

ESTRANGEIRO A SI PRÓPRIO

O duplo e a fobia da loucura em algumas narrativas fantásticas de Gautier e Maupassant

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Universidade do Algarve

Investigadora do CLEPUL / UALG

aacarva@ualg.pt

Résumé: On propose ici l'analyse d'un aspect particulier de la représentation du concept de *l'étranger*, « l'étranger à soi-même », dans le contexte de la littérature fantastique française du XIXe siècle. Le héros du récit, un sujet aussi normal que son lecteur, est soudain frappé de l'image de son double. Il en devient profondément troublé, se sentant de plus en plus comme s'il avait été transformé en un *étranger*, en un *inconnu* face à son épouvantable double, dont la monstrueuse origine est perçue soit comme diabolique (chez Gautier), soit comme hallucinatoire voire extraterrestre (chez Maupassant). Il s'agira, selon les différents récits étudiés, des effets d'une possession diabolique, du vampirisme, du magnétisme et de la suggestion, du dérèglement de la raison par lequel le personnage subit un dédoublement de personnalité, une déperdition, où le Moi se déchire et se regarde du dehors, dépossédé de soi par un « autre soi-même » agissant en toute l'étrangeté d'un double négatif.

Mots-clés: fantastique – étranger – double – folie.

Abstract: This paper proposes an analysis of a particular aspect of the representation of the concept of *the stranger*, « the self-stranger », in the context of French fantasy literature of the nineteenth century. The hero of the story, about as seemingly normal as his reader, is suddenly struck by the image of a self-double. He becomes deeply moved, feeling more and more as if he had been turned into an *alien*, a *stranger* in front of this appalling self-double, whose monstrous origin is perceived to be either evil (Gautier) or hallucinatory, or even extraterrestrial (Maupassant). This will be studied according to different accounts of the effects of diabolic possession, vampirism, magnetism and suggestion, the disruption of reason by which the character suffers a split personality, a loss, by which his ego is torn, now looking at himself from the outside, stripped of himself by a strange-acting negative self-double.

Keywords: fantasy – stranger - self-double – madness.

Neste ensaio, apresentarei uma análise de um aspecto particular da representação do conceito de « estrangeiro », o do « estrangeiro/estranho a si próprio », a partir do contexto da literatura fantástica francesa do século XIX, nomeadamente das obras de Théophile Gautier e de Guy de Maupassant.

Com a expressão « estrangeiro a si próprio », ou « o outro dentro de si », quero significar uma espécie de desvario, de perdição interior, de alteridade paradoxal, tal como foi sintetizada pela célebre expressão de Rimbaud « Je est un autre », e que pode atingir vários graus. O herói da narrativa, um sujeito aparentemente normal tal como o seu leitor, é subitamente surpreendido pela imagem do seu duplo, o que o perturba profundamente, sentindo-se cada vez mais como se tivesse sido transformado num *estrangeiro*, num *desconhecido* face ao seu aterrador duplo, cuja monstruosa origem é vista quer como diabólica (em Gautier), quer como alucinatória ou mesmo como extraterrestre (em Maupassant). Quer dizer que tomo a palavra « estrangeiro » num sentido particular, o de « estranho », tal como em medicina se fala de um « corpo estranho » para significar *uma coisa não natural* no organismo, aqui sobretudo ao nível do cérebro, sede da alma, da razão, das emoções, da personalidade. Tratar-se-á, de acordo com os diferentes casos das narrativas estudadas, dos efeitos de uma possessão diabólica, de vampirismo, de magnetismo e de sugestão, do desregramento da razão, em que o sujeito sofre um desdobramento da personalidade, uma perda de si próprio, onde o Eu se torna realmente « um outro », se dilacera e se vê de fora, desapossado de si mesmo por um « outro que é ele », agindo com toda a estranheza de um duplo negativo (um *Doppelgänger*).

Em Théophile Gautier, ainda muito próximo dos românticos alemães e grande admirador de Hoffmann, esta negatividade é um sinal diabólico. Em Guy de Maupassant, bastante mais próximo do racionalismo realista, ela é mais ambígua, oscilando-se entre uma explicação psiquiátrica – a alucinação, a loucura – e uma hipótese « extra-ordinária » (no sentido etimológico de *fora da ordem normal*), que já não é do domínio do sobrenatural diabólico à maneira de Gautier, mas que se aproxima da ficção-científica, ao colocar em cena um Ser Invisível malévolo, vindo talvez de outro mundo para subjugar a humanidade – o *Horla*, quer dizer « aquele que vem de

fora » (« celui qui vient d'ailleurs »), portanto um *étrangeiro*, e que parece querer habitar conosco para nos vampirizar e nos substituir no topo da hierarquia das criaturas do nosso planeta.

O *corpus* escolhido para este estudo é constituído por algumas narrativas fantásticas que põem em cena a divisão e a dilaceração do sujeito oitocentista, perdido entre as noções de Bem e de Mal, de fé religiosa ou de fé na ciência racionalista e positivista, e, em última instância, de sanidade mental ou de loucura, ou até mesmo de uma nova crença, já não em fantasmas nem em personagens mefistofélicas, mas em extraterrestres. Assim, na narrativa fantástica, real e irreal entrelaçam-se, criando um crescente efeito retórico de perturbação, mistério e angústia. O herói, incrédulo, sente a « inquietante estranheza » (Freud, 1985) da perturbação da ordem natural provocada por uma manifestação ambigualmente tenebrosa e maléfica que irrompe bruscamente na sua realidade quotidiana e familiar, instaurando o paradoxo dilacerante, tanto nos quadros de referência do seu mundo como no seu próprio Eu, podendo mesmo conduzi-lo à loucura e, muito frequentemente, ao suicídio.

Por outro lado, e de acordo com os processos da construção do fantástico na narrativa, sobretudo no caso de Maupassant, a ambiguidade estrutural deste tipo de texto visa, igualmente, provocar no leitor o mesmo calafrio de medo e de angústia sentido pelo protagonista, fazendo, assim, do leitor, segundo o célebre verso de Baudelaire, « [s]on semblable, [s]on frère » (Baudelaire, 1964: 34).

Quer isto dizer que, por um lado e de acordo com Todorov (1977), o género fantástico se afasta da inverosimilhança pressuposta mas perfeitamente aceite no pacto ficcional do maravilhoso, bem característica do imaginário mítico, místico, lendário, fabuloso, feérico ou tenebroso. Contudo, o género fantástico também se afasta, por outro lado, do imperativo do verosímil absoluto que, de Aristóteles ao Classicismo ou ao Realismo e Naturalismo, se encontra na base do pacto ficcional das diferentes manifestações do « realismo » na literatura francesa e ocidental.

Deste modo, « o efeito de real » teorizado por Roland Barthes¹ revela-se indispensável na narrativa fantástica. Ele permite, paradoxalmente, o surgimento e a admissibilidade da aparência sobrenatural dos fenómenos encenados. Tal facto estabelece o frágil equilíbrio da ambiguidade estrutural que funda o fantástico. Dado que esta ambiguidade, ao não permitir a exclusão da hipótese sobrenatural, acaba por, paradoxalmente, a reforçar, este género poderá ser considerado como uma reacção romântica ao excesso de confiança que caracteriza o racionalismo iluminista. Ao mesmo tempo, denuncia-se o perigo da curiosidade intelectual: tal como a personagem baudelairiana do poema em prosa « Le joueur généreux », poderíamos perguntar se não seria afinal verdade que « la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas? » (Baudelaire, 1972: 117), ou, então, que ele existe algures no universo, sob uma ou mais formas alienígenas.

A obra de Théophile Gautier (1811-1872), o « poète impeccable » ao qual Baudelaire dedica *Les fleurs du mal*, o escritor com talento de pintor, divide-se entre uma tendência ainda romântica (*Les Jeunes-France* [1833], *Le Capitaine Fracasse* [1836-1863], por exemplo) e a de uma impessoalidade voluntária que inspirará a teoria da Arte pela Arte (com *Émaux et Camées* [1852-1872]). Homem do seu tempo, ele procura um caminho próprio num mundo que o recusa, lastimando, todavia, não poder escapar aos limites da condição humana, o tempo e a morte; então, evade-se no imaginário. Criações de um admirador de Hoffmann, as narrativas maravilhosas e fantásticas de Gautier misturam, com bastante originalidade, ironia e poesia, amor e humor mordaz, amiúde num contexto exótico e arqueológico (*Le pied de momie* [1840], *Une nuit de Cléopâtre* [1845], *Arria Marcella*², *Roman de la momie* [1858]). Trata-se de um maravilhoso e de um fantástico de cariz mais estético e irónico do que gótico, apesar de os seus mestres serem os românticos alemães e ingleses.

¹ Cf. Barthes (1968). « L'Effet de réel », *Communications*, nº 11: 84-89.

² Octavien, protagonista da narrativa intitulada *Arria Marcella* (1852), um jovem *dandy* oitocentista a passeio por Pompeia, vê-se súbita e inexplicavelmente no ano 79 da era cristã, então: « les sentiments qu'éprouvait Octavien avaient changé de nature. Tout à l'heure, dans l'ombre trompeuse de la nuit, il était en proie à ce malaise dont les plus braves ne se défendent pas, au milieu de circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer. Sa vague terreur s'était changée en stupéfaction profonde; il ne pouvait douter, à la netteté de leurs perceptions, du témoignage de ses sens, et cependant ce qu'il voyait était parfaitement incroyable » (Gautier, 1993: 214s). Temos aqui um bom exemplo de caracterização da ambiguidade paradoxal do fantástico, a qual vai ao encontro da muito posterior definição teórica de Todorov.

O protagonista da narrativa intitulada *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* (1832), provável caricatura do próprio Gautier, é um jovem de aproximadamente vinte anos, pintor e poeta, cujo espírito exaltado e romântico se revela apaixonado pela obra de Hoffmann. O narrador homodiegético, que se apresenta como amigo do herói³, afirma que Onuphrius « ne vivait que d'imaginations », possuindo uma « exaltation malade qui touchait à la folie par plus d'un point » (Gautier, 1993: 31); diz ainda que ele « se faisait des monstres de la moindre chose » (*idem*: 32). Ademais, o amigo era supersticioso e via a marca do diabo em todo o lado. Um dia, ao aperceber-se do seu reflexo duplicado num espelho, Onuphrius verifica, porém, que « o outro » não era ele – « c'était un homme pâle, ayant au doigt un gros rubis » (*idem*: 49). Para Onuphrius, a única explicação possível é a de que se trata do diabo. Com efeito, subitamente, « le reflet sortit de la glace, descendit dans la chambre, vint droit à lui, le força à s'asseoir, et, malgré sa résistance, lui enleva le dessus de la tête comme on ferait de la calotte d'un pâté. L'opération finie, il mit le morceau dans sa poche et s'en retourna par où il était venu » (*ibidem*). Maravilhosamente, essa ocorrência tão bizarra « ne lui avait fait aucun mal » (*ibidem*), mas as suas ideias « s'échappaient en désordre comme des oiseaux dont on ouvre la cage » (*ibidem*). Contudo, mais extraordinário ainda é o facto de Onuphrius ter decidido, apesar da insólita situação em que se encontrava, comparecer a uma brilhante recepção, onde encontra um jovem *dandy* « [aux] cheveux en brosse [et à la] barbe rousse (...) port[ant] un gros anneau à l'index, le chaton ét[ant] le fatal rubis » (*idem*: 52), que ele evidentemente toma logo pelo diabo. Note-se que o narrador, ao adoptar o ponto de vista do amigo supersticioso, parece subscrever ambigualmente a possibilidade da interpretação sobrenatural, logo maravilhosa. Apesar de aterrorizado, Onuphrius não consegue esquivar-se à insistência das senhoras para que recite alguns dos seus últimos versos.

Porém, o irónico e maléfico *dandy* de barba vermelha parece roubar-lhe, por meios sobrenaturais, « [ses] pensées nouvelles, [ses] belles rimes (...) diaprées de mille couleurs romantiques » (*idem*: 55), substituindo-as por um pastiche do tom rococó da

³ Curiosamente, este desdobramento entre o protagonista e o narrador sugere um jogo de máscaras no qual se esconde o autor textual, complexificando a temática do duplo.

Regência. Furioso, Onuphrius acusa toda a assembleia de um golpe premeditado, de mistificação, de o terem convidado apenas para dele fazerem « le jouet du diable [:] oui, de Satan en personne, ajouta-t-il en désignant du doigt le fashionable à gilet écarlate » (*idem*: 56). Após o que sai intempestivamente. Contudo, « cette algarade » (*ibidem*) aparentemente louca é sustentada pelo narrador que, assim, reforça, uma vez mais, a possibilidade de uma interpretação sobrenatural:

– Vraiment, dit le jeune homme en refourrant sous les basques de son habit une demi-aune de queue velue qui venait de s'échapper et qui se déroulait en frétilant, me prendre pour le diable, l'invention est plaisante ! Décidément, ce pauvre Onuphrius est fou.[...]/ Au mot Dieu, un long jet sulfureux s'échappa du rubis, la pâleur du réprouvé doubla [...]. (Gautier, 1993: 56; itálicos nossos)

Depois do baile, Onuphrius vê, com estupefacção, a sua noiva Jacintha e o *dandy*, que ele qualifica de diabólico, subirem para uma carruagem. Completamente fora de si, o jovem planta-se no meio do caminho para lhes impedir a passagem. Então algo de impossível, embora caucionado pelo narrador, parece acontecer: num ápice, cavalos, cocheiro e carruagem « n'étaient qu'une vapeur que [le] corps [d'Onuphrius] divisa comme l'arche d'un pont fait d'une masse d'eau qui se rejoint ensuite. Les morceaux du fantastique équipage se réunirent à quelques pas derrière lui, et la voiture continua à rouler comme s'il ne fût rien arrivé » (*idem*: 57). Ainda de acordo com o narrador, Onuphrius, aterrorizado, vê Jacintha, que o olha « d'un air triste et doux, et le dandy à la barbe rouge qui riait comme une hyène » (*idem*: 58).

A instância narradora parece, portanto, confirmar o carácter maravilhoso da aventura. Diz ainda que esta o deixou doente e que, ao fim de oito dias, durante os quais, aliás, Onuphrius fora carinhosamente tratado por Jacintha, « son corps se rétablit, mais non pas sa raison » (*ibidem*): Onuphrius « imaginait que le diable lui avait escamoté son corps, se fondant sur ce qu'il n'avait rien senti lorsque la voiture lui avait passé dessus » (*ibidem*). Segundo o narrador, então, « sorti de l'arche du réel, il s'était lancé dans les profondeurs nébuleuses de la fantaisie et de la métaphysique; mais (...) il ne put (...) redescendre (...) et renouer avec le monde positif » (*idem*: 58s). De acordo com o espírito desta narrativa, a loucura do protagonista corresponde ao mito ancestral,

pois ver o seu duplo diabólico significa a perda: da razão, da vida ou de ambas. O leitor reconhece aqui, de facto, traços hoffmannianos e românticos neste jogo interpretativo de um fantástico que oscila entre a aceitação do maravilhoso diabólico e a explicação mais racional da loucura.

Em Gautier, a realidade surge amiúde às avessas como forma de questionamento. É o caso de *La morte amoureuse* (1836), narrativa cujo tema da mulher-vampiro é igualmente tomado de empréstimo a Hoffmann. Num tom terno e poético, Gautier inverte os códigos morais, ao apresentar um padre transfigurado em demónio e a vampira sob uma forma angelical. Este religioso, o abade Sérapión, age assim para salvar a alma de Romuald, o herói-narrador, jovem padre perdidamente apaixonado por uma vampira, e cuja natureza « s'est en quelque sorte dédoublée », dado que ele se vê quer como padre, quer como fidalgo enfatuado e libertino. Logo no *incipit*, o leitor é posto em alerta para o insólito e a ambivalência interpretativa dos fenómenos contados pelo narrador autodiegético:

Vous me demandez, frère, si j'ai aimé; oui. C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. (...) Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (*Dieu veuille que ce soit un rêve!*) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale. Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme; mais enfin, avec l'aide de Dieu et de mon saint patron, je suis parvenu à chasser l'esprit malin qui s'était emparé de moi. Mon existence s'était compliquée d'une existence nocturne entièrement différente. Le jour, j'étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes; la nuit, dès que j'avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant; et lorsqu'au lever de l'aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre. De cette vie somnambulique il m'est resté des souvenirs d'objets et de mots dont je ne puis pas me défendre, et, quoique je ne sois jamais sorti des murs de mon presbytère, on dirait plutôt, à m'entendre, un homme ayant usé de tout et revenu

du monde, qui est entré en religion et qui veut finir dans le sein de Dieu des jours trop agités, qu'un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond d'un bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle./ Oui, j'ai aimé comme personne au monde n'a aimé, d'un amour insensé et furieux, si violent que je suis étonné qu'il n'ait pas fait éclater mon cœur. Ah! quelles nuits! quelles nuits! (Gautier, 1993: 77s; itálicos nossos)

Tal metamorfose verifica-se após a primeira noite de amor com Clarimonde, a vampira amada e apaixonada. Curiosamente, essa existência dupla não enlouqueceu o jovem padre (« malgré l'étrangeté de cette position, je ne crois pas avoir un seul instant touché à la folie. J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences » (*idem* : 105)). Contudo, Romuald constata um facto absurdo e inexplicável: « c'est que le sentiment du même moi existât dans deux hommes si différents » (*ibidem*). No entanto, ele sofre de bizarros e inquietantes pesadelos, o que leva o abade Sérapion a obrigá-lo a acompanhá-lo até à tumba de Clarimonde. A morta-viva é aspergida com água benta; então, o corpo e o caixão transformam-se em pó. Finalmente, esta destruição da vampira desfaz o estranho desdobramento, a singular e diabólica ilusão, curando miraculosamente o jovem padre e salvando-lhe a alma. Para um crente cristão, a origem do problema não coloca dúvidas, aceitando-se com naturalidade a explicação por via do maravilhoso do sobrenatural diabólico.

O conto maravilhoso significativamente intitulado *Le chevalier double* (1840) retoma uma lenda norueguesa e o tema do duplo diabólico, o estranho dentro de nós que é necessário combater para escapar, uma vez mais, à danação eterna. O conde Oluf transporta consigo, desde o nascimento, a maldição de possuir uma estrela dupla: uma verde, sinal de esperança, a outra vermelha, diabólica. Como afirma o narrador, num tom fortemente moralizador próprio do conto:

Cette histoire montre comme un seul moment d'oubli, un regard même innocent, peuvent avoir d'influence./ Jeunes femmes, ne jetez jamais les yeux sur les maîtres chanteurs de Bohême, qui récitent des poésies enivrantes et

diaboliques⁴. Vous, jeunes filles, ne vous fiez qu'à l'étoile verte⁵; et vous [comme Oluf] qui avez le malheur d'être double, combattez bravement, quand même vous devriez frapper sur vous et vous blesser de votre propre épée, l'adversaire intérieur, le méchant chevalier⁶. (Gautier, 1993: 137)

Em *Avatar* (1856), entra em jogo a ambiguidade interpretativa, decorrente da associação da questão mística da metempsicose oriental às experiências científicas da sugestão, do hipnotismo e do magnetismo levadas a cabo pelo doutor Balthazar Cherbonneau, também ele uma personagem estranha, « qui avait l'air d'une figure échappée d'un conte fantastique d'Hoffmann » (Gautier, 1993: 239). Aqui, as almas, isto é, os Eus de duas personagens trocam de corpo⁷. Um deles, Octave de Saville, que sofre de melancolia, fá-lo de forma voluntária, visto que está perdidamente apaixonado pela mulher do outro, Olaf Labinski. Este último, pelo contrário, tendo sido apanhado numa armadilha, revolta-se com todas as suas forças contra aqueles que lhe roubaram o seu corpo. Assim, Octave-Labinski, isto é o avatar do conde, aceita a transformação, ainda que esta seja apenas física: ele só tem a aparência do nobre polaco, mantendo o seu Eu anterior. O mesmo se passa com Olaf-de Saville, avatar de Octave. Porém, o conde não compreende o que lhe aconteceu e fica aterrorizado ao ver o seu duplo, pois considera tal fenómeno, à luz do mito atrás referido, como um presságio fatal:

Le rire des laquais à l'hôtel Labinski, l'apparition de son double, la physionomie inconnue substituée à sa réflexion dans le miroir pouvaient être, à la rigueur, les illusions d'un cerveau malade; mais ces habits différents, cet anneau qu'il ôtait de son doigt, étaient des preuves matérielles, palpables, des témoignages impossibles à récuser. Une métamorphose complète s'était opérée en lui à son insu, un magicien, à coup sûr, un démon peut-être, lui avait volé sa

⁴ Foi o que fez inadvertidamente a mãe de Oluf, mulher casada, ao olhar mais demoradamente para outro homem, um sedutor estrangeiro, simbolizador do demónio.

⁵ Tal como Brenda, a noiva de Oluf.

⁶ Após o combate, « Oluf leva la tête pour chercher sa double étoile et la faire voir à sa fiancée: il n'y avait plus que la verte, la rouge avait disparu./ En entrant, Brenda, tout heureuse de ce prodige qu'elle attribuait à l'amour, fit remarquer au jeune Oluf que le jais de ses yeux s'était changé en azur, signe de réconciliation céleste. (...) L'homme a terrassé l'incube » (Gautier, 1993: 137).

⁷ « À un geste fulgurant du docteur qui semblait leur tracer leur route dans l'air, les deux points phosphoriques se mirent en mouvement, et, laissant derrière eux un sillage de lumière, se rendirent à leur demeure nouvelle: l'âme d'Octave occupa le corps du comte Labinski, l'âme du comte celui d'Octave; l'avatar était accompli » (Gautier, 1993: 280).

forme, sa noblesse, son nom, toute sa personnalité, en ne lui laissant que son âme sans moyens de la manifester. (*idem*: 292)

Olaf-de Saville continua a reflectir sobre o seu bizarro infortúnio (« Il était bien réellement et bien absolument dépossédé de son moi » (*idem*: 293), considerando igualmente a hipótese de ele se dever a uma manipulação diabólica do fantástico doutor Cherbonneau: « Le double aperçu à l'hôtel Labinski pouvait être un spectre, une vision, mais aussi un être physique, vivant, installé dans cette peau que lui aurait dérobée, avec une habileté infernale, ce médecin à figure de fakir » (*idem*: 293). Então, Olaf-de Saville julga começar a compreender as razões da estranheza da sua nova situação e a inquietar-se com o destino da mulher (« 'Mais si cet Octave avait fait un pacte avec le diable pour me dérober mon corps et surprendre sous ma forme l'amour de Prascovie!' » (*idem*: 300). Crente tanto nos preceitos religiosos do cristianismo como no espírito racionalista do positivismo, o conde debate-se interiormente com o absurdo da hipótese sobrenatural (« L'in vraisemblance, au XIXe siècle, d'une pareille supposition, la fit bientôt abandonner au comte, qu'elle avait cependant étrangement troublé./ Souriant lui-même de sa crédulité, il mangea, refroidi, le déjeuner (...), s'habilla et demanda la voiture », (*idem*: 300s). Depois, decide confrontar o doutor Cherbonneau com as suas suspeitas, mas este tem poderes para o deixar numa incerteza angustiante:

Il traversa ces salles où la veille il était entré s'appelant encore le comte Olaf Labinski, et d'où il était sorti salué par tout le monde du nom d'Octave de Saville. (...) / « Vous savez bien, monsieur Balthazar Cherbonneau, que je ne suis pas Octave, mais le comte Olaf Labinski, puisque hier soir vous m'avez, ici même, volé ma peau au moyen de vos sorcelleries exotiques »./ À ces mots, le docteur partit d'un énorme éclat de rire, se renversa sur ses coussins, et se mit les poings au côté pour contenir les convulsions de sa gaieté. (...) / « – Je ne sais à quoi tient, docteur du diable, que je ne vous étrangle de mes mains », cria le comte en s'avançant vers Cherbonneau./ Le docteur sourit de la menace du comte, qu'il toucha du bout d'une petite baguette d'acier. – Olaf-de Saville reçut une commotion terrible et crut qu'il avait le bras cassé. (...) / (...) étourdi par la secousse électrique, [il] sortit de chez le docteur Cherbonneau plus incertain et plus troublé que jamais. (*idem*: 301s)

A perturbação de Olaf leva-o, em seguida, a oscilar entre a hipótese sobrenatural (diabólica) e a racional, isto é, teria ele enlouquecido?

Contudo, o seu avatar, Octave, parece não ter lucrado muito com a troca de corpo, pois não consegue enganar completamente a perspicaz e sensível Prascovie, que passa a sentir no marido um *estranho*, apesar da aparência: « Prascovie ne reconnaissait pas, dans les yeux d’Octave-Labinski, l’expression ordinaire des yeux d’Olaf, celle d’un amour pur, calme, égal, éternel comme l’amour des anges; – une passion terrestre incendiait ce regard, qui la troublait et la faisait rougir » (*idem*: 309). Ademais, Octave-Labinski encontra-se « engagé dans les méandres sans issue pour lui d’une existence qu’il ne connaissait pas », quer dizer que, ao apoderar-se do corpo do conde, Octave deveria igualmente ter-lhe roubado « ses notions antérieures, les langues qu’il possédait, ses souvenirs d’enfance, les mille détails intimes qui composent le *moi* d’un homme, les rapports liant son existence aux autres existences: et pour cela tout le savoir du docteur (...) n’eût pas suffi » (*idem*: 316s)⁸.

Desesperado com a sua situação intolerável, Olaf-de Saville desafia o seu avatar para um duelo: « ce large univers est maintenant trop étroit pour nous deux: – je tuerai mon corps habité par votre esprit imposteur ou vous tuerez le vôtre, où mon âme s’indigne d’être emprisonnée » (*idem*: 321). Contudo, a situação é diabolicamente bizarra, visto que « chacun avait devant soi son propre corps et devait enfoncer l’acier dans une chair qui lui appartenait encore la veille »; assim, « le combat se compliquait d’une sorte de suicide non prévue, et, quoique braves tous deux, Octave et le comte éprouvaient une instinctive horreur à se trouver l’épée à la main en face de leurs fantômes et prêts à fondre sur eux-mêmes » (*idem*: 326). Octave acaba por convencer o conde a terminar o duelo e a pedir ao doutor que desfaça a transformação, já que, através desta mudança de corpo, Octave não tinha conseguido que Prascovie se apaixonasse pela sua alma. Instado pelos dois, Balthazar Cherbonneau acede ao seu pedido. Então,

⁸ Questões semelhantes se colocam nos nossos dias relativamente à clonagem.

Fulgurés par les conducteurs de métal chargés à outrance de fluide magnétique, les deux jeunes gens tombèrent bientôt dans un anéantissement si profond qu'il eût ressemblé à la mort pour toute personne non prévenue: le docteur fit les passes, accomplit les rites, prononça les syllabes comme la première fois, et bientôt deux petites étincelles apparurent au-dessus d'Octave et du comte avec un tremblement lumineux; le docteur reconduisit à sa demeure primitive l'âme du comte Olaf Labinski, qui suivit d'un vol empressé le geste du magnétiseur./ Pendant ce temps, l'âme d'Octave s'éloignait lentement du corps d'Olaf, et, au lieu de rejoindre le sien, s'élevait comme toute joyeuse d'être libre, et ne paraissait pas se soucier de rentrer dans sa prison. (...) [E]lle disparut. (*idem*: 333s)

O conde, movido por uma imensa felicidade, correu para os braços da mulher; o doutor Cherbonneau, contudo, « resta seul face à face avec le cadavre d'Octave de Saville » (*idem*: 334), do qual a alma melancólica e fatalmente apaixonada se havia libertado durante o processo acima descrito. Então, o doutor decide transpor-se a si próprio para este corpo inanimado e ressurgir como o jovem Octave de Saville, transformando-se num novo avatar, Octave-Cherbonneau, pois, como ele afirma: « avec cette jeune enveloppe, que ma science aura bientôt rendue robuste, je pourrai étudier, travailler, lire encore quelques mots du grand livre, sans que la mort le ferme au paragraphe le plus intéressant en disant: 'c'est assez !' » (*idem*: 335). Assim, em *Avatar*, relativamente à temática do duplo, verifica-se a permanência de traços hoffmannianos e românticos num jogo interpretativo inerente a um fantástico que oscila ambigualmente entre a aceitação do maravilhoso diabólico e a explicação racional e científica, decorrente, como vimos, da associação da questão da metempsicose oriental às experiências modernas da sugestão, do hipnotismo e do magnetismo.

Jettatura (1856) retoma o tema do duplo diabólico, desta vez de acordo com a superstição napolitana relativa ao *mau-olhado*: « Le fascino [ou *jettatura*] est l'influence pernicieuse qu'exerce la personne douée, ou plutôt affligée du mauvais œil » (Gautier, 1993: 377). Este dom fatal é, muitas vezes, involuntário. O herói da narrativa, Paul d'Aspremont, um jovem francês em Nápoles, só toma consciência da sua situação demasiado tarde. Julga, então, compreender a verdadeira causa de todos os infortúnios

de que havia sido testemunha durante toda a sua vida, ainda que hesite bastante antes de se convencer a aceitar esta explicação sobrenatural. Confrontado com um poder estranho à sua personalidade e vontade, o qual parece possuí-lo e duplicá-lo diabolicamente (talvez por influência do seu estranho e hoffmanniano *groom*⁹), decide cegar-se e, por fim, suicidar-se.

O protagonista, « jeune homme de vingt-six à vingt-huit ans [mais dont la] physionomie énigmatique mélangeait la fraîcheur et la fatigue » (*idem*: 344), é-nos apresentado desde logo de modo ambíguo, possibilitando uma interpretação sobrenatural diabólica, ou não:

Ses cheveux d'un blond obscur tiraient sur cette nuance que les Anglais appellent *auburn*, et s'incendiaient au soleil de reflets cuivrés et métalliques, tandis que dans l'ombre ils paraissaient presque noirs; son profil offrait des lignes purement accusées, un front dont un phrénologue eût admiré les protubérances, un nez d'une noble courbe aquiline, des lèvres bien coupées, et un menton dont la rondeur puissante faisait penser aux médailles antiques; et cependant tous ces traits, beaux en eux-mêmes, ne composaient point un ensemble agréable. Il leur manquait cette mystérieuse harmonie qui adoucit les contours et les fond les uns dans les autres. La légende parle d'un peintre italien qui, voulant représenter l'archange rebelle, lui composa un masque de beautés disparates, et arriva ainsi à un effet de terreur bien plus grand qu'au moyen des cornes, des sourcils circonflexes et de la bouche en rictus. Le visage de l'étranger produisait une impression de ce genre. (*idem*: 344s)

⁹ « Derrière le voyageur bizarre, à distance respectueuse, restait debout, auprès d'un entassement de malles, un petit groom, espèce de vieillard de quinze ans, gnome en livrée, ressemblant à ces nains que la patience chinoise élève dans des potiches pour les empêcher de grandir; sa face plate, où le nez faisait à peine saillie, semblait avoir été comprimée dès l'enfance, et ses yeux à fleur de tête avaient cette douceur que certains naturalistes trouvent à ceux du crapaud. Aucune gibbosité n'arrondissait ses épaules ni ne bombait sa poitrine; cependant il faisait naître l'idée d'un bossu, quoiqu'on eût vainement cherché sa bosse. En somme, c'était un groom très convenable, qui eût pu se présenter sans entraînement aux races d'Ascott ou aux courses de Chantilly; tout gentleman-rider l'eût accepté sur sa mauvaise mine. Il était déplaisant, mais irréprochable en son genre, comme son maître » (Gautier, 1993: 347). Esta última frase acentua a ligação entre as duas personagens e a hipótese de o *groom* ser, eventualmente, o responsável pela possessão diabólica do amo, ou o seu guardião. Por outras palavras, o par amo-criado pode significar igualmente um ser duplo, de modo que a aparência diabólica do criado transpareça a verdadeira natureza da alma do amo.

Contudo, dada a temática em causa, são os olhos « extra-ordinários » e algo mefistofélicos que se destacam na fisionomia deste estrangeiro:

Ses yeux surtout étaient extraordinaires; les cils noirs qui les bordaient contrastaient avec la couleur gris pâle des prunelles et le ton châtain brûlé des cheveux. Le peu d'épaisseur des os du nez les faisaient paraître plus rapprochés que les mesures des principes de dessin ne le permettent, et, quand à leur expression, elle était vraiment indéfinissable. Lorsqu'ils ne s'arrêtaient sur rien, une vague mélancolie, une tendance languissante s'y peignaient dans une lueur humide; s'ils se fixaient sur quelque personne ou quelque objet, les sourcils se rapprochaient, se crispaient, et modelaient une ride perpendiculaire dans la peau du front: les prunelles, de grises devenaient vertes, se tiguaient de points noirs, se striaient de fibrilles jaunes; le regard en jaillissait aigu, presque blessant; puis tout reprenait sa placidité première, et le personnage à tournure méphistophélique redevenait un jeune homme du monde – membre du Jockey-Club, si vous voulez – allant passer la saison à Naples, et satisfait de mettre le pied sur un pavé de lave moins mobile que le pont du *Léopold*. (*idem*: 345)

Os estranhos olhos do estrangeiro causam uma enorme perturbação entre as gentes supersticiosas de Nápoles. Com efeito, logo no momento do seu desembarque ocorre um bizarro acidente, que algumas testemunhas atribuem ao olhar deste estrangeiro: « une vague inattendue soulève le vapeur qui, en retombant, provoque le naufrage de quelques facchini » (*idem*: 346).

Um segundo acidente tem como vítima a sua jovem noiva inglesa, Alicia Ward, convalescente em Nápoles. O olhar de Paul « s'arrêtait avec une fixité étrange sur la jeune fille posée devant lui./ Soudain les jolies couleurs roses qu'elle se vantait d'avoir conquises disparurent des joues d'Alicia (...); toute tremblante, elle porta la main à son cœur; sa bouche charmante et pâlie se contracta » (*idem*: 357). Vicè, a criada napolitana da família inglesa, pressente de imediato o perigo:

Pendant qu'elle servait les sorbets et l'eau de neige, elle avait attaché sur le nouveau venu un regard mélangé de curiosité et de crainte. Sans doute, le résultat de l'examen n'avait pas été favorable pour Paul, car le front de Vicè,

jaune déjà comme un cigare, s'était rembruni encore, et, tout en accompagnant l'étranger, elle dirigeait contre lui, de façon qu'il ne pût l'apercevoir, le petit doigt et l'index de sa main, tandis que les deux autres doigts, repliés sous la paume, se joignaient au pouce comme pour former un signe cabalistique. (*idem*: 358)

Sem se aperceber ainda, Paul tem, contudo, um sonho premonitório, em que vê o tio da noiva a fazer-lhe sinal para não desembarcar e Alicia, cujo rosto « exprimait une douleur profonde, et en le repoussant elle paraissait obéir contre son gré à une fatalité impérieuse » (*idem*: 359). Mais tarde, acontece um terceiro acidente: Alicia cai por terra, devido ao rompimento de uma das cordas da cama de rede em que se encontrava suspensa. Então, o conde Altavilla¹⁰, também ele apaixonado por Alicia, « hoch la tête d'un air mystérieux: en lui-même évidemment il expliquait la rupture de la corde par une toute autre raison que celle de la pesanteur; mais, en homme bien élevé, il garda le silence, et se contenta d'agiter la grappe de breloques de son gilet¹¹ » (*idem*: 367).

Os gestos supersticiosos e protetores contra o mau-olhado repetem-se sempre que Altavilla é alvo do olhar de Paul: « Toutes les fois que Paul le regardait ainsi, le comte, par un geste en apparence machinal, arrachait une fleur d'une jardinière placée près de lui et la jetait de façon à couper l'effluve de l'œillade irritée », pois « [e]n se dirigeant vers Altavilla, [le] regard [de Paul] prenait son expression sinistre; les fibrilles jaunes se tortillaient sous la transparence grise de ses prunelles comme des serpents d'eau dans le fond d'une source » (*idem*: 368). Justamente por acreditar na influência nefasta do olhar do rival, o conde oferece a Alicia um presente bizarro (« une immense quantité de pots de fleurs (...) et (...) une monstrueuse paire de cornes de bœuf de Sicile » (*idem*: 369). Satisfeita, Vicè diz algo totalmente enigmático para a jovem inglesa: « nous voilà maintenant en bon état de défense [car] le signor français a de bien singuliers yeux » (*idem*: 369s).

¹⁰ O conde Altavilla era um « jeune élégant napolitain dont la présence amena sur le front de Paul cette contraction qui donnait à sa physionomie une expression de méchanceté diabolique » (Gautier, 1993: 366). Quer dizer, os ciúmes perante um rival parecem acordar algo latente no seu íntimo, trazendo à superfície da fisionomia de Paul a sua verdadeira natureza.

¹¹ Também Vicè se protege com algo semelhante, trazendo ao peito, suspenso por um cordão negro, « un paquet de petites breloques de forme singulière en corne et en corail » (Gautier, 1993: 365).

Os Napolitanos apavoram-se perante o olhar de Paul, pois acontecem vários outros acidentes. Contudo, o jovem estrangeiro « ne se [rendait] pas compte de l'effet bizarre qu'il produisait, et dans le couloir il entendait prononcer à voix basse ce mot étrange et dénué de sens pour lui: un jettatore! un jettatore! » (*idem*: 376). Confrontado com a estranha insistência no epíteto e gesto desconhecidos, Paul tenta compreender as razões dos Napolitanos:

Jettatore! jettatore! Ces mots s'adressaient bien à moi, se disait Paul d'Aspremont en rentrant à l'hôtel; j'ignore ce qu'ils signifient, mais ils doivent assurément renfermer un sens injurieux ou moqueur. Qu'ai-je dans ma personne de singulier, d'insolite ou de ridicule pour attirer ainsi l'attention d'une manière défavorable? (...) Cependant l'on a ici l'habitude de voir des étrangers, et quelques imperceptibles différences de toilette ne suffisent pas à justifier le mot mystérieux et le geste bizarre que ma présence provoque. J'ai remarqué, d'ailleurs, une expression d'antipathie et d'effroi dans les yeux des gens qui s'écartaient de mon chemin. Que puis-je avoir fait à ces gens que je rencontre pour la première fois? (*idem*: 385)

Por outro lado, Paul vê-se insolitamente perturbado por terríveis pesadelos, expressão hipotética de um duplo demoníaco escondido no mais íntimo do seu ser, mas que, ao acordar, ele qualifica de mera extravagância:

Ces fantasmagories confusément effrayantes, vaguement horribles, et d'autres plus insaisissables encore rappelant les fantômes informes ébauchés dans l'ombre opaque des aquatintes de Goya torturèrent le dormeur jusqu'aux premières lueurs du matin; son âme, affranchie par l'anéantissement du corps, semblait deviner ce que sa pensée éveillée ne pouvait comprendre, et tâchait de traduire ses pressentiments en image dans la chambre noire du rêve. (...) / [P]eu à peu Paul se rasséréna; il oublia ses rêves fâcheux et les impressions bizarres de la veille, ou, s'il y pensait, c'était pour s'accuser d'extravagance. (*idem*: 388s)

Contudo, os habitantes locais não desarmam. Ao dar uma volta por Chiaja, sempre que Paul se demorava junto a uma loja, « le marchand prenait un air alarmé,

murmurait quelque imprécation à mi-voix, et faisait le geste d'allonger les doigts comme s'il eût voulu le poignarder de l'auriculaire et de l'index; les commères, plus hardies, l'accablaient d'injures et lui montraient le poing » (*idem*: 389). A situação torna-se insustentável. Paul decide, então, ler um tratado sobre a *jettatura*, escrito por Niccolo Valetta. A partir desse momento, ele julga tomar consciência do seu poder fatal, do seu outro Eu: « il était jettatore! Il fallait bien en convenir vis-à-vis de lui-même: tous les signes distinctifs décrits par Valetta, il les possédait » (*idem*: 391), ou seja, ele apresentava uma « physionomie vraiment terrible./ Paul se fit peur à lui-même: il lui semblait que les effluves de ses yeux, renvoyées par le miroir, lui revenaient en dards empoisonnés » (*ibidem*). Paul tenta, em vão, resistir racionalmente à hipotética existência de um duplo maléfico dentro de si, mas é como se os seus olhos, de súbito, se tivessem aberto para uma terrível verdade até aí desconhecida para ele:

Quoique sa raison se révoltât contre une pareille appréciation, il ne pouvait s'empêcher de reconnaître qu'il présentait tous les indices dénonciateurs de la jettature. (...) / Paul se sentit pénétré d'une immense tristesse. – Il était un monstre! – Bien que doué des instincts les plus affectueux et de la nature la plus bienveillante, il portait le malheur avec lui; son regard, involontairement chargé de venin, nuisait à ceux sur qui il s'arrêtait, quoique dans une intention sympathique. (...). Plusieurs circonstances de sa vie, qui jusque-là lui avaient semblé obscures et dont il avait vaguement accusé le hasard, s'éclairaient maintenant d'un jour livide: il se rappelait toutes sortes de mésaventures énigmatiques, de malheurs inexplicables, de catastrophes sans motifs dont il tenait à présent le mot; des concordances bizarres s'établissaient dans son esprit et les confirmaient dans la triste opinion qu'il avait prise de lui-même./ (...) [L]'influence fatale, le fascino, la jettature, devaient réclamer leur part de ces catastrophes. Une telle continuité de malheurs autour du même personnage n'était pas *naturelle*. (*idem*: 392s)

Os dados do destino estão lançados e, ainda que Paul tente retomar a via da razão, é constantemente impedido pela contínua sucessão de acontecimentos estranhos. Deste modo, para neutralizar o seu duplo maléfico, Paul considera, em primeiro lugar, a hipótese de se afastar de todos: « il se demandait s'il n'était pas de son devoir de fuir Alicia, dût-il passer pour un homme sans foi et sans honneur, et d'aller finir sa vie dans

quelque île déserte où, du moins, sa jettature s'étendrait faute d'un regard humain pour l'absorber » (*idem*: 400). Depois, chega mesmo a pensar em suicídio, devido à circunstância de o seu olhar apaixonado parecer ter provocado um terrível agravamento no estado de saúde de Alicia, o que ele interpreta como « une preuve irrécusable de son fatal pouvoir (...); n'était-il pas de son devoir de se supprimer comme un être malfaisant et d'anéantir ainsi la cause involontaire de tant de malheurs? » (*idem*: 403).

Esta interpretação sobrenatural dos acontecimentos é sustentada pela opinião do conde Altavilla, para quem a situação é clara: « Miss Ward n'est pas malade; elle subit une sorte d'empoisonnement par le regard, et si M. d'Aspremont n'est pas jettatore, au moins il est funeste » (*idem*: 416). No entanto, não se coíbe de acusar Paul de ser um *jettatore*. Perante tais palavras do seu rival, a fisionomia de Paul transforma-se pavorosamente: « une pâleur verte envahit subitement la face de M. d'Aspremont, une auréole rouge cercla ses yeux; ses sourcils se rapprochèrent, la ride de son front se creusa, et de ses prunelles jaillirent comme des lueurs sulfureuses » (*idem*: 417). Todavia, pouco a pouco, Paul torna-se mais sensível aos argumentos do conde, oscilando entre as hipóteses sobrenatural e racional:

Pendant que le comte Altavilla parlait, Paul d'Aspremont se sentait pénétré d'une secrète horreur; il était donc, lui chrétien, en proie aux puissances de l'enfer, et le mauvais ange regardait par ses prunelles! il semait les catastrophes, son amour donnait la mort! Un instant sa raison tourbillonna dans son cerveau, et la folie battit de ses ailes les parois intérieures de son crâne. « (...) – Oh! alors ce serait donc vrai! dit Paul à mi-voix: je suis donc un assassin, un démon, un vampire! je tue cet être céleste, je désespère ce vieillard ». (*idem*: 418s)

No entanto, Paul não quer desistir de Alicia. Os dois rivais travam um duelo, no qual Altavilla perde a vida. Paul convence-se da malignidade do seu olhar, decidindo cegar-se para o fazer cessar e, assim, poder casar com a sua amada (« soyez condamnés, mes yeux, puisque vous êtes meurtriers » (*idem*: 433). Porém, este « aveugle volontaire » (*idem*: 440) cometeu um sacrifício inútil, visto que encontra Alicia já morta. Convencido de que foi o responsável pelo funesto acidente, Paul lança-se no abismo do mar, causando-lhe uma terrível perturbação, de aparência sobrenatural:

Il tomba; une vague monstrueuse le saisit, le tordit quelques instants dans sa volute et l'engloutit./ La tempête éclata alors avec furie: les lames assaillirent la plage en files pressées, comme des guerriers montant à l'assaut, et lançant à cinquante pieds en l'air des fumées d'écume; les nuages noirs se lézardèrent comme des murailles d'enfer, laissant apercevoir par leurs fissures l'ardente fournaise des éclairs; des lueurs sulfureuses, aveuglantes, illuminèrent l'étendue; le sommet du Vésuve rougit, et un panache de vapeur sombre, que le vent rabattait, ondula au front du volcan. Les barques amarrées se choquèrent avec des bruits lugubres, et les cordages trop tendus se plaignirent douloureusement. Bientôt la pluie tomba en faisant siffler ses hachures comme des flèches, – on eût dit que le chaos voulait reprendre la nature et en confondre de nouveau les éléments./ Le corps de M. Paul d'Aspremont ne fut jamais retrouvé. (*idem*: 442s)

No final do texto, parece prevalecer uma hipótese interpretativa sobrenatural, relacionando-se o suicídio de Paul d'Aspremont com um regresso ao caos infernal, talvez o seu verdadeiro lugar. Assim, sugere-se que, não obstante o jovem não ter agido intencionalmente, o seu duplo demoníaco deveria ser afastado do mundo dos vivos e que a única forma para tal seria o suicídio. Este sacrifício de Paul impediria o eventual triunfo do caos sobre a ordem do mundo.

Em Théophile Gautier, como vimos, o herói, semelhante ao seu leitor apaixonado pelo romantismo e pelo fantástico à maneira de Hoffmann, é subitamente surpreendido pela imagem de um duplo negativo, o que o deixa profundamente perturbado e sentindo-se cada vez mais como se tivesse sido transformado num *étrangeiro*, num *desconhecido*. Este duplo aterrador que o possui revela sempre uma origem diabólica, ainda que, por vezes, associada ao progresso do conhecimento científico.

Guy de Maupassant (1850-1893) dissecou, numa perspectiva muito pessimista, o universo social e humano do seu tempo, descrevendo tanto a vida parisiense como a da

Normandia. Autor de vários romances¹², ele é verdadeiramente um mestre da narrativa breve, contos e novelas. A sua estética procura a eficácia, valorizando o poder da imagem, a sobriedade e o rigor da expressão. Por outro lado, o escritor cultivava também o registo fantástico, inovando-o através da interiorização do fenómeno estranho, fundado na desordem da razão, na angústia interior, nos medos imaginários e obsessivos, no questionamento do sujeito acerca da sua própria identidade. Os heróis das narrativas que aqui nos ocupam, sujeitos aparentemente normais tal como o leitor, sofrem, contudo, um desdobramento da personalidade, uma perda de si próprios, onde o Eu se torna realmente « um outro », se dilacera e se vê de fora, desapegado de si mesmo por um « outro que é ele », agindo com toda a estranheza de um duplo negativo, um *Doppelgänger*, cuja monstruosa origem é vista já não como diabólica mas sim como alucinatória ou até como extraterrestre.

Em Maupassant, a crueldade e o fantástico andam juntos. Para este discípulo de Flaubert, o mundo real, tanto a natureza como a sociedade, é em si mesmo mau e absurdo. As suas narrativas fantásticas, marcadas pela sobriedade dos processos e dos elementos, mergulham-nos, porém, no universo da inquietação e da angústia, do pavor do invisível, da fobia da loucura e da atracção pelo suicídio como derradeira salvação. Para Maupassant, é a vida quotidiana que é estranha e cruel. O estrangeiro/estranho habita no mais íntimo do indivíduo. Assim, o autor vê-se perseguido pela temática do duplo, simultaneamente semelhante e diferente. Deste universo perturbado e perturbador, gostaria de destacar algumas das narrativas mais interessantes de acordo com a perspectiva aqui escolhida.

Sur l'eau (1876; 1880) coloca já a questão do desdobramento do sujeito perante o medo, por exemplo, quando o narrador autodiegético afirma, com muita lucidez, a sua profunda hesitação face ao inexplicável: « mon Moi brave raille mon Moi poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour » (Maupassant, 2004: 81).

¹² Cf. *Une vie* (1883), *Bel-Ami* (1885), *Mont-Oriol* (1887), *Pierre et Jean* (1888), *Fort comme la mort* (1889), *Notre cœur* (1890).

Alguns anos mais tarde, *Lui?* (1883) desenvolve a temática do duplo. Aqui, « o outro dentro de nós » deixa-se ver, ainda na sua forma humana, manifestando-se, contudo, como uma inquietante ameaça de perda da razão contra a qual o narrador autodiegético decide proteger-se através do casamento, visto que receia ficar sozinho com o seu duplo, que ele sente como fatal. A interrogação contida no título sugere a ambiguidade do fantástico: trata-se aqui do duplo diabólico ou de uma alucinação premonitória da loucura? O narrador tenta racionalizar o seu medo, mas não consegue dominá-lo, deixando o leitor em suspenso:

Oui, mais j'ai beau me raisonner, me roidir, je ne peux plus rester seul chez moi, parce qu'il y est. Je ne le verrai plus, je le sais, il ne se montrera plus, c'est fini cela. Mais il y est tout de même, dans ma pensée. Il demeure invisible, cela n'empêche qu'il y soit. Il est derrière les portes, dans l'armoire fermée, sous le lit, dans tous les coins obscurs, dans toutes les ombres. Si je tourne la porte, si j'ouvre l'armoire, si je baisse ma lumière sous le lit, si j'éclaire les coins, les ombres, il n'y est plus; mais alors je le sens derrière moi. Je me retourne, certain cependant que je ne le verrai pas, que je ne le verrai plus. Il n'en est pas moins derrière moi, encore./ C'est stupide, mais c'est atroce. Que veux-tu? Je n'y peux rien./ Mais si nous étions deux chez moi, je sens, oui, je sens assurément, qu'il n'y serait plus! Car il est là parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul! (Maupassant, 2004: 208)

O protagonista de *Un fou?* (1884) afirma encontrar-se desapossado de si mesmo, na medida em que não consegue subtrair-se a um dom maléfico que o assombra. Diz ele: « j'ai en moi une action magnétique si extraordinaire que j'ai peur, oui, j'ai peur de moi » (Maupassant, 2004: 358s). Também ele manifesta o medo de ficar a sós consigo mesmo, devido ao seu estranho poder magnético. Será ele um louco ou antes uma vítima de poderes inexplicáveis, pelo menos à luz do conhecimento do tempo? Novamente, a interrogação do título sugere a ambiguidade interpretativa do fantástico.

Em *Lettre d'un fou* (1885) desenvolvem-se as questões anteriormente referidas, nomeadamente no que diz respeito à fraqueza das capacidades dos nossos sentidos e,

portanto, também do nosso pensamento sobre o mundo. Escreve o epistológrafo, questionando a sua sanidade mental:

Après m’être convaincu que tout ce que me révèlent mes sens n’existe que pour moi tel que je le perçois et serait totalement différent pour un autre être autrement organisé, après en avoir conclu qu’une humanité diversement faite aurait sur le monde, sur la vie, sur tout, des idées absolument opposées aux nôtres, car l’accord des croyances ne résulte que de la similitude des organes humains, et les divergences d’opinions ne proviennent que des légères différences de fonctionnement de nos filets nerveux, j’ai fait un effort de pensée surhumain pour soupçonner l’impénétrable qui m’entoure./ Suis-je devenu fou? (Maupassant, 2004: 400s)

Contudo, já não é possível um recuo para uma explicação sobrenatural tradicional, visto que « le surnaturel n’est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé » (*idem*: 401). Para Maupassant, o maravilhoso, a superstição, a fé religiosa foram ultrapassados pela ciência neste final de século positivista. Todavia, nesta narrativa anuncia-se já mais claramente *Le Horla*. O epistológrafo afirma ter visto « un être invisible » (*idem*: 401), pois subitamente deixa de ser capaz de ver o seu próprio reflexo no espelho. Depois, pouco a pouco, a sua imagem reaparece. Ele descreve este ser invisível como « une brume », « une eau [glissante] (...) qui (...) n’avait pas de contours, mais une sorte de transparence opaque s’éclaircissant peu à peu » (*idem*: 403). Então, o sujeito é atacado pelo mais profundo terror: tratar-se-ia de uma alucinação ou de um ser desconhecido? A interrogação é passada ao médico destinatário da carta e, semelhantemente, ao leitor. Deste modo, prevalece a ambiguidade própria do fantástico.

Le Horla, na sua dupla versão (1886; 1887), vai mais longe quanto a esta questão, combinando as temáticas do desdobramento do Eu, da alucinação, do vampirismo, do desapossamento de si próprio. Aqui, um homem vê-se perseguido por aquilo que afirma ser uma criatura invisível, uma presença « extra-ordinária » que o apavora e a quem ele dá o nome de « o Horla ». Este narrador tenta, quer pela narrativa oral perante um grupo de médicos na primeira versão, quer pela narrativa escrita do seu diário na segunda versão, preservar a sua lucidez apesar da angústia e da hipótese

alucinatória. Contudo, pouco a pouco, torna-se escravo dessa força invisível que parece vampirizar-lhe não o sangue mas a alma (o Eu, a personalidade), transformando-o num estrangeiro/estranho a si próprio – louco ou verdadeiramente possuído por um ser « extra-ordinário »? Mantém-se, uma vez mais, a ambiguidade do fantástico.

Na primeira versão, publicada no jornal *Gil Blas*, Maupassant utiliza os convencionais processos retóricos de um texto persuasivo. O narrador encontra-se refugiado numa casa de saúde e conta a sua história a um grupo de médicos especialistas em doenças mentais, portanto, certamente pouco dados a acreditar em alucinações. Contudo, no final, ele consegue perturbá-los, tornando a sua história minimamente plausível para suscitar a dúvida no auditório, com o qual o leitor se identifica, preservando-se, assim, a ambiguidade do fantástico. No início da narrativa, o narrador apresentava-se como um homem socialmente reconhecido, rico e cheio de vigor, em quem, subitamente, começam a manifestar-se estranhos sintomas de enfraquecimento. Surgem, depois, os fenómenos estranhos e aterradores de que foi testemunha: os episódios da garrafa de água e da chávena de leite, da rosa, do copo, do livro e, finalmente, do espelho. Os líquidos referidos desaparecem, a flor é partida e surge suspensa no ar, o copo quebra-se, as páginas do livro viram-se sozinhas: tudo isto inexplicavelmente.

Perante a bizarria do episódio do espelho, em que o seu reflexo momentaneamente deixa de ser perceptível, o narrador mostra-se convencido de que é assombrado por um ser invisível, a quem ele dá o nome de Horla, isto é, « aquele que vem de fora », um estrangeiro, talvez um alienígena: « un Être nouveau, qui sans doute se multipliera bientôt comme nous nous sommes multipliés, vient d'apparaître sur la terre! » (Maupassant, 2004: 594). Para convencer o seu auditório, o narrador demonstra a fraqueza dos sentidos humanos (como já o havia feito, por exemplo, o epistológrafo de *Lettre d'un fou*), o que não invalida a existência de coisas e seres invisíveis, como o infinitamente grande, o infinitamente pequeno, corpos transparentes, a electricidade, etc. Segundo o mesmo raciocínio, o Horla também poderá existir; é dele, então, que falam tanto o maravilhoso tradicional como os fenómenos científicos contemporâneos. Para

concluir, exhibe uma peça jornalística que parece atestar a objectividade da sua argumentação:

Qui est-ce? Messieurs, c'est celui que la terre attend, après l'homme! Celui qui vient nous détrôner, nous asservir, nous dompter, et se nourrir de nous peut-être, comme nous nous nourrissons des bœufs et des sangliers./ Depuis des siècles, on le pressent, on le redoute et on l'annonce! La peur de l'Invisible a toujours hanté nos pères./ Il est venu./ Toutes les légendes des fées, des gnomes, des rôdeurs de l'air insaisissables et malfaisants, c'était de lui qu'elles parlaient, de lui pressenti par l'homme inquiet et tremblant déjà./ Et tout ce que vous faites vous-mêmes, Messieurs, depuis quelques ans, ce que vous appelez l'hypnotisme, la suggestion, le magnétisme – c'est lui que vous annoncez, que vous prophétisez! (...) / Et voici, Messieurs, pour finir, un fragment de journal qui m'est tombé sous la main et qui vient de Rio de Janeiro. Je lis: « Une sorte d'épidémie de folie semble sévir depuis quelque temps dans la province de San-Paulo. Les habitants de plusieurs villages se sont sauvés abandonnant leurs terres et leurs maisons et se prétendent poursuivis et mangés par des vampires invisibles qui se nourrissent de leur souffle pendant leur sommeil et qui ne boiraient, en outre, que de l'eau, et quelquefois du lait! » / J'ajoute: Quelques jours avant la première atteinte du mal dont j'ai failli mourir, je me rappelle parfaitement avoir vu passer un grand trois-mâts brésilien avec son pavillon déployé... Je vous ai dit que ma maison est au bord de l'eau... Toute blanche... Il était caché sur ce bateau sans doute.../ Je n'ai plus rien à ajouter, Messieurs.
(*idem*: 597s)

O médico encerra o encontro, deixando no ar a dúvida: « Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux..., ou si... si notre successeur est réellement arrivé » (*idem*: 598). A ambiguidade do fantástico joga-se, nesta narrativa de uma possessão, entre uma interpretação racional (alucinação, loucura) e outra « extraordinária »: a chegada de um ser desconhecido, talvez alienígena, vindo não se sabe de onde para vampirizar os humanos. Ao vampiro tradicional sucede agora uma criatura diferente, precursora das da ficção-científica, cujo sucesso futuro é bem conhecido.

A segunda versão foi publicada no ano seguinte, numa antologia de contos e novelas significativamente intitulada *Le Horla*, o que a destaca em relação a todas as outras. Ela é bastante mais extensa e complexa do ponto de vista da criação do clima de um fantástico aterrador, colocando-se agora a tónica no lento processo de vampirização ou de perda da razão de que é vítima o narrador autodiegético, redactor de um diário íntimo. Quer dizer que, nesta versão, Maupassant opta pelo código da ficção da autenticidade, pois aqui já não se assiste a uma tentativa algo retórica de persuasão de um auditório, ainda que meramente constituído por especialistas em saúde mental; o leitor tem agora acesso directo a um pretensso documento autêntico de natureza pessoal, no qual é suposto que o sujeito da enunciação registre os seus mais íntimos e sinceros pensamentos, sentimentos e emoções. No final, e diferentemente da primeira versão, após uma tentativa falhada para matar o monstro estrangeiro queimando a sua casa, o herói-narrador abraça o suicídio como única forma de se separar do estrangeiro/estranho pelo qual se sente possuído:

Lui, Lui, mon prisonnier, l'Être nouveau, le nouveau maître, le Horla! (...) Mort? Peut-être?... Son corps? son corps que le jour traversait n'était-il pas indestructible par les moyens qui tuent les nôtres? / S'il n'était pas mort?... seul peut-être le temps a prise sur l'Être invisible et redoutable. Pourquoi ce corps transparent, ce corps inconnaissable, ce corps d'Esprit, s'il devait craindre, lui aussi, les maux, les blessures, les infirmités, la destruction prématurée? / La destruction prématurée? toute l'épouvante humaine vient d'elle! Après l'homme, le Horla. – Après celui qui peut mourir tous les jours, à toutes les heures, à toutes les minutes, par tous les accidents, est venu celui qui ne doit mourir qu'à son jour, à son heure, à sa minute, parce qu'il a touché la limite de son existence! / Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi!.../ (*idem*: 633s)

Embora por processos narrativos diferentes, a ambiguidade do fantástico continua a jogar-se, acentuando-se; assim, nesta segunda versão da narrativa de uma possessão, oscila-se entre uma interpretação racional (alucinação, loucura do sujeito da enunciação) e uma outra « extra-ordinária » (sobrenatural tradicional ou de ficção-

científica), ou seja, a real chegada de um novo ser terrível, o Horla. Num caso ou no outro, o desespero existencial conduz ao suicídio.

Qui sait? (1890) apresenta-nos, uma vez mais, a temática do desdobramento da personalidade, agora através de um outro facto « extra-ordinário », a animização e o desaparecimento inexplicável de um conjunto de móveis, o que coloca o herói numa situação aterradora, pela qual ele se torna estrangeiro/estranho a si próprio, decidindo encerrar-se voluntariamente numa casa de saúde para se proteger de um mal desconhecido (« Je suis aujourd'hui dans une maison de santé; mais j'y suis entré volontairement, par prudence, par peur! », Maupassant, 2004: 715). Com efeito, o herói-narrador receia a perda da razão, sentindo-se vampirizado por uma bizarra criatura, o antiquário de Rouen (« ce monstre à crâne de lune! » (*idem*: 728), e desapossado, simultaneamente, dos seus móveis e da integridade do seu Eu. O ponto de interrogação do título coloca de novo a questão da ambiguidade fantástica que permite a hesitação interpretativa entre o « extra-ordinário » e a alucinação. Ao tentar racionalizar, pela escrita, a estranheza daquilo que os seus olhos claramente viram, o sujeito tenta ultrapassar a sensação de perda da razão face ao intolerável paradoxo: isso não é possível, contudo, eu vi os meus móveis partirem sozinhos:

Et voilà que j'aperçus tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture, qui sortait en se dandinant. Il s'en alla par le jardin. D'autres le suivaient, ceux de mon salon, puis les canapés bas et se traînant comme des crocodiles sur leurs courtes pattes, puis toutes mes chaises, avec des bonds de chèvres, et les petits tabourets qui trottaient comme des lapins./ Oh! quelle émotion! Je me glissai dans un massif où je demeurai accroupi, contemplant toujours ce défilé de mes meubles, car ils s'en allaient tous, l'un derrière l'autre, vite ou lentement, selon leur taille et leur poids. (*idem*: 720)

Esta descrição descarta a explicação racional de um roubo normal, permitindo, contudo, a hipótese da alucinação, ou de « un intolérable cauchemar » (*idem*: 715). No entanto, o narrador não sabe o que pensar, afirmando na abertura da narrativa:

Mon Dieu! Mon Dieu! Je vais donc écrire ce qui m'est arrivé. Mais le pourrai-je? L'oserai-je? Cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou! / Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait? (*ibidem*)

Depois de uma longa viagem pela Europa e por França, o narrador autodiegético encontra-se em Rouen. Passeando pelas ruas dos antiquários, ele é surpreendido pela visão dos seus queridos móveis, propriedade actual de um vendedor de aspecto horrível e sinistro. Contudo, a investigação policial constata, no dia seguinte, o desaparecimento do homem suspeito, bem como de todos os móveis: « Je n'aperçus, en entrant, ni mon armoire, ni mes fauteuils, ni mes tables, ni rien, rien, de ce qui avait meublé ma maison, mais rien, alors que la veille au soir je ne pouvais faire un pas sans rencontrer un de mes objets » (*idem*: 726). Mais estranho é o facto de receber, passados quinze dias, uma carta do seu jardineiro, na qual este lhe dá conta de um acontecimento ainda mais insólito, o do reaparecimento de todos os móveis, « *la maison est maintenant toute pareille à ce qu'elle était la veille du vol. [...] Cela s'est fait dans la nuit de vendredi à samedi. Les chemins sont défoncés comme si on avait traîné tout de la barrière à la porte. Il en était ainsi le jour de la disparition* » (*idem*: 727).

Este aparente final feliz de reposição da ordem perturbada anteriormente é, contudo, o acontecimento mais aterrador para o protagonista, que não mais regressará àquela casa, procurando antes a protecção de uma casa de saúde contra o ser que ele considera responsável pelos eventos bizarros. A sua dúvida permanece, porém, e com ela a ambiguidade do fantástico: estarei louco? Ou serei, pelo contrário, mais sábio que os outros, pois compreendo agora que os nossos sentidos nos enganam e que existem realmente forças invisíveis que nos dominam? O leitor que decida segundo as suas próprias convicções.

Em suma, os protagonistas das narrativas de Maupassant aqui estudadas, tal como o leitor, levam uma existência normal, ainda que possam gostar da solidão. Subitamente, a armadilha do desconhecido abate-se sobre eles, perturbando a sua tranquilidade existencial e também a do leitor, pois seria aterrador se a única explicação

racional fosse uma interpretação sobrenatural. Para escapar à fatalidade, eles escolhem afastar-se do mundo social, retirando-se para uma casa de saúde, ou suicidar-se. Tal como Hoffmann, Poe ou Gautier, enquanto escritor lúcido e esteta, Maupassant fez exactamente aquilo que apreciava nos mestres do fantástico e que resumiu nas linhas seguintes:

Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau comme un cauchemar. (*idem*: 51s¹³)

Neste estudo, apresentámos uma reflexão sobre um aspecto particular da representação, no contexto da literatura francesa de cariz fantástico do século XIX, do conceito de estrangeiro, neste caso do « estrangeiro a si próprio ». Tal « égarement de soi-même » pode atingir vários graus, como vimos, sentindo-se o sujeito cada vez mais como que transformado num estranho, num desconhecido, culminando no patamar da monstruosidade e/ou da loucura. A análise de um *corpus* composto por narrativas fantásticas da autoria de Théophile Gautier e de Guy de Maupassant procurou mostrar como, através dos processos de construção do fantástico na narrativa, se põem em cena a divisão e a dilaceração do sujeito oitocentista, perdido entre as noções de Bem e de Mal, de fé religiosa ou de fé na ciência racionalista e positivista, e, em última instância, de sanidade mental ou de loucura.

Vimos, assim, que, na narrativa fantástica, real e irreal se entrelaçam, criando um crescente efeito retórico de perturbação, mistério e angústia. O herói, incrédulo, sente a « inquietante estranheza » da perturbação da ordem natural, provocada por uma manifestação ambigualmente tenebrosa e maléfica que irrompe bruscamente na sua realidade quotidiana e familiar, instaurando o paradoxo nos quadros de referência do seu mundo e podendo conduzi-lo à loucura ou/e à morte. A ambiguidade estrutural do texto fantástico visa, sobretudo, provocar no leitor o mesmo calafrio de medo e de angústia sentido pelo protagonista, fazendo, assim, do leitor « son semblable, son frère

¹³ Maupassant, *Gil Blas* (Outubro de 1882), *apud* « Introduction » de Marie-Claire Bancquart.

». Vimos, igualmente, como o duplo diabólico de Gautier se transformou, em Maupassant, num estrangeiro chamado Horla, possivelmente um extraterrestre – passando-se, assim, do maravilhoso para a ficção-científica, por intermédio do fantástico.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BARTHES, Roland (1968). « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11. Paris: Seuil, pp. 84-89.
- BAUDELAIRE, Charles (1964). *Les Fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Garnier-Flammarion.
- BAUDELAIRE, Charles (1972). *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Paris: Le Livre de Poche/Librairie Générale Française.
- BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse Université.
- BOZZETTO, R. et al. (1980). « Penser le fantastique », *Europe*, n° 611 (*Les Fantastiques*). Paris: Les Editeurs Français Réunis, pp. 26-31.
- CASTEX, P.G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- Communications* n° 11 (1968). Paris: Seuil.
- FREUD, Sigmund (1985). *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais*. Paris: Gallimard Folio.
- FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GAUTIER, Théophile (1993). *Récits fantastiques*. Paris: Bookking International.
- MAUPASSANT, Guy de (2004). *Contes cruels et fantastiques*. Paris: Le Livre de Poche.
- MILNER, Max (1960). *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*. Paris: José Corti.
- MUCHEMBLED, Robert (2003). *Uma história do Diabo (séculos XII a XX)*. Lisboa: Terramar.
- SCHNEIDER, Marcel (1985). *Histoire de la littérature fantastique*. Paris: Fayard.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa: Moraes Editores.
- VAX, Louis (1972). *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia.

