

UMA LEITURA DO INSÓLITO NOS CONTOS “O HORLA”, DE MAUPASSANT E “O VISITANTE”, DE VICTOR GIUDICE

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Aquino Sylvestre
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Os contos “O Horla”, de Maupassant e “O visitante”, de Giudice dialogam, levando-nos a crer que Giudice possa ter sido um provável leitor de seu predecessor francês, Maupassant. Embora Giudice tenha como provável fonte para a escrita de sua narrativa a de Maupassant, os caminhos traçados pelo autor para construir o elemento insólito que figura como mote da narrativa toma rumos diferentes em “O visitante”. Partindo dessas considerações, este artigo pretende mostrar as relações intertextuais entre os referidos contos, a forma como o duplo é tratado nas duas narrativas e como se configura o elemento insólito nos contos mencionados.

Palavras-chave: Fantástico; contos; Maupassant; Victor Giudice.

READING THE FANTASTIC: “O HORLA”, BY MAUPASSANT AND “O VISITANTE”, BY VICTOR GIUDICE

Abstract: Giudice's short story "O Horla" dialogues with "The Visitor", a short story by Maupassant, in a way which leads us to believe that Giudice may have been a reader of his French predecessor, Maupassant. Although Giudice had based his narrative on Maupassant's short story, the paths drawn by Giudice to construct the unusual elements that appears as a mote of his narrative takes different directions in "The visitor." Based on these considerations, this article intends to show the intertextual relations between the two stories, that is, the way the double is treated in the two narratives and how the unusual element is configured in the mentioned stories.

Key-words: Fantastic; short stories; Maupassant; Victor Giudice.

Guy de Maupassant, prolífico escritor do século XVIII, renovador da narrativa curta, dedicou parte de seu trabalho a temas vinculados ao psicológico e ao insólito. Em um de seus contos mais famosos e antologizados, “O Horla”, o autor francês aborda a questão do duplo, da loucura e da manifestação de um ser misterioso denominado Horla, que o perturba, fazendo-o perder o sono e a razão e pensar na possibilidade de ter enlouquecido. Victor Giudice, escritor brasileiro, dedicou-se mais especificamente ao gênero conto entre as décadas de 70 e 90. Muitas de suas narrativas curtas permeiam o insólito, como “O visitante”. A leitura

dos contos “O Horla” e “O visitante” evidencia o diálogo entre as duas obras literárias, levando-nos a crer que Giudice possa ter sido um provável leitor de seu predecessor francês, Maupassant. Embora Giudice tenha como provável fonte para a escrita de sua narrativa a de Maupassant, os caminhos traçados pelo autor para construir o elemento insólito que figura como mote da narrativa toma rumos diferentes em “O visitante”. Partindo dessas considerações, este artigo pretende mostrar as relações intertextuais entre os referidos contos, a forma como o duplo é tratado nas duas narrativas e como se configura o elemento insólito nos contos mencionados.

O conto o “Horla” apresenta duas versões, uma escrita como se os acontecimentos já tivessem ocorrido; e outra em forma de diário, seguindo, portanto, uma ordem cronológica comrelato em primeira pessoa. Quem narra a história, de caráter fantástico, é um personagem angustiado, que considera a possibilidade de estar enlouquecendo. A versão escolhida para ser abordada neste artigo foi a segunda, publicada em 1887, um ano após a publicação da primeira. O relato que aterroriza o narrador tem início em 8 de maio e situa o leitor em um mundo pautado no mundo como o conhecemos, fato importante para o posterior rompimento com o cotidiano e para a instauração do insólito. O narrador encontra-se em Paris, onde reside, e de sua janela pode avistar seu imenso jardim e o rio Sena. O cenário é uma bela manhã em que se pode avistar os barcos cruzando o rio, entre eles, duas escunas inglesas e uma barca brasileira que chama a atenção do narrador, fazendo com que acene para ela, tamanho o prazer que aquela visão lhe causou. O episódio é importante, porque prepara o leitor para o futuro da narrativa e a imposição do insólito, já que a existência de um ser que não pode ser visto, nomeado como Horla, será atribuída justamente à passagem do barco brasileiro.

Há uma necessidade, primeiramente, de se instaurar o leitor em um mundo aparentemente “normal”, de acordo com David Roas¹, já que

o relato fantástico nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo em que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para em seguida rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual em que ocorrem os fatos nesse espaço cotidiano. E isso transforma tal fenômeno em impossível e, como tal, inexplicável, incompreensível. Em outras

¹ ROAS, 2012, p.22.

palavras, o fenômeno fantástico supõe uma alteração do mundo familiar do leitor, uma transgressão dessas regularidades tranquilizadoras às quais me referia antes. O fantástico nos faz perder o chão a respeito do real.

Quatro dias após a descrição do narrador em tranquila harmonia em sua residência, o relato de 12 de maio mostra-o adoentado e reflexivo, procurando entender seu estado e preparando novamente o leitor para o aparecimento do elemento insólito, por meio do Horla, uma manifestação sem forma que evidencia sua presença por atos como beber toda a água do narrador, enquanto ele dormia:

De onde vêm essas influências misteriosas que transformam em desânimo nossa felicidade e nossa confiança em angústia? Dir-se-ia que o ar, o ar invisível está cheio de forças desconhecidas, cuja curiosa proximidade nos afeta. Acordo cheio de alegria com vontades de cantar em minha garganta. – Por quê? – Será um arrepio de frio que, roçando minha pele, abalou meus nervos e me sombreou a alma? [...] Como é profundo esse mistério do Invisível! Não conseguimos sondá-lo com nossos sentidos miseráveis, com nossos olhos que não sabem perceber nem o muito pequeno nem o muito grande, nem o muito perto nem o muito longe, nem os habitantes de uma estrela, nem os habitantes de uma gota d'água... com nossos ouvidos que nos enganam.²

Nesse fragmento do conto, o narrador explicita o quanto a percepção humana é falha e sugere que o ser humano é limitado, diante de um mundo que se compreende muito pouco. Sugere, ainda, que há mais mistérios ao redor das pessoas do que se pode imaginar, “forças invisíveis” que não podem ser apreendidas. De certa maneira, o narrador antecipa o surgimento do Horla, já que ele não pode ser visto ou tocado, apenas percebido por suas façanhas. A palavra invisível, escrita em letra maiúscula, parece remeter ao Horla, denotando que o narrador, mesmo inconscientemente, já percebe uma presença estranha que o angustia.

As condições do narrador pioram, já não consegue dormir, assombrado pelos pesadelos e pela sensação de que um mal desconhecido o persegue:

Nenhuma mudança! Meu estado, realmente, é estranho! À medida que a noite se aproxima, uma inquietação incompreensível me invade, como se a noite, para mim, ocultasse uma terrível ameaça. [...] Ando então de um lado para outro em meu salão, sob a opressão de um medo confuso e irresistível, o medo do sono e o medo da cama. [...] Durmo muito tempo – duas ou três

² MAUPASSANT, 2006, p.240.

horas -, depois um sonho – não – um pesadelo me envolve. Sinto perfeitamente que estou deitado e que durmo... sinto e sei... e sinto também que alguém se aproxima de mim, me olha, me apalpa, sobe em minha cama, se ajoelha sobre meu peito, agarra meu pescoço entre as mãos e aperta... aperta... com toda a sua força para me estrangular.³

Diante dessa piora, o narrador consulta um médico que não encontra qualquer sintoma alarmante no paciente, fazendo o leitor duvidar da loucura do narrador. A hesitação continua até o término da narrativa, mantendo o fantástico, aos moldes todoroviano, já que o texto atende à primeira condição imposta por Tzvetan Todorov (1992) para o estabelecimento do fantástico: a hesitação do leitor.

Para Todorov⁴, o fantástico se estabelece a partir de um fato ou elemento que causa um rompimento das leis aceitas como naturais no mundo “real”, contanto que não haja uma explicação para tal quebra, conforme se pode apreciar no seguinte trecho:

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e á personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da realidade, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso.

Quando o conto chega ao fim, não se sabe se o narrador enlouqueceu ou não. Incapaz de lidar com a presença insólita do Horla, ele se vê diante de um impasse insolúvel para se livrar dos tormentos: cometer suicídio ou matar o Horla. Decide-se pela segunda opção, ateando fogo em sua casa, todavia considera a possibilidade de o Horla ter sobrevivido, já que não se configura como um ser humano.

Mesmo quando o conto termina, há um conflito entre o sobrenatural e o real. Em suas palavras finais, o narrador conclui que o Horla não está morto e que ele terá que se matar para livrar-se da presença ameaçadora dessa criatura invisível, reforçando a ideia de que a ameaça do Horla continuará sempre. Como a loucura do narrador também não é provada, inclusive o médico acredita que ele está bem de saúde, mantém-se o campo do fantástico. Outro fator que leva o

³ MAUPASSANT, 2006, p.241.

⁴ TODOROV, 1992, p.48.

leitor a crer na presença do fantástico é o fato de que ao estar distante da casa onde habita, o narrador sentir-se melhor. Quando viaja, sente-se livre da presença do Horla; ao retornar, a presença pode ser novamente sentida. Na ausência do narrador, é um de seus criados que parece ficar atormentado, como se o Horla, na falta do narrador, tivesse possuído outra pessoa em seu lugar. O fantástico, então, não se desfaz e se configura, nas palavras de Roas⁵

[...] na confrontação do sobrenatural com o real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos por um lado a duvidar desta última causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade.

O tom insólito da narrativa e a possibilidade da existência do Horla são corroborados pela lenda contada por um monge ao narrador, durante sua viagem. Na região por onde passou havia uma crença de que à noite ouvia-se o balir de duas cabras. Os incrédulos acreditavam que os gritos dos animais não passavam de sons das aves do mar. Entretanto, muitos pescadores acreditavam ter visto um pastor vagando, com a cabeça sempre coberta por um manto, conduzindo um bode com cara de homem e uma cabra com cara de mulher, ambos com cabelos brancos, falando sem parar em uma língua desconhecida. O narrador, amedrontado com a história, questiona o monge sobre a possibilidade de ser uma narrativa verídica, na esperança de ouvir palavras que o fizessem desacreditar na lenda. O monge, todavia, concede uma resposta que não dissipa sua dúvida:

Será que vemos a centésima milésima parte do que existe? Veja, aí está o vento, que é a maior força da natureza, que derruba os homens, abate os prédios, desenraiza as árvores, suspende o mar em montanhas de água, destrói os penhascos e atira nas rochas os grandes navios, o vento que mata, que assobia, que geme, que rugir: já ouviu e consegue vê-lo? Mas ele existe.⁶

As palavras do monge mantém a ambiguidade da narrativa, fortalecendo a dúvida do leitor e do narrador, reforçando, assim, a possibilidade da existência do Horla.

⁵ ROAS, 2014, p.32.

⁶ MAUPASSANT, 2006, p. 244.

Pode-se observar, no conto de Maupassant, a presença da ideia do duplo. Em certo momento do conto, o narrador chega a duvidar se não foi ele quem tomou toda a água que havia levado para o quarto antes de dormir ou se teria sido o Horla. Ao acordar com sede, percebe a garrafa vazia e pondera sobre a possibilidade de ter enlouquecido ou ser um sonâmbulo, conforme atesta no trecho a seguir:

Minhas mãos tremiam! Beberam aquela água? Quem? Eu? Eu, com certeza! Só poderia ter sido eu! Então... eu era sonâmbulo, eu vivia, sem saber, aquela dupla vida misteriosa que faz pensar se existem dois seres em nós, ou se um ser estranho, desconhecível e invisível, anima, às vezes, quando nossa alma está bloqueada, nosso corpo cativo que obedece aquele outro, como se a nós mesmos, mais que a nós mesmos.⁷

Outro episódio insólito ocorre quando o narrador passeava por seus canteiros e avista um belo pé de rosas com três flores. Uma delas se dobra, como se uma mão invisível a entortasse, quebrasse e colhesse. Em seguida, a flor se ergue, como se um braço a levasse até a boca e o narrador a vê “suspensa no ar transparente, sozinha, imóvel, apavorante mancha vermelha”⁸, bem próxima aos seus olhos. Os possíveis fatos sobrenaturais não o abandonam, e o narrador se angustia ainda mais ao ver uma página de seu livro virar sozinha.

A crença na existência do Horla é reforçada por um argumento de autoridade, representado pela notícia publicada na Revista Mundo Científico, que relata a existência de seres invisíveis, no Brasil, os quais possuem e perseguem a população, fazendo-as abandonar suas casas. As pessoas relatam que os seres são como vampiros que se alimentam de suas vidas enquanto elas dormem e bebem leite e água e não tocam em qualquer outro tipo de alimento. A descrição feita na revista científica coincide com os problemas que atingem o narrador. Ao ler o artigo, o narrador lembra do navio brasileiro que avistou de sua janela e conclui que o Horla deveria estar a bordo do navio e decidira descer e habitar sua casa.

O duplo aparece novamente no final do conto, quando o narrador pensa ter seu corpo tomado pelo Horla. A falta de seu reflexo no espelho mostra que o narrador e o Horla são um único ser.

⁷ MAUPASSANT, 2006, p. 245.

⁸ MAUPASSANT, 2006, p. 252.

Nota-se que o insólito se instaura no conto de Maupassant, por meio de um ser invisível, o Horla, que atormenta o narrador da história, fazendo-o considerar até a possibilidade de ter enlouquecido. A presença do insólito é um elemento desestabilizador para o protagonista da narrativa que deseja livrar-se da presença indesejável daquele estranho ser. No conto de Giudice, o narrador se sente confortado com a presença do ser invisível, não nomeado, que aparece em sua casa, a ponto de desejar sua volta, quando resolve suspender suas aparições.

Embora os narradores dos dois contos apresentem uma postura diferenciada diante do elemento insólito, as narrativas apresentam muitos pontos em comum, fazendo crer que Giudice provavelmente tenha sido um leitor de Maupassant e, de alguma maneira, faça de “O visitante”, uma releitura de o “Horla”.

O narrador de Giudice é um homem solitário, que recebe a herança de um tio, que além do dinheiro, havia deixado uma coleção de livros de Gastón Mariath e uma assinatura para uma temporada lírica no teatro. O narrador anuncia a presença do ser invisível, identificado como “o visitante”, ao falar sobre sua vida solitária:

Na verdade, ao fim de sete meses e setecentos caprichos notei um sintoma de riqueza em certa coleção de cristais de Baccarat, numa aquarela de Marsacq, numa fauteuil de Chippendale ou na adega instalada no quarto da criada. No entanto, nunca houve criadas nem criados. Sentia prazer em ir à cozinha arquitetar sanduíches de frios temperados em conservas e solidões. Aliás, quase perfeitas, não fosse o visitante introduzir o quase.⁹

Embora o narrador passe a relatar, a partir do trecho acima, sua história insólita, ele não parece se assustar com a presença do ser invisível, ao contrário, encara o fato de ele ter surgido como algo natural ao ponderar: “Aconteceu, aconteceu e pronto”.¹⁰

O narrador relata que notou a primeira visita, quando ao voltar da ópera notou a falta de uma gloxínia que havia comprado e para a qual olhava admirado, ao comer seu sanduíche, minutos antes de sair para assistir Orpheu:

O vaso e a planta estavam lá, entretanto, nem sombra da flor. Aproximei-me a ponto de distinguir as pétalas no tapete, um Namazlik, a poucos centímetros do rodapé. A princípio, pensei numa corrente de ar. Foi só a princípio: as pétalas haviam sido

⁹ GIUDICE, 2007, p.429.

¹⁰ GIUDICE, 2007, p.429.

esmagadas. O indubitável é terrível. Alguém estivera no apartamento com o intuito de destruir uma gloxínia.¹¹

É possível notar que embora haja uma relação intertextual entre os contos, ao mostrarem, ambos, a relação dos seres insólitos com a flor, essa relação se dá de modo diferente em cada texto. O visitante é um ser raivoso, que parece invadir a casa e a vida do narrador para incomodá-lo sem sucesso, pois ele se mostra cada vez mais entusiasmado com a presença do ser invisível. A raiva pode ser notada pela destruição da flor. No conto de Maupassant, a flor é colhida com delicadeza; em momento algum da narrativa o Horla se mostra agressivo.

O insólito na narrativa de Giudice é reforçado, quando o narrador mostra, diversas vezes, a impossibilidade de um ser humano normal ter entrado em sua casa. A porta estava trancada, quando o narrador chegou da ópera no dia da primeira aparição, a fechadura não mostrava sinais de arrombamento. Mais adiante na narrativa, o narrador resolve trocar a fechadura da porta, para provar que realmente o ser que o visitava era como um fantasma, uma aparição, um ser não palpável.

A segunda aparição do visitante acontece quando o narrador abre o terceiro volume do livro de Mariath para fazer sua costumeira leitura antes de dormir e se depara com o livro sem nenhuma folha, todas haviam sido substituídas por cento e noventa e sete retângulos recortados de jornais velhos.

Na terceira visita, o narrador encontra dois copos espatifados no chão e fica cada vez mais curioso para saber quem é seu visitante. Com o intuito de surpreendê-lo, decide, em vez de ir ao recital, ficar na esquina do quarteirão vizinho vigiando a casa. O narrador executa o plano, mas não consegue identificar o visitante, como se nota por meio de suas palavras:

Não houve suspeitos presentes. À meia-noite abandonei o posto de observação, atravessei a rua e entrei em casa: três discos esvaçados, duas colheres de prata Sheffield retorcidas, quatro Mariath desfolhados e os seis cálices da coleção Baccarat formando um círculo de cacos entre o sofá e a mesinha de centro.¹²

¹¹ GIUDICE, 2007, p.436.

¹²GIUDICE, 2007, p. 431.

É interessante observar o quanto a fúria do visitante aumenta a cada visita. O narrador atribui o aumento da violência ao fato de ele tentar incessantemente descobrir quem era o visitante. Pensa em ir à polícia, mas reconhece que seria difícil explicar os fatos insólitos. O narrador não se incomoda com a presença do visitante em si, mas com a necessidade de repor tudo o que foi destruído, comprando os livros e copos quebrados. A ausência de seus objetos o incomoda e não a presença do ser que o visita.

O visitante passa seis semanas sem invadir a casa do narrador, que acredita que não foi visitado, porque não estava saindo de casa. A presença do ser invisível no conto “Horla” se dá justamente pela presença do narrador na casa, enquanto em “O visitante”, pela ausência.

Intrigado com a ausência de visitas, o narrador de Giudice resolve ir ao teatro para confirmar se o visitante se manifestaria e, ao voltar, encontra sua casa arruinada.

Nos dias que seguiram, o narrador limpou a desordem de sua casa e procurou esquecer o visitante, que não mais apareceu. Assim como no conto de Maupassant, o narrador resolve viajar para se ver livre do visitante e, ainda, para repor os objetos destruídos.

Sete anos depois dos acontecimentos insólitos, a cena do início da história se repete: o narrador compra outra gloxínia e vai ao teatro, preocupado com o que encontrará ao voltar. Ao voltar encontra a casa intacta. Suas palavras mostram que muito provavelmente o invasor não era um maníaco, um ser humano normal, mas um elemento pertencente ao mundo insólito.

Com a ausência das visitas, o narrador parece cada vez mais só e, desesperadamente, deseja a volta do visitante. Para tanto, coloca objetos valiosos em evidência, na tentativa de atrair atenção de seu visitante insólito e, em seguida, acende todas as luzes, escancara a porta e vai ao teatro, para cumprir o ritual de quando era visitado. O leitor permanece na hesitação, quando o conto termina, ao se deparar com a seguinte reflexão do narrador: “Tenho quase certeza de que o visitante virá. Mas se ele não vier,”. Não se saberá se ele foi visitado novamente ou não. A frase “mas se ele não vier” denota a preocupação do narrador com a volta do ser desaparecido. Pode-se completá-la

de diversas formas, mas pensando na vontade do narrador, é possível imaginar que se o visitante não vier, o narrador nunca superará a sua falta.

No conto de Giudice, a questão do duplo também está presente se se pensar que o visitante pode ser o próprio narrador, seu outro eu, o que destrói para que o outro construa, sua companhia. Também se pode pensar que o visitante é realmente um ser que consegue entrar e sair sem ser visto, um ser sobrenatural, um fantasma, talvez do tio que possa o ter visitado, enraivecido por ter ficado com sua herança. O duplo ainda é notado pela repetição das cenas, como a compra das gloxínias que ocorre mais de uma vez e as idas do narrador ao teatro.

Considerando-se os dois contos, não se pode deixar de notar as relações intertextuais existentes, o diálogo entre textos, conforme propõe Bakhtin.

Julia Kristeva, em 1967, na revista *Critique*, considerando as teorias bakhtinianas nas obras *Problemas da poética de Dostoievski* e *A obra de François Rabelais*, criou o termo intertextualidade para mostrar que todo texto é construído como um mosaico de citações, sendo resultado da absorção e transformação de outro. De acordo com a autora, para Mikhail Bakhtin, o discurso literário não tem um sentido fixo, ele é um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escrituras. A autora considera o discurso (texto), como um embricamento de discurso em que se lê, ao menos, um outro. Ressalta, ainda, que a intertextualidade substitui a noção de intersubjetividade. Bakhtin, sob a óptica de Kristeva, trabalha com a noção de intertextualidade ao considerar o diálogo como única esfera possível da vida da linguagem e vê os textos como leitura de outros anteriores, absorção e réplica de outros textos.

A interdiscursividade, no âmbito bakhtiniano, aparece sob a nomenclatura dialogismo. Esse termo não deve ser pensado como uma interação face a face, nem tampouco como um termo passível de ser dividido em dialogismo entre interlocutores e dialogismo entre discursos. O dialogismo de Bakhtin, conforme mostra José Luiz Fiorin¹³, no artigo “Interdiscursividade e intertextualidade”, no livro *Bakhtin: outros conceitos chaves* é sempre entre discursos. O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate entre o locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos.

13 FIORIN, 2006, p.166.

Mikhail Bakhtin¹⁴ entende que não se pode realmente ter a experiência do dado puro ou acesso direto à realidade, já que o real é sempre mediado pela linguagem. Não há, portanto, relação direta discurso/coisas. Há, sim, relação discurso/discurso, evidenciando que o mundo só é revelado de modo semiotizado.

Pensando ainda na intertextualidade, não se pode deixar de discutir a questão referencial. Roland Barthes (1970,p.87) rejeita a referencialidade como conexão literatura/mundo, linguagem/mundo. O referente é um produto de uma relação semiótica e não algo preexistente. Antoine Compagnon aborda a ilusão referencial, dizendo que

A relação linguística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e outro signo, um texto e outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculto arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código.¹⁵

Não há realidade na referência. O real é, na verdade, um código. Nesse caso, a intertextualidade estaria no lugar da referência, garantindo o diálogo de um enunciado com outros enunciados. “O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade”¹⁶

Barthes também entende a questão da referência voltada para a intertextualidade ao expor que

[...] o artista realista não coloca em absoluto a “realidade” na origem de seu discurso mas, unicamente e sempre, por mais longe que se remonte, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual não apreendemos nunca, a perder de vista, senão uma cadeia de cópias¹⁷

As considerações de Barthes são importantes para o estudo da literatura fantástica, porque permitem mostrar que a “realidade” é uma construção textual, um “efeito de real”, conforme nomeia, mostrando que o fantástico pode ter sua plausibilidade, mesmo fugindo à ordem ditada pelo mundo em que se vive. Há coerência também no insólito, em histórias povoadas por fantasmas, seres

¹⁴ BAKHTIN, 1993, p. 32.

¹⁵ COMPAGNON, 1999, p. 109.

¹⁶ COMPAGNON, 1999, p. 110.

¹⁷ BARTHES, 1970, p. 173.

imaginários e acontecimentos não explicados. Embora o Horla e o visitante não se comportem como seres humanos, no mundo fantástico, eles são possíveis e suas estranhas aparições e atitudes também. Consoante Roas¹⁸

Isso permite afirmar que o fantástico depende do real tanto quanto a literatura mimética: na construção do espaço ficcional, as narrativas fantásticas empregam os mesmos recursos que os textos realistas, o que invalida a ideia comum de situar essas histórias no terreno do ilógico ou do onírico, ou seja, no polo oposto ao da literatura mimética. E não me referi unicamente às exigências de verossimilhança que os leitores impõem à toda narração, e sim aos procedimentos empregados para afirmar a referencialidade do espaço textual, para criar uma correspondência entre os conteúdos da ficção e a experiência concreta (recursos como a datação precisa, a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva...).

Dessa maneira, podemos concluir que um texto literário é inteligível porque é parte de relações intertextuais anteriores que o formam. No caso dos contos estudados, além da questão da inteligibilidade, pode-se pensar no enriquecimento da literatura de Giudice ao dialogar com a de Maupassant.

Laurant Jenny¹⁹ também percebe a interabilidade do texto literário e afirma: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida.” Por isso, o sentido de uma obra literária só é apreendido, consoante o autor, quando se considera os seus arquétipos e com eles se estabelece uma relação de realização, de transformação ou de transgressão. No caso do conto de Giudice, há uma relação de transformação em relação ao conto de Maupassant, garantindo uma das propostas mais interessantes de Laurant Jenny, a recusa a discursos únicos e consagrados. Ao dialogar com a narrativa de Maupassant, Giudice amplia as leituras possíveis renunciando a discursos que se impõem como únicos e verdadeiros, porque estão consolidados pelo tempo ou pela autoridade que exercem textos como o do canônico Maupassant.

Jenny²⁰ observa que mesmo quando não há um traço comum com gêneros previamente existentes, uma obra não nega sua permeabilidade ao contexto

¹⁸ ROAS, 2014, p.164.

¹⁹ JENNY, 1979, p. 5.

²⁰ JENNY, 1972, p. 5.

cultural, ao contrário, a negação é a afirmação de sua permeabilidade ao contexto cultural existente.

Sob a óptica de Jenny, o que caracteriza as relações intertextuais é a introdução de um novo modo de leitura, que rompe com a linearidade do texto. Ao se realizar uma leitura pode-se enveredar por dois caminhos da referência intertextual: seguir a leitura, vendo no texto um fragmento como qualquer outro, parte integrante da sintagmática do texto, ou voltar ao texto-origem, fazendo uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece na forma de elemento paradigmático deslocado e originário de uma sintagmática esquecida. Esses dois caminhos só se estabelecem diante dos olhos de um analista; na leitura, os dois caminhos operam simultaneamente.

Jenny ressalta que a intertextualidade insere-se de modo adequado tanto num enquadramento narrativo tradicional, quanto na narrativa moderna, desconstruída e não pode ser visto como um mero desorganizador do discurso, à medida que suscita questões como o modo pelo qual se opera a assimilação, por um texto, de enunciados pré-existentes e qual a relação desses enunciados com seu estado primeiro.

Ao se considerar o trabalho intertextual, pode-se apreender que não se trata de mera repetição, mas de uma maneira crítica de trabalhar com a forma de modo intencional ou não, explicitamente ou não. A intertextualidade é uma maneira de renunciar a discursos que se impõem como únicos e verdadeiros, ou que se impõem porque estão consolidados pelo tempo ou pela autoridade que exercem. Dessa forma, a intertextualidade abre espaço para o surgimento de novos significados,

[...] sendo o esquecimento, a neutralização dum discurso impossível, mais vale trocar-lhe os polos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão²¹

Jenny aborda as ideologias intertextuais. A primeira ideologia é a intertextualidade como desvio cultural. Para Jenny, o vanguardismo intertextual é

²¹ JENNY, 1979, p. 45.

sábio porque é consciente do objeto sobre o qual trabalha e também das recordações culturais que o dominam. O papel da intertextualidade é, então, “renunciar discursos cujo peso se tornou tirânico”. Ou, negar algo para ir além de seus limites, ou subverter um discurso.

A intertextualidade como reativação do sentido é o segundo tipo de ideologia intertextual. Sobre esse tipo, Jenny (1979) aborda o caráter de “máquina perturbadora” da intertextualidade, ou seja, a perda do “sossego” do texto, evitando o triunfo do clichê, fazendo brotar um trabalho de transformação. A remanescência cultural, na visão de Jenny, alimenta todo e qualquer tipo de texto, mas também o ameaça constantemente. Surge daí a necessidade de retrabalhar essa reminiscência, quebrando os estereótipos e re-significando os textos, conforme ocorre com a narrativa de Giudice ao reler a de Maupassant.

A intertextualidade como espelho dos sujeitos também é tratada no texto “A estratégia da forma”, de Jenny (1979). O autor aborda o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, dizendo que eles partilham um destino comum, já que são concebidos como repletos de ficção. Já não se crê no sujeito como matéria do sujeito escrevente ou escrito. Assim, a verdade literária e a verdade histórica só se constroem na multiplicidade de escritas e textos, na intertextualidade. Por isso, releituras como a de Giudice se tornam tão produtivas e relevantes para o universo literário. O diálogo entre os contos fantásticos do escritor francês e do brasileiro mostram o quanto a literatura é atemporal, assinalando o compromisso dos escritores em ampliar o horizonte de leitura dos leitores.

Referências

BARTHES, Roland. *A/Z*. Paris: Ed. Seuil, 1970. (Reedição Col. Points).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3. ed. Tradução de A.F. Bernardine et al. São Paulo: Hucitec, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p.161-194.

GIUDICE, Victor. O Visitante. In: SANCHES NETO, M. (org.). *Ficção: Histórias para o prazer da leitura*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

JENNY, Laurant. A estratégia da forma. Intertextualidades. *Poétique*, nº 27-
Revue de Théorie et d'Analyse littéraires. Paris: Editions du Seuil. Coimbra:
Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*. Revue
générale de publications. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, p. 438-65.

MAUPASSANT, Guy. O Horla. In: COSTA, F. M. (org.) Os melhores contos
fantásticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROAS, David. Em torno de uma teoria sobre o medo e o fantástico. In:
VOLOBUEF, K.;WIMMER, N. ; ALVAREZ, R.G.H. (org.). *Vertentes do fantástico
na literatura*. São Paulo: Annablume, 2012. P.117-142.

_____. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva,
1992.

Fernanda Aquino Sylvestre atualmente é Professora Adjunta IV da Universidade Federal de Uberlândia. Na Graduação, desenvolve atividades na área de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia, desenvolvendo o projeto "Relações entre história e ficção na literatura contemporânea: identidade, cultura e formas literárias". Membro do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional e dos Grupos de Pesquisa Vertentes do Fantástico na literatura (vice- líder) e Narrativa e Insólito (líder).

Recebido em 07 de março de 2017.
Aprovado em 20 de maio de 2017.