur, comme une glace où glissent et s’effacent les reflets, oublie tout ce qu’il a contenu, tout ce qui a passé devant lui, tout ce qui s’est contemplé, miré dans son affection, dans son amour ! (II, 940-941)

A natureza dúplice do espelho, paralela à reversibilidade da pedra tumular, liga uma vez mais este conto a “*Auprès d’un mort*”, se assumirmos que a correção da inscrição funerária da amante mentirosa, associada ao seu reflexo ausente, é de algum modo um correlato da mudança na expressão facial do filósofo. A este respeito, a forma como a escrita é representada nestes dois textos parece diametralmente oposta: o narrador do primeiro é incapaz de ler o que Schopenhauer escreveu em vida, devido ao seu desconhecimento do alemão e à dificuldade acrescida de interpretar a caligrafia do filósofo,

enquanto o narrador do segundo desfalece ao ler a confissão póstuma, e, contudo, perfeitamente legível, da sua amante morta.

Aproximando os dois contos, no entanto, podemos perceber melhor o que a escrita tem, afinal, de comum em ambos, aceitando que o problema que os une é o de um ajuste *post mortem* do sentido, visando remediar a cegueira, ou, por outras palavras, a *iliteracia* anterior. Iliteracia esta que, nos dois casos, é apresentada como uma qualidade inerente à vida, tomada como um estágio tendencialmente erróneo, portanto, da existência.

Se a amante infiel reescreve o seu epitáfio, reescrevendo com ele a história de um amor feliz na qual o seu “viúvo” traído, tal como o leitor, acreditava até àquele momento – ou seja, o texto que, até ali, nós e ele lemos *simultaneamente* –, a alteração no rosto do filósofo, atribuída a um reflexo autónomo do cadáver, corresponde também a uma radical inversão: o seu sorriso desprezível transforma-se num esgar que é, até em sentido etimológico, *insignificante*, sem sentido. Colando-se a uma linguagem figural, performática – “un langage qui fait ce qu’il dit en le disant” (Maillard 1993, 96) –, o rosto de Schopenhauer exprime já o que Joseph Conrad ilustraria na cena de morte de Mr. Kurtz, em *Heart of Darkness*, e o que Edvard Munch viria a pintar alguns anos mais tarde: ele grita silenciosamente o indizível e o desconhecido.

ESCREVER À MORTE

Num caso e no outro, Maupassant parece propor que, para efectivar-se, para *fazer* o que *diz* – adoptando a proposta de M. Pascal Maillard –, a literatura deve tentar penetrar para lá da fimbria da morte. Na verdade, é precisamente “sur le seuil de leur demeure éternelle” (II, 943) que ele confere aos seus mortos reanimados o dom da escrita, no que se poderia chamar uma alfabetização tumular. Para poder apresentar-nos alguma coisa que se aproxime da verdade, ainda que essa verdade não seja mais do que o inexprimível, ou a afirmação de um *indizível* prático ou moral, a ficção tem de dar a palavra aos mortos; algo que, pela mesma altura, Machado de Assis tornaria literal em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

A figura do autor, corporizada em tantos contadores de histórias, escritores ficcionais e narradores na primeira pessoa que povoam estas páginas, assume o papel de um ventríloquo, mas também o papel de um “possesso” – o termo em si ocorre abundantemente nestes textos –, e o papel de um ressurrecto, enquanto sujeito e objecto de uma exumação. Ele é um mestre, como sugeriu Maillard – num jogo de palavras marcado de seriedade – de “mots

passants” (1993, 98), isto é, de palavras que passam, palavras moribundas, palavras mortíferas, e também palavras capazes de atravessar a fronteira de mundos diferentes, o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, que é também o mundo do texto e o mundo do leitor.

O título do primeiro conto é, afinal, “Auprès d’un mort” (*ao pé de um morto*), enquanto as palavras finais do último conto são “auprès d’une tombe” (*ao pé de um túmulo*) (II, 943). O que o círculo percorrido ao longo desta análise mostra, pois, é que Maupassant explora consistentemente a noção de escrita tangencial na sua aproximação ao conto fantástico, localizando-a no limite entre a experiência vivida e a imaginação do que a ultrapassa: o seu excedente invisível.

Se escrever em proximidade com a morte representa – como os contos de Maupassant fundados no princípio da reanimação parecem sugerir – a possibilidade de rever enunciados deceptivos, então uma literatura que se ocupe apenas da vida tida como real, de eventos naturais, de *realismo*, do explicável e do conhecido, condenar-se-ia, condenando-nos também a nós, ao erro. É talvez por isso que Maupassant tematiza a loucura e a escrita na primeira pessoa; não para “neutralizar” o conto sobrenatural, como Maxime Prévost sugeriu (2000, 376), mas sim para questionar a própria noção de realidade, trazendo-a mais perto da incerteza que é, paradoxalmente, mais fiel à experiência do mundo, ou, pelo menos, para problematizar a nossa confiança na forma como esse mundo e cada mundividência podem ser traduzidos (ou não) para a ficção.

Afinal, tratamos de um autor que declarou no prefácio de *Pierre et Jean*, para concluir esta breve reflexão, que “les grands artistes sont ceux qui imposent à l’humanité leur illusion particulière” (1987, 709). Ainda que – e precisamente – sob a égide de Schopenhauer, o que preocupa Maupassant é, ao que parece, não tanto uma forma de pessimismo existencial, mas sim um profundo pessimismo da representação.

Referências

- BRYANT, David. 1994. “Maupassant and the Writing Hand”. In Christopher Lloyd e Robert Lethbridge (eds.), *Maupassant conteur et romancier*. Durham: University of Durham Press, pp. 85-95.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1987 [1951]. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- FORTIN, Jutta Emma. 2005. *Method in Madness: Control Mechanisms in the French Fantastic*. Amsterdão: Rodopi.

- FUSCO, Richard. 1994. *Maupassant and the American Short Story: The Influence of Form at the Turn of the Century*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- GODFREY, Sima. 1987. "Lending a Hand: Nerval, Gautier, Maupassant and the Fantastic". *Romantic Review* vol. 78 (1): 74-83.
- HINER, Susan. 2002. "Hand Writing: Dismembering and Re-Membering in Nodier, Nerval and Maupassant". *Nineteenth-Century French Studies* vol. 30 (3 e 4): 301-315.
- JAMES, Henry. 1996 [1898]. "The Turn of the Screw". In *Complete Stories 1892-1898* (eds. David Bromwich e John Hollander). Nova Iorque: The Library of America, pp. 635-740.
- KESSLER, Joan C. (ed). 1995. *Demons of the Night: Tales of the Fantastic, Madness, and the Supernatural from Nineteenth-Century France*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KING, Jeanette. 2010 [1978]. *Tragedy in the Victorian Novel: Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MACLACHLAN, Gale, e Ian REID. 1995. "Framing the Frame: Maupassant's 'La Chevelure'". *Canadian Review of Comparative Literature* vol. 22 (2): 287-299.
- MAILLARD, M. Pascal. 1993. "L'innommable et l'illimité. Poétique de la nature et du souvenir dans quelques nouvelles de Maupassant". *Romantisme* 81: 95-99.
- MAUPASSANT, Guy de. 1974. *Contes e nouvelles*, I-II (ed. Louis Forestier). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- . 1987. "Le roman" [prefácio de *Pierre et Jean*]. In *Romans* (ed. Louis Forrestier). Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, pp. 703-715.
- . 2000. "Le fantastique". Publicado originalmente no *Le Gaulois*, 7 Out. 1883. Web: <http://maupassant.free.fr/chroniq/fantastique.html> (Acedido a 28 Jan. 2018).
- PASCO, Allan H. 1969. "The Evolution of Maupassant's Supernatural Stories", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* vol. 23 (2): 150-159.
- PONNAU, Gwenhaél. 1987. *La Folie dans la littérature fantastique*. Paris: CNRS.
- PRÉVOST, Maxime. 2000. "Le cadavre de Schopenhauer dans le cercueil d'Edgar Poe. Notes sur *Auprès d'un mort* de Guy de Maupassant". *Neophilologus* 84: 371-383.
- ROWE, Katherine. 1999. *Dead Hands: Fictions of Agency, Renaissance to Modern*. Stanford: Stanford University Press.
- SCHINCARIOL, Andrea. 2013. "'Le Horla' et l'imaginaire du portrait composite". *Études françaises* vol. 49 (3): 87-102.
- SCOTT, Hannah. 2013. "Le Blanc et le Noir: The Spectre behind the Spectrum in Maupassant's Short Stories", *Nottingham French Studies* vol. 52 (3): 268-280. Web: [https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/nfs.2013.0059](https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/nfs.2013.0059) (Acedido a 28 Jan. 2018).
- SUWALA, Halina. 1993. "Maupassant et le naturalisme". In Louis Forrestier (ed.), *Maupassant et écriture. Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*. Paris: Nathan, pp. 243-252.
- TODOROV, Tzvetan. 1977. *Introdução à Literatura Fantástica* (trad. Maria Ondina Braga). Lisboa: Moraes Editores.