

A ENCENAÇÃO DA LEITURA COMO JOGO NO TEXTO FANTÁSTICO

ANA ALEXANDRA SEABRA DA SILVA *

A leitura que aqui apresentamos do conto de Maupassant intitulado *Apparition* é fruto de uma opção metodológica muito específica: servindo-nos de processos e terminologia da análise estrutural da narrativa, pegámos naqueles aspectos a que fomos mais sensíveis e tentámos construir uma hipótese interpretativa do conto. Talvez não seja ocioso salientar algo que parece óbvio: a leitura, como processo de conhecimento, pressupõe, inevitavelmente, um ponto de vista. Mesmo quando se pretende apenas descrever objectivamente um texto, está-se já a interpretá-lo. Ou melhor, começa-se por aí, pois o sentido é um ponto de partida e não de chegada (como afirmava Eduardo Prado Coelho, não partimos dele, partimos com ele, uma vez que todo o enunciado é orientado, dirigido à capacidade interpretativa do leitor).

Ora, este jogo, que é o processo comunicativo literário - onde os dois pólos, constituídos pelo autor e pelo leitor não podem ser apagados -, torna-se particularmente visível em relação ao texto fantástico. Trata-se, com efeito, de um artefacto muito elaborado, cuja arquitectura necessita de se apresentar bastante sólida, de modo a atingir o seu objectivo, que é o de apanhar o leitor nas suas malhas e mantê-lo em constante hesitação (Todorov) entre a recusa ou a aceitação dos fenómenos meta-empíricos encenados, simultaneamente impensáveis e irrecusáveis. Como sublinha Filipe Furtado⁽¹⁾: «longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procu-

ram aparentar, a história e o discurso fantásticos são, pelo contrário, objecto de calculada contenção e de forte censura interna».

Guy de Maupassant (1850-1893) terá ficado para a história da literatura francesa, sobretudo, como mestre do conto e da novela. Tal facto, porém, não o diminui como romancista, faceta que aqui deixaremos em branco, uma vez que nos ocuparemos exclusivamente do conto intitulado *Apparition* (publicado pela primeira vez em *Le Gaulois* de 4 de Abril de 1883).⁽²⁾ De um modo geral, a narrativa de Maupassant evidencia uma sólida construção, tendo como "espinha dorsal" a cadeia de eventos à qual é conferida maior importância que ao tratamento da psicologia da(s) personagem(ns): trata-se de factos ocorridos com ela(s). No entanto, é nítida a preferência por caracteres que, de alguma maneira, se distinguem da massa anónima, não raro por serem protagonistas de um drama insólito. É o caso dos textos fantásticos (concretamente de *Apparition*), em que o herói precisa, não obstante, de se apresentar o mais conforme possível a um tipo sócio-cultural longe de qualquer suspeita, como forma de garantir plausibilidade aos eventos narrados, afirmando verdadeiro algo inconciliável: a coabitação de duas ordens paradoxais - a ordem do mundo familiar, do quotidiano e a ordem do meta-empírico (de carácter negativo) tão plausível quanto a anterior e que instaura uma ruptura, uma fenda na primeira, perturbando a relação da personagem (e do leitor, que

* Docente da ESE de Beja

com ela é levado a identificar-se) com as coisas que fazem parte da sua experiência vivencial.

Daí, o difícil número de corda bamba executado pelo fantástico. Um passo em falso para o lado da aceitação da manifestação sobrenatural, e cai no maravilhoso. Um passo em falso para o lado da explicação racional, e cai no estranho. De comum aos três, o fenómeno meta-empírico. Específico do fantástico, a ambiguidade instaurada e constantemente preservada até ao final, num perigoso jogo de perícia e equilíbrio. Como salienta Filipe Furtado: «[...] a arquitectura de qualquer texto do género deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza [ambiguidade] sobre aquilo que encena: primeiro, deixando-a surgir e instalando-a com segurança na intriga; depois confirmando-a através dos vários processos empregados na tessitura do discurso».⁽³⁾

Tomando como hipótese de partida o facto de se tratar de um texto fantástico cujo tema é o **medo** (daquilo que não se compreende e que **toma posse** do indivíduo - a loucura?), como se constrói, então, a ambiguidade, a débil fronteira entre razão e alucinação? Aceitando a proposta de Filipe Furtado, atentaremos em cinco aspectos que funcionam como reforço da plausibilidade, mantendo a dúvida; ou seja, aqueles aspectos que permitem a encenação da leitura⁽⁴⁾ como jogo da ambiguidade. São eles: a construção da verosimilhança, o papel do narratário, o narrador-actor, a caracterização ambígua das personagens e o tratamento do tempo e do espaço.

O título, **Apparition**, introduz-nos, de imediato, o motivo central do conto, nomeando a manifestação meta-empírica. A extrema concisão do sintagma nominal, excluindo o substantivo de qualquer determinante, é sintomática do carácter ambíguo da manifestação. Ele (sintagma) irrompe na página tal como ela (aparição) irrompe no real: subitamente, sem explicações. Poderíamos ser levados a pensar que tal "clareza" representaria uma aceitação do fenómeno sobrenatural, quebrando, assim, a

ambiguidade. Porém, logo na primeira frase da sequência inicial (I parte) surge o contraponto "racional" do fenómeno: «On parloit de séquestration à propos d'un procès récent» (p.155, sublinhado nosso). Instaura-se, portanto, logo desde o início, a dúvida, a ambiguidade: a história a que iremos assistir é mesmo do domínio de uma ordem sobrenatural ou tem, pelo contrário, uma explicação natural - um sequestro? De facto, somos arrastados de uma para outra até ao final do texto, não podendo nunca optar por uma das hipóteses.

Esta primeira parte (I) funciona como **situação** a vários níveis: temático (a explicação residirá num sequestro?), temporal (« à la fin d'une soirée intime»), espacial (« rue de Grenelle, dans un ancien hôtel»), social (círculo íntimo de amigos; « le vieux marquis de la Tour-Samuel»), dados a serem considerados como supostamente reais, criando, assim, um enquadramento epocal e ideológico (opinião pública) verosímil. Por outro lado, a instância enunciativa apresenta-se como um **narrador heterodiegético neutral**: situa, não a história, mas a personagem que lhe dá voz (« le vieux marquis de la Tour-Samuel, âgé de quatre-vingt-deux ans, se leva et vint s'appuyer à la cheminée. Il dit de sa voix un peu tremblante»). Testemunha da narrativa do marquês, não pode ter um estatuto de omnisciência, pois tal anularia a ambiguidade. De facto, diz-se: « chacun avait son histoire, une histoire qu'il affirmait vraie» (sublinhados nossos). A responsabilidade do enunciado é deixada, assim, à personagem, não emitindo o primeiro narrador qualquer julgamento, limitando-se a **mostrar** (« showing»), a pôr em cena a personagem - caracterizada, pelo estatuto social e pela idade, como um indivíduo digno de crédito. Mostrando a quem? A um **destinatário extratextual** (leitor). Para convencê-lo da sua imparcialidade, o estilo adoptado é simples, claro, conciso: frases curtas, contendo o máximo de informação factual e o mínimo de valorização (« c'était à la fin d'une soirée intime, rue de Grenelle, dans un ancien hôtel, et chacun avait son histoire [...]», p.155).

A segunda (II) e a terceira (III) partes são da responsabilidade de um narrador de 1ª pessoa (« je sais [...] »), correspondendo a um preâmbulo à narrativa do acontecimento insólito, uma preparação do auditório (II) e à narrativa propriamente dita (III).

Quando o velho marquês toma a palavra (« Moi aussi, je sais une chose étrange, tellement étrange, qu'elle a été l'obsession de ma vie»; p.155), muda o foco narrativo (estamos agora na 1ª pessoa e o narrador anterior desaparece totalmente). O destinatário, num 1º nível, é intratextual (o grupo: « me comprenez-vous? », p.156; « Mesdames»; « Je vais vous dire l'aventure [...] et je vous en donnerai la preuve. Imaginez ce que vous voudrez », p.156; « je vous assure », p. 164; « Pourquoi ai-je fait ceci? [...] Je n'en sais rien », p.165: questões que, eventualmente, o auditório gostaria de colocar, mas para as quais o narrador não tem resposta). Porém, através da sequência inicial, num nível segundo da responsabilidade do primeiro narrador⁽⁵⁾, o enunciado dirige-se a um destinatário extratextual (leitor). Este encontra-se, no entanto, em pé de igualdade com aquele (intratextual): não sabe mais e terá que decidir por si próprio. Aliás, o papel do narratário no texto fantástico é, precisamente, o de mediador entre o narrador e o leitor, funcionando como "modelo" deste ao ser receptivo à ambiguidade enunciada no discurso: confrontemos a frase inicial proferida pelo marquês (« Je sais une chose étrange », p.156) com a última (« Je ne sais rien de plus », p.168), que fecha o conto (deixando-o, todavia, "aberto" à interpretação de cada um) - esta reforça a primeira, não avançando nenhuma explicação para o insólito acontecimento, sustentando, assim, a ambiguidade.

A assumir a responsabilidade do discurso temos, então, um narrador-actor (auto-diegético), « le vieux marquis de la Tour-Samuel », isto é, alguém que conta um acontecimento ocorrido consigo próprio. Porém, entre o "eu-narrador" (a voz de 82 anos) e o "eu-narrado" (o herói de 26 anos) verifica-se um distanciamento temporal de

56 anos. Ora, tal facto serve para consolidar a plausibilidade da história, quer pelo respeito merecido pela idade (« il est permis de n'être pas brave devant les dangers imaginaires, quand on a quatre-vingt-deux ans », p.156) e estatuto social do marquês, quer pela posição céptica por ele assumida (distinção entre « dangers imaginaires » e « véritables », p.156; « Je ne crois pas aux fantômes », p. 163), embora declare não ter explicação racional após tanto tempo (« Je vais vous dire l'aventure telle quelle, sans chercher à l'expliquer. Il est bien certain qu'elle est explicable, à moins que je n'aie eu mon heure de folie. Mais non, je n'ai pas été fou, et je vous en donnerai la preuve. Imaginez ce que vous voudrez. Voici les faits tout simples », p.156).

É importante salientar que a autoridade perante o receptor é, ainda, reforçada pelo facto de, a tantos anos de distância, o carácter da personagem ter permanecido inalterado, dando-lhe coerência. Representante de um tipo social acreditado, a aristocracia, é, além do mais, um militar destemido (« Devant les dangers véritables, je n'ai jamais reculé, Mesdames », p.156), leal, prestável (acelta a missão proposta pelo amigo), tendo em alto valor a honra (« Je fus presque blessé de cette parole, et je le lui dis un peu vivement », p.159; « [...] je m'aperçus avec étonnement qu'elle [carta] était cachetée. Je fus tellement surpris et irrité que je faillis revenir sans m'acquitter de ma commission », p.159-160; « par pudeur pour moi-même », p.163; « mais cette espèce de fierté intime que j'ai en moi, un peu d'orgueil de métier aussi, me faisaient garder, presque malgré moi, une contenance honorable. Je posais enfin, je posais pour moi, et pour elle sans doute [...] », p.164) e mostrando-se racional e céptico. O distanciamento temporal não altera estas características e nada adianta em termos elucidativos. Serve, portanto, como reforço da ambiguidade.

Com efeito, é a dúvida permanente aquilo que o marcou (« Il m'est demeuré de ce jour-là une marque, une empreinte de peur, me comprenez-vous? Oui, j'ai subi l'horrible épouvante, pendant dix minutes,

d'une telle façon que depuis cette heure une sorte de terreur constante m'est restée dans l'âme. Les bruits inattendus me font tressaillir jusqu'au coeur [indício dos leves ruídos e dos suspiros captados na sequência da aparição]; les objets que je distingue mal dans l'ombre du soir [indício ambíguo da sequência da aparição - cena passada na obscuridade: tudo pode ter sido fruto de uma perturbação dos sentidos] me donnent une envie folle de me sauver [cf. fuga "louca" (p. 166)]. J'ai peur la nuit, enfin [marca]», p.156).

Toda esta parte preparatória (II) coloca-nos, de imediato, perante um determinado ângulo de visão perspectivador dos acontecimentos. Trata-se de uma **focalização restritiva** pois, embora exista um distanciamento temporal grande, ele funciona como reforço da ambiguidade e da autoridade do narrador e não como um meio explicativo (isso anularia o carácter fantástico, como já foi referido). Por outro lado, encontramos-nos perante uma **focalização interventiva** servida por um discurso, apesar de tudo, **valorativo** («dangers imaginaires» vs. «dangers véritables»; «épouvantables et stupides terreurs»; «je ne crois pas aux fantômes; eh bien! j'ai défailli sous la hideuse peur des morts», p.163; «comme un lâche») e **modalizante** («Le manoir semblait abandonné depuis vingt ans»; «Il semblait atterré», p.160; «comme si on venait [...]»; «Les sièges semblaient en déroute»; «je crus entendre ou plutôt sentir un frôlement derrière moi», p.162; sublinhados nossos). Tudo é perspectivado através dos sentidos (olfacto, visão, audição, tacto) do herói, o que não exclui a hipótese de uma alteração da percepção do real, logo favorece uma ambiguidade do ponto de vista.

A narrativa do marquês (III) inicia-se com uma **situação espaço-temporal** que tem como intuito torná-la verosímil («c'était en 1827, au mois de juillet [o calor terá tido influência na alteração da percepção? ou serve apenas para reforçar a explicação que é dada ao amigo: «On lui dit que j'étais souffrant, que j'avais reçu un coup de soleil», p.167?]. Je me trouvais à Rouen en garnison.» p.157).

A primeira função cardinal do conto (reencontro: «je rencontrais un homme [...]», p.157) introduz-nos desde logo a personagem "responsável", em certa medida, pelo acontecimento. A catálise que se lhe segue explica quem é esse homem («c'était un ami de jeunesse que j'avais beaucoup aimé [razão da relação de intimidade-tratamento por "tu", o pedido insólito dirigido ao herói-narrador, ao qual este prontamente acede] e, através do encaixe da história resumida do amigo (durante os cinco anos que estiveram afastados), fornece uma série de elementos capazes de fazer o prato da balança um pouco para o lado do sobrenatural. O excesso (de carga negativa)⁽⁶⁾ impera: o brusco envelhecimento do amigo («Il semblait vieilli d'un demi-siècle. Ses cheveux étaient tout blancs; et il marchait courbé, comme épuisé», p.157) provocado por «un malheur terrible» - a morte da mulher. Esta relação amorosa é, também, marcada pelo excesso («follement amoureux»; «extase de bonheur»; «une félicité surhumaine»; «une passion inapaisée» - todos os sublinhados são nossos). E esse excesso é fatal («tuée par l'amour lui-même», p.157).

Personagem estranha - demasiado excessiva, se assim se pode dizer - quer pelos aspectos referidos, quer pelo extremo sigilo (inexplicado) que reclama para a missão («grand service»⁽⁷⁾, p.157; «un urgent besoin», p. 158; «impénétrable discrétion et un silence absolu», p.158), quer ainda pela grande perturbação que, por várias vezes, demonstra («Quant à moi, pour rien au monde je ne rentrerais dans cette maison», p.158 - devido ao sofrimento? Haverá outra razão deliberadamente omitida? -; «il ne prononça pas vingt paroles. La pensée de la visite que j'allais faire dans cette chambre, où gisait son bonheur, le bouleversait, me disait-il [uma explicação possível, mas haverá outra?]. Il me parut, en effet singulièrement agité, préoccupé [...]»; p.158; «Pardonne-moi, je souffre trop. Et il se mit à pleurer», p.159; «Mon ami avait pu d'ailleurs fermer le mot sans y prendre garde, dans le trouble où il était», p.160). Finalmente o seu desaparecimento ocorre de

um modo estranho e inexplicável. De facto, a personagem é ambígua, pois tais características não permitem pender nem para o lado do sobrenatural, nem para o do sequestro.

Ambíguo é, também, o caseiro. Agindo de forma muito estranha em relação à entrada do herói-narrador no solar, parece saber de algo invulgar («il semblait atterré», p.160): ou a presença efectiva do fantasma feminino ou a presença de uma mulher sequestrada.

A caracterização da mulher/aparição nada nos adianta no sentido da resolução do enigma (embora seja curioso o facto de se apresentar vestida de branco, como é "regra" para os fantasmas). Ela parece até bem "material" - pelo menos a voz («douce et douloureuse faisait vibrer les nerfs», p. 164) e a cabeleira («ses cheveux qui me donnèrent à la peau une sensation de froid atroce comme si j'eusse manié des serpents [...] cette sensation m'est restée dans les doigts et je tressaille en y songeant»; «cette chevelure de glace», p.165 - sublinhados nossos). A qualificação sobre-natural, "maléfica" depende exclusivamente da percepção do sujeito enunciador que, note-se, está num estado de absoluto pânico («j'étais éperdu à ne plus savoir ce que je faisais»; «j'avais peur», p.164) e hesita perante o que vê (ou julga ver): «femme ou spectre», p.164. Estranho é, sem dúvida, o aparecimento e desaparecimento súbitos, assim como o bizarro pedido («Peignez-moi, oh! peignez-moi; cela me guérira; il faut q'on me peigne [...]», p.165), simbolicamente erótico («Elle soupirait, penchait la tête, semblait heureuse», p.165).

O carácter irreal da cena (do instante - «dix minutes», p.156) da «apparition» [p.162] é preparado pela descrição precedente do espaço onde tem lugar. Segundo a proposta de Filipe Furtado, o espaço do fantástico é "híbrido". Caracteriza-se por uma contaminação dos dados do real, perfeitamente verosímeis, através de indícios de subversão (em número muito inferior) e tem como função o reforço da ambiguidade, oscilando entre o real e o irreal. Ora, neste conto verificamos um tratamento do

espaço de acordo com as regras do género. Em primeiro lugar, apresenta uma área isolada, afastada de uma zona urbana («son domaine se trouvant à cinq lieues de Rouen environ. J'en avais pour une heure à cheval», p.158; «il faisait un temps radieux, et j'allais au grand trot à travers les prairies, écoutant des chants d'alouettes et le bruit rythmé de mon sabre sur ma botte. Puis j'entrai dans la forêt [...]»⁽⁸⁾, p.159). Depois, passa para o solar antigo, desabitado, em ruínas («Le manoir semblait abandonné depuis vingt ans. La barrière, ouverte et pourrie, tenait debout on ne sait comment. L'herbe emplissait les allées; on ne distinguait plus les plates-bandes du gazon», p.160); em seguida, a penetração no ambiente interior («Je pénétrai dans la maison. Je traversai d'abord la cuisine, puis deux petites pièces que cet homme habitait avec sa femme. Je franchis ensuite un grand vestibule, je montai l'escalier et je reconnus la porte indiquée par mon ami. Je l'ouvris sans peine et j'entrai», p. 161); e, por fim, o quarto desabitado, fechado (cheiro a mofo) e mergulhado na escuridão («L'appartement était tellement sombre que je n'y distinguai rien d'abord. Je m'arrêtai, saisi par cette odeur moisie et fade des pièces inhabitées et condamnées, des chambres mortes [alusão à morte e ao fantasma]. Puis, peu à peu, mes yeux s'habituaient à l'obscurité et je vis assez nettement [contudo, não é uma visão "normal"] une grande pièce en désordre [indício], avec un lit sans draps, mais gardant ses matelas et ses oreillers, dont l'un portait l'empreinte profonde d'un coude ou d'une tête comme si l'on venait de se poser dessus [elemento de subversão, decorrente da visão].

Les sièges semblaient en déroute [novo elemento de subversão modalizado]. Je remarquai qu'une porte, celle d'une armoire sans doute [a certeza será posta em causa mais à frente], était demeurée entr'ouverte [será por aí que o ser desaparecerá: «elle (...) s'enfuit par la porte que j'avalais remarquée entr'ouverte. (...) je m'élançai sur la porte par où cet être était parti. Je la trouvai fermée et inébranlable», p.166 - re-

forço da ambiguidade]). Outro elemento importante é a tentativa fracassada de iluminar o quarto («J'allai d'abord à la fenêtre [...] secrétaire», p. 162). Essa obscuridade forçada permite uma ambiguição do acontecimento insólito, podendo ser-lhe atribuída a perturbação da percepção. Como o narrador confessa na sequência preparatória (II), dessa experiência ficou-lhe a marca do medo perante «les dangers imaginaires», inexplicáveis e que ocorrem na escuridão, isto é, quando não podem ser claramente vistos e compreendidos.

Oposto ao espaço da ocorrência, do qual é imperioso fugir rapidamente (p.166: «Alors une fièvre de fuite m'envahit, une panique [...] et partis au galop» - passagem extraordinária de rapidez, ao nível rítmico e semântico, traduzindo admiravelmente o pânico da fuga), encontramos o abrigo do espaço familiar - o seu quarto («Je ne m'arrêterai qu'à Rouen, et devant mon logis. Ayant jeté la bride à mon ordonnance, je me sauvai dans ma chambre où je m'enfermai pour réfléchir», p.166). Tão tranquilizador que uma explicação racional para o facto parece ser-inegável («Certes, j'avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance», p.166). Porém, de novo um elemento subversivo aparece, desfazendo a teia lógica, equilibrando novamente os pratos da balança do fantástico («Et j'allais croire à une vision, à une erreur de mes sens [prato do racional], quand je m'approchai de ma fenêtre. Mes yeux, par hasard, descendirent sur ma poitrine. Mon dolman était plein de cheveux, de longs cheveux de femme qui s'étaient enroulés aux boutons! [prato do inexplicável]).

Je les saisis un à un et je les jetai dehors avec des tremblements dans les doigts», p.167 - medo provocado pela nova situação instável, de dúvida).

Como reforço da ambiguidade, temos o desaparecimento súbito e misterioso do amigo, procurando-se, através do recurso à justiça, consolidar a autoridade e verosimilhança (« On le fit rechercher par

tout, sans découvrir une trace de son passage ou de sa retraite. // Une visite minutieuse fut faite du château abandonné. On n'y découvrit rien de suspect. // Aucun indice ne révéla qu'une femme y eût été cachée [o que parece negar a hipótese do sequestro; porém, ela é muito forte na primeira frase do texto, como acima referimos]. //L'enquête n'aboutissant à rien, les recherches furent interrompues [Inexplicável]. // Et depuis cinquante-six ans, je n'ai rien appris. Je ne sais rien de plus», p.167-8).

A narrativa do marquês termina sublinhando a dúvida, a ambiguidade. Por outro lado, o final do relato da personagem coincide com o final do texto, não voltando à cena o primeiro narrador. Também ele apresenta os factos (a história, cuja narração testemunhou) sem explicação, reforçando - mais uma vez - a ambiguidade. A decisão é deixada ao leitor.

Procurámos, até aqui, ver como se constrói o difícil jogo de forças do fantástico, a luta de braço-de-ferro entre o racional e o meta-empírico, em que o resultado final é um empate.

O que nos ocupará nestas últimas linhas será tentar interpretar o sentido desse "empate", da ambiguidade. Não se trata de querer resolver o enigma «femme ou spectre» - isso seria falsear o texto fantástico, como já referimos - mas, pelo contrário, de perceber de que modo a ambiguidade se estende ao nível do significado.

De facto, neste conto conjugam-se duas linhas de sentido recorrentes em Maupassant: a linha erótico/sensual e a linha da fobia da loucura, que se *entretecem* no motivo central - a cabeleira feminina. A leitura poderia escolher uma das vias, no entanto, em nossa opinião, elas encontram-se de tal forma entrançadas, que seria redutor não considerar uma certa ambiguidade que se coloca a este nível.

Logo no início do texto, a narrativa do caso amoroso do amigo é orientada pelo excesso, como atrás referimos. Essa paixão desenfreada, "louca" proporciona uma felicidade "sobre-humana" no mo-

mento da sua vivência. Tem, porém, como consequência o sofrimento: a morte - no caso do elemento feminino -, o desespero (a loucura? o suicídio?) - no caso da personagem masculina. Constatamos, então, que o excesso da relação amorosa contém um germe maléfico susceptível de conduzir à loucura ou/e à morte. E o excesso é, precisamente, aquilo que está para lá do "normal", isto é, do controlável, da segurança, do compreensível.

Ora, o velho marquês declara logo a princípio o seu medo obsessivo perante algo não explicável racionalmente, os «dangers imaginaires». Na página 166 diz: «Certes, j'avais eu un ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance» (sublinhados nossos). Parece-nos muito forte e evidente a alusão à fobia da loucura, do lado não controlável do cérebro humano e que pode apoderar-se do indivíduo.⁽⁹⁾

Na cena da "aparição", a relação ambígua entre sensualidade e sofrimento (do cérebro) está patente, desde logo, na voz do ente feminino («elle parla d'une Voix douce et douloureuse», p.164) e, em seguida, no pedido dirigido ao herói-narrador: «- oh! Monsieur, vous pouvez me rendre un grand service! [...] // - Voulez-vous? Vous pouvez me sauver, me guérir. Je souffre affreusement. Je souffre toujours. Je souffre, oh! Je souffre! [...] (p.164) // - Peignez-moi, oh! peignez-moi; cela me guérira; il faut qu'on me peigne. Regardez ma tête... Comme je souffre; et mes cheveux, comme ils me font mal!», p.165.

O acto de pentear surge como cura do sofrimento provocado pelos cabelos emaranhados, isto é, pela **desordem** (ameaça/presença da loucura?), libertando o cérebro dos fluidos negativos e causando prazer no ser feminino («Elle soupirait, penchait la tête, semblait heureuse», p.165). Deste ponto de vista, parece que, afinal, o erotismo (de notar o facto da cabeleira ser longa e negra) é cura para o mal e não causa dele. No entanto, a linha do medo obsessivo vem entrelaçar-se e refor-

çar a ambiguidade: para o herói-narrador a experiência resulta como fonte de **desprazer** («chevelure de glace»; «une sensation de froid atroce comme si j'eusse manié des serpents»), ele encontra-se perante o desconhecido/attractivo e age sem saber porquê. Talvez pela necessidade de **compreender**.

Assim, o acto de pentear pode, também, simbolizar a busca da Ordem, do Domínio, do Sentido. As várias formas de tratamento dos fios poderão ser lidas como fases diversas dessa busca («Je la peignai. Je manial je ne sais comment cette chevelure de glace. Je la tordis, je la renouai et la dénouai; je la tressai comme on tresse la crinière d'un cheval», p.165. Note-se a ambiguidade no emprego do pronome pessoal «la», que remete, ao mesmo tempo, para a cabeleira e para a "mulher", reforçando a linha da sensualidade), como um percurso para atingir uma meta - o Sentido.

Aliás, será conveniente abrimos aqui um parêntesis para atentarmos nos três percursos diferentes apresentados no texto. O primeiro, de Rouen ao castelo, é encarado pelo herói como um agradável passeio pelos campos e está marcado pela sensualidade - o contacto com a natureza, a força e a alegria de viver de um indivíduo detentor (ou que se julga tal) do domínio de si próprio. Em seguida, após um encontro um tanto estranho com o caseiro, susceptível de lhe ter causado alguma apreensão, a personagem penetra no castelo e atravessa várias partes da casa em busca do quarto indicado pelo amigo. No momento em que passa a soleira da porta, depara com o desconhecido: a **obscuridade** (que não consegue iluminar), a **desordem** e o facto insólito, **incompreensível** (a aparição). Em nossa opinião, tais factos podem ser interpretados como simbolizando aquilo a que chamámos o "outro lado" da razão, o desconhecido contido no interior do próprio cérebro do indivíduo - a loucura, uma das maiores obsessões de Maupassant. Por último, temos a fuga do herói-narrador para a sua casa, o seu quarto, ou seja, o ambiente tranquilizador, o conhecido, a razão.

Como vimos na parte dedicada à caracterização desta personagem, ela define-se como ser racional que não crê em fantasmas. Porém, após a experiência traumatizante, a dúvida instala-se no seu espírito, marca-o negativamente e para sempre. O desprazer referido resulta do facto de não se encontrar uma resposta tranquilizadora. Pressente-se a existência, a presença do outro lado - a loucura -, mas não se quer acreditar; procura-se, sempre e infrutuosamente, uma explicação racional. Daí a marca do medo em relação ao desconhecido, encarado como maléfico e aniquilador do indivíduo.

Parece-nos, de facto, que no conto fantástico de que nos ocupámos, a ambiguidade estende-se ao nível do significado. Oscilamos entre uma interpretação pela linha da sensualidade e/ou pela do medo obsessivo da loucura. O entrançar destes dois fios conduz-nos ao problema da busca do Sentido. Confrontada com a presença (ou sugestão) de algo para além do racional, a personagem sente a dúvida instaurar-se em si e, com ela, o medo. Esta ambiguidade é, a nosso ver, significante da ténue fronteira existente entre razão e loucura. Deste modo, o texto fantástico revela-se como um lugar privilegiado para a encenação do complexo e ambíguo jogo da leitura compreendida como descodificação/interpretação de signos.

NOTAS

1 - A Construção do fantástico na narrativa, pág.51 (obra fundamental para a abordagem do género).

2 - ed. ut. «Apparition» in *Clair de Lune*, Paris, Librairie Louis Conard, 1909.

3 - Filipe Furtado, op.cit., pp.131-2.

4 - O problema da leitura é aqui considerado a dois níveis: extratextual (o plano do leitor) e intratextual (o plano do herói que tenta descodificar os signos que se lhe apresentam).

5 - É importante sublinhar que o 1º narrador acumula a função de destinatário da narrativa do marquês, pois tudo parece indicar que ele faz parte do grupo (testemunha).

6 - Se bem que possa ser atribuído à perspectiva (perturbada?) da voz narradora - o discurso é modalizado e é a voz quem, em discurso indirecto, reporta a história. Somente adiante o amigo tomará a palavra.

7 - Note-se o modo diferente como o narrador o encara: «léger service. Ce n'était d'ailleurs qu'une promenade pour moi: [...]. J'en avais pour une heure à cheval», p.158; «c'était bien simple», p.159.

8 - É nítido o contraste com o ambiente no quarto e a rapidez da fuga provocada pelo pânico (p.166).

9 - Vários contos posteriores exploram esta linha: *Le Horla*, *Un fou?*, *Qui sait?*.