



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)**

**FACULDADE DE LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LETRAS NEOLATINAS**

LÍVIA DA SILVA LOPES

*LE HORLA*

A casa assombrada e uma leitura comparativa com textos de terror do século XX

Rio de Janeiro

2023

LÍVIA DA SILVA LOPES

*LE HORLA*

a casa assombrada e uma leitura comparativa com textos de terror do século XX

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras no curso de Português/Francês.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marília Santanna Villar

Rio de Janeiro

2023

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

LÍVIA DA SILVA LOPES

DRE: 119042086

### *LE HORLA*

a casa assombrada e uma leitura comparativa com textos de terror do século XX

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Francês.

Data de Avaliação: \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
NOTA: \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. A Dr<sup>a</sup>. Marília Santanna Villar - Presidente da banca  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

\_\_\_\_\_  
NOTA: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÉDIA: \_\_\_\_\_

Assinatura dos avaliadores: \_\_\_\_\_

  

\_\_\_\_\_

Aos meus pais, meu irmão e à minha orientadora. E à *Joyland*, de  
Stephen King.

“Crianças sempre terão medo do escuro, e homens de espírito sensível a impulsos hereditários sempre tremerão ante a ideia dos mundos ocultos e insondáveis de existência singular que podem pulsar nos abismos além das estrelas, ou infernizam nosso próprio globo em dimensões profanas que somente o morto e o lunático conseguem vislumbrar.” (H. P. Lovecraft. Horror Sobrenatural na Literatura. p.17)

## **AGRADECIMENTOS**

A Rosilene, Alexandre e Bruno, pela alegria do cotidiano. Que felicidade é compartilhar o ordinário com vocês.

Aos amigos que cultivei durante a faculdade e a vida, de generosidade infinita e lealdade feroz. Suas companhias tornaram o caminho pedregoso em uma aventura extraordinária.

À minha orientadora Marília, por ter acreditado na minha ideia sem pé nem cabeça, e a tornado em algo que valha a pena ser lido. Pelo carinho e orientação, meu muito obrigada.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>2. A LITERATURA DA CASA ASSOMBRADA .....</b>	<b>10</b>
<b>3. O FANTÁSTICO NA LITERATURA .....</b>	<b>16</b>
<b>4. O TERROR NA LITERATURA .....</b>	<b>23</b>
<b>5. AS TRÊS VERSÕES DE <i>Le Horla</i> .....</b>	<b>31</b>
<b>5.1 Carta de um louco .....</b>	<b>31</b>
<b>5.2 <i>Le Horla</i> (1886) .....</b>	<b>32</b>
<b>5.3 <i>Le Horla</i> (1887) .....</b>	<b>33</b>
<b>6. ESCRITORES DO SÉCULO XX .....</b>	<b>38</b>
<b>6.1 Lovecraft .....</b>	<b>38</b>
<b>6.2 Jackson .....</b>	<b>40</b>
<b>6.3 King.....</b>	<b>43</b>
<b>7. CONCLUSÃO .....</b>	<b>46</b>
<b>8. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>48</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O sobrenatural sempre foi um fascínio meu. Mesmo quando ainda era medrosa demais para ver filmes de terror, eu já era apaixonada pelo fantástico, pelo mágico. E o que uma vez era *Harry Potter* e *Percy Jackson* foi se transformando em *A Torre Negra* e *Locke and Key*. Meu primeiro contato frutífero com o gênero foi através do conto *Joyland*, de Stephen King, uma história que trata tanto de horrores sobrenaturais quanto de horrores reais. Uma vez na faculdade, tive a oportunidade de ler *Le Horla*, de Guy de Maupassant. A leitura não foi apenas excelente por causa da qualidade do livro, mas porque eu pude observar ao longo da história diversos temas e convenções presentes em outros livros do gênero que li. O entretenimento de perceber o desenvolvimento do gênero através do tempo e poder comparar suas características com histórias desenvolvidas por outros autores, tanto contemporâneos a ele quanto posteriores tornou a leitura ainda mais intrigante.

Este trabalho se propõe a analisar um subgênero do terror, a casa assombrada, através do tempo, utilizando das versões de *Le Horla*<sup>1</sup> como ponto de partida para traçar paralelos e explorar as características que o gênero desenvolveu ao longo de sua história. Enquanto subgênero, a casa assombrada se caracteriza por ser um lugar habitado ou visitado regularmente por fantasmas ou outros seres ditos sobrenaturais. Com isso, é aberto um leque extenso para temáticas que podem ser desenvolvidas, incluindo variantes como a casa, as circunstâncias, e o potencial das repercussões físicas e emocionais. (Mariconda, 2007). Para isso, primeiramente, é necessário explicar o subgênero da casa assombrada. Com esse intuito, será feito um panorama histórico da casa assombrada, não apenas enquanto tema na literatura, mas também como tema de lendas urbanas e populares, que sempre acompanharam a humanidade.

Depois, passamos a uma análise do que é a literatura fantástica, quais suas características e como se apresenta na história da literatura e da humanidade. Para tal, serão analisadas obras de três teóricos da literatura: Tzvetan Todorov e seu ensaio *Introdução à Literatura Fantástica* de 1970; Charles Nodier e seu livro *Du Fantastique*

---

<sup>1</sup> É importante dizer, ainda, que optei por deixar todas as citações das obras literárias também traduzidas para o português para facilitar a leitura dos que não têm acesso aos textos no original (em francês ou inglês).



*en littérature*, de 1830, e excertos do próprio Guy de Maupassant em diferentes ensaios, de 1881 a 1883, em que discorre sobre o espaço do fantástico na literatura.

Em seguida, faremos uma análise do gênero terror dentro da literatura, suas origens, particularidades enquanto gênero e seu lugar na vivência humana. Com esse propósito serão analisadas duas obras literárias: *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, de Noel Carroll de 1990, um estudo sobre o lugar do terror na literatura, suas convenções e desenvolvimento, e *Horror Sobrenatural na Literatura*, de H.P. Lovecraft, de 1927, um ensaio em que descreve o desenvolvimento do terror enquanto gênero, seus principais autores por época e o que é esperado do gênero no futuro.

Após as introduções teóricas, analisaremos rapidamente as três versões do conto de Maupassant, entendendo as diferenças nas narrativas, como o autor desenvolveu sua ideia principal entre as três versões da obra, e como se deu o amadurecimento do subgênero e suas ideias em cada versão. Começaremos por *Carta de um Louco (Lettre d'un fou)*, de 1885, a versão mais primitiva da obra, em que um homem atormentado escreve uma carta para um médico descrevendo sua experiência com a possível assombração, na esperança de ser internado. Depois, seguiremos para a versão de 1886, já denominada *Le Horla*, em que temos um homem internado em um hospital psiquiátrico contando a outros médicos a sua história com uma assombração que o perseguiu e consumiu, a pedido de seu alienista, em busca de validação, pois este último estava começando a acreditar na história do paciente. Na terceira, e definitiva, versão, de 1887, encontraremos a história do nosso protagonista, que permanece anônimo, narrando sua experiência enlouquecedora com a assombração em seu diário.

Por fim, faremos uma leitura de obras de três outros autores: H.P. Lovecraft, Shirley Jackson e Stephen King e, assim, através dessa leitura comparativa de *Le Horla* com autores do século XX e outras mídias, pretende-se traçar uma análise do subgênero através do tempo, mostrando sua versatilidade e a atualidade no tema, e na maneira como Maupassant escolheu desenvolvê-lo. Serão utilizadas as obras *A Cor que Caiu do Céu* (1927), de Lovecraft, *A Assombração da Casa da Colina* (1959), de Jackson e *O Iluminado* (1977), de King.

## 2. A LITERATURA DA CASA ASSOMBRADA

“Enquanto seres humanos tiverem um lar, a casa assombrada continuará a existir.”

—Steven J. Mariconda, “The Haunted House: Icons of Horror”

O conceito de casa assombrada, ou casa mal-assombrada como chamamos em português, tem acompanhado a escrita por milênios, atravessando a tradição oral. A primeira versão conhecida do subgênero na literatura seria datada do século XVIII a.C., com a epopeia de Gilgamesh, um poema épico da antiga Mesopotâmia, consistente de cinco poemas sumérios, que contam a história de Gilgamesh, rei de Uruk. O confronto do personagem Enkidu com demônios em uma casa assombrada, coloca a narrativa dentro do conceito geral do subgênero, embora de maneira primitiva. Esse espaço assombrado pode ser representado por casas, castelos e, contemporaneamente, hotéis, que podem ser assombrados de maneira “literal” (por monstros de verdade) ou “metafórica” (por seus medos, pecados e anseios), por monstros, fantasmas e outras criaturas sobrenaturais. Como diz Steven J. Mariconda em seu ensaio sobre casas assombradas na coletânea *Icons of Horror and the Supernatural [2 Volumes]: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*:

Em sua forma mais simples, uma casa assombrada pode ser definida como um lugar habitado ou visitado regularmente por fantasmas ou outros seres ditos sobrenaturais. O número de variantes dentro dessa definição – a casa, as circunstâncias, e o potencial das repercussões físicas e emocionais – é ilimitado(p. 268).

Além do Épico de Gilgamesh, vemos também casas assombradas nas mitologias gregas e romanas. Histórias mais parecidas com as que vemos hoje, como contadas por Plauto (*Mostellaria*), Plínio o jovem (*Casa Assombrada*), e Lucian (*Philopseudes*)<sup>2</sup> Essas histórias lidam com fantasmas que assombram a casa em que morreram até que suas mortes são vingadas. O que entendemos como histórias de casa assombrada hoje é proveniente do desenvolvimento gótico dessas histórias romanas. De acordo com Sylvia Grider, professora da Universidade do Texas A&M, em seu trabalho *The haunted house in literature, popular culture, and tradition: a consistent image*:

---

<sup>2</sup> JOSHI, S.T. *Icons of Horror and the Supernatural [2 Volumes]: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. 1.ed. Connecticut. Greenwood. 2007.

O movimento romântico que deu base para o romance gótico é uma das maiores revoluções estéticas na literatura, não apenas em inglês mas também em francês e outras línguas. Uma das principais razões para essa revolução, de acordo com um historiador literário seria “ a volta do interesse em magia e bruxaria. A humanidade estava obviamente cansada de ser totalmente razoável. A nova apreciação da natureza em seu estado mais selvagem foi mais um sinal de que uma geração emocionalmente faminta começava a buscar inspiração no afastamento das cenas familiares e da vida cotidiana. (Neill 1952:91). (Grider, 1999, p.178)

Esse tipo de narrativa também conecta o subgênero da casa assombrada ao seu ponto de partida - as histórias de fantasma - com essa caracterização de histórias de fantasmas, ou *ghost stories*, seja mais abrangente e inclua diversos cenários em que haja interação com fantasmas, com sua definição sendo a de histórias em que humanos inocentes interajam com forças sobrenaturais nos confins de um lugar assombrado, esse lugar sendo geralmente um castelo remoto ou uma casa grande e abandonada. Esse gênero pode tomar, ainda, duas direções: a primeira, em que a relação entre o ser sobrenatural e o personagem assombrado é o ponto focal da história; e a segunda, em que o lugar onde ocorre a história é o ponto principal. Como afirma a autora: “O exterior distintivo da casa ou castelo assombrado é subordinado às ações dramáticas que ocorrem em seu interior, costumeiramente nos andares superiores, o porão ou a escadaria.” (p. 175). Sendo assim, num primeiro momento a parte estrutural da casa, sua atmosfera aterrorizante e o fato de possuir muito espaço, eram elementos essenciais e em primeiro plano no desenvolvimento da assombração. Isso pode ser observado ainda nas obras do século XX, e inclusive atualmente.

De acordo com a autora, o primeiro exemplo dentro da literatura gótica que temos é O Castelo de Otranto (1764) de Horace Walpole, que conta a história de Manfredo, o último príncipe de Otranto de sua linhagem. No livro, é possível perceber os primeiros estágios do que se tornou histórias de casas mal assombradas. Temos a presença de maldições, passagens secretas, acontecimentos inexplicáveis. O castelo é, por si só, um personagem. Anos depois, em 1794, Anne Radcliffe descreve um outro castelo, em sua obra Os Mistérios de Udolfo. Com suas descrições consegue ambientar o leitor em sua narrativa aterradora, adicionando ao cânon do gênero novas estruturas, como mosteiros e abadias. De acordo com Grider (1990): “Nenhum outro cenário além dos estereotipados mansão ou castelo assombrado teriam sido apropriados para os acontecimentos dramáticos e melodramáticos dos vários fantasmas e outras criaturas sobrenaturais que se tornaram os pré-requisitos dos chamados romances góticos.” (p.179). A locação perfeita

para ambientar uma narrativa de terror gótico. Além de castelos, mansões e ruínas também eram ambientes muito escolhidos.

A escolha do espaço em que se passa a ação nesse subgênero de terror gótico pode ser também explicada por tendências arquitetônicas que acompanhavam as mudanças. De acordo com Mariconda (2007):

O Neogótico é o segundo estilo que evoca a casa assombrada arquetípica. Tradições medievais misturadas com métodos modernos criam essas casas vitorianas extravagantes, construídas entre 1840 e 1880. Na metade do século XVIII. Horace Walpole – amante de todas as coisas góticas – remodelou sua casa de campo em Twickenham com ameias, janelas pontiagudas e outros detalhes medievais. Com isso começou um viés longe da arquitetura doméstica conservadora e simétrica, com mansões inglesas recém-construídas parecendo menos casas e mais como castelos, capelas ou mosteiros. (p. 272)

Esse estilo, conhecido como vitoriano, se consagrou no imaginário popular como o estereótipo de casa mal assombrada muito também devido à sua utilização em filmes dos anos 1960, como *Psicose* (1960) e a primeira adaptação cinematográfica do clássico de Shirley Jackson, *A Assombração da Casa da Colina*, *The Haunting* (1963). Esse estilo específico de casa vitoriana, conhecido como Segundo Império (*Second Empire*), possui uma estética longa e estreita. São casarões altos e imponentes, com ornamentações por toda a fachada, incluindo vigas e janelas proeminentes. É dito que a fachada dessas casas costuma se assemelhar a rostos humanos quadrados com a porta sendo a boca e as janelas os olhos. Esse estilo possui ainda um interior complexo, com uma planta baixa assimétrica que é refletida no exterior da casa, além de fazer com que os quartos possuam formas esquisitas em lugares estranhos. Todas essas características por si só já conseguem começar a elucidar a consolidação desse estilo de casa Vitoriana no gênero do terror. Outro fator importante, que é por alguns considerado como o principal fator, foram as mudanças estilísticas e socioeconômicas ocorridas entre o auge do estilo Segundo Império e os anos 1960.

Quando a era da prosperidade se transformou na depressão econômica de 1870, a arquitetura excêntrica começou a sair de moda. De 1895 a mais ou menos 1915, o gosto da classe média se afastou ainda mais da complexidade, desordem e espaços separados percebidos nos espaços da casa Vitoriana, para espaços mais simples, abertos e com plantas baixas flexíveis. Pelos anos 1950 e 1960, O Segundo Império e outras casas Vitorianas haviam caído em desuso. Como o estilo que era favorecido pela classe média de seu tempo, casas que uma vez foram espaços de privilégio se tornaram símbolos de uma aristocracia decadente e um lugar de mistérios. (Mariconda, 2007, p.273)

Sendo assim, essas casas, que já possuíam uma atmosfera sombria, um ar de mistério, um interior confuso, se tornaram ainda mais aterradoras com o descaso e o efeito do tempo. Com o passar do tempo e o desenvolvimento do subgênero, realidade e ficção foram se entrelaçando. Casas consideradas assombradas sempre existiram na vida real. Relatos de gritos, ruídos, lamentos, choros sempre foram contados.<sup>3</sup>

De acordo com Mary Catherine McDaniel em sua tese de mestrado *There's No Place Like Home: The Haunted House as Literary Motif*, de 1982, as temáticas desenvolvidas dentro do subgênero da casa assombrada podem ser divididas em dois grupos: o primeiro em que a casa assombrada é usada como repositório para pecados não purgados; e o segundo como um espelho das questões psicológicas de seus moradores, muitas vezes agindo como um predador, alimentando-se de suas obsessões e decadência psicológica. O já citado Castelo de Otranto é um exemplo do primeiro tipo, que, embora não represente, de acordo com a autora, uma entidade sobrenatural agindo em busca de vingança, apresenta a decadência de Manfred e sua linhagem pelos pecados de seu pai:

A casa assombrada tradicional nada mais é do que uma prisão terrestre de um espírito, essencialmente bom, que de alguma maneira foi injustiçado e está, portanto, determinado a aliviar seu sofrimento. O fantasma pode vir, lateralmente, exigir um enterro adequado ou vir avisar sobre uma catástrofe que está por vir, mas quando exercer sua vingança ao expor o responsável por sua morte, desaparece, presumidamente libertado do Purgatório e autorizado a entrar no Céu propriamente. (p.3)

O desenvolvimento de questões psicológicas funciona dentro do subgênero da casa assombrada por causa do próprio arquétipo de casa, ou lar, que existe dentro da literatura. Como coloca a autora:

O lar é um refúgio, um escape [...] Nós esperamos que nossos lares sejam seguros, confortáveis, e acima de tudo, ordenados, e quando, ao invés de superfícies penhoradas e dobradiças oleadas, encontramos teias de aranha e

---

<sup>3</sup> Um dos mais importantes casos que cruzou a fronteira entre o real e o imaginário é o da casa de Amityville, Nova Iorque. O livro baseado na história real da família DeFeo e da família Lutz, *O Horror de Amityville* (1977), se tornou um bestseller, com várias adaptações para o cinema. Em 1974, Ronald DeFeo Jr. assassinou toda sua família durante a noite. Ronald alegou insanidade no julgamento, dizendo que uma entidade sobrenatural que vivia na casa o tinha feito cometer os crimes. Embora o julgamento tenha sido bem direto, com Ronald condenado e sua alegação de insanidade negada, ainda existem inúmeras questões envolvendo os assassinatos, como as posições em que os corpos foram encontrados que continuam sem resposta (foram todos encontrados em suas devidas camas, deitados de bruços, retos, as crianças com um tiro na cabeça e os pais com dois, e nenhum sinal de luta). Em 1975, a família Lutz comprou a casa, e ficou apenas um mês no local. Nesse um mês, um padre foi chamado para abençoar a casa e foi mandado embora por uma “voz maligna”, assim como várias manifestações, algumas até violentas. Um exemplo da vida real que cruzou a barreira entre real e ficção e se consolidou na literatura de terror. O imaginário popular, a ficção e a realidade se tornaram um só.

portas rangendo, emblemas da desordem, nos tornamos obsessivamente desconfortáveis. (p. 2)

Ao macular um ambiente tão importante e sagrado do nosso cotidiano, os escritores conseguem trabalhar a tensão e o pavor de ter o íntimo assombrado. É também por causa desse aspecto particular, pessoal, da casa que é possível tornar a casa assombrada um espelho dos seus moradores e suas questões. O terror psicológico proveniente dessas ocasiões é o que consegue tornar o subgênero da casa assombrada tão proeminente e recorrente.

Na mais importante obra de Shirley Jackson, *A Assombração da Casa da Colina*, de 1959, acompanhamos a personagem Eleanor, que, ressentida de ter largado sua vida para cuidar de sua mãe deficiente, é convidada a participar de uma pesquisa sobre o sobrenatural em uma mansão considerada assombrada. Ao longo da obra, embora não seja colocada em jogo a veracidade de alguns acontecimentos, como sons e outras formas amenas de assombração, a situação emocional da protagonista é questionada. Jackson narra ao longo de sua história uma obsessão crescente de Eleanor sobre a casa, e cabe ao leitor entender se é realmente uma questão sobrenatural, em que a casa estava consumindo a protagonista como sua mais nova presa; ou se o histórico de Eleanor a tornou frágil e estar em um ambiente que lhe deu uma sensação de pertencimento, junto com sua crença no sobrenatural, a levaram a cruzar o limite entre sanidade e loucura. A casa, para Jackson, vai além de um simples repositório. Se levar em conta a interpretação de que o sobrenatural existe na história, a casa em si é uma entidade, que consome Eleanor assim como consumiu outras vítimas.

Em *Le Horla*, de 1887, Guy de Maupassant desenvolve uma versão um pouco diferente das habituais do subgênero da casa assombrada. Na história, a casa em si é apenas uma locação, ao invés do ponto central da assombração. A casa do protagonista, por natureza, não é assombrada, mas se torna assombrada depois de uma experiência cuja origem ele só consegue identificar posteriormente. Ainda assim, as características principais do gênero se mantêm. A entidade se mantém concentrada apenas na casa, existe um desenvolvimento progressivo da assombração e uma regressão da psique do protagonista confrontado com a veracidade ou não dos acontecimentos sobrenaturais. Logo no primeiro capítulo – ou entrada, já que a história é contada por meio de um diário – vemos o protagonista expor sua relação com a casa onde mora e a importância que esta tem para ele. É também nesse mesmo capítulo que, sem saber, ele convida a entidade a

assombrar sua casa e sua vida. Essa assombração, com suas características vampírescas de sedução e feitiço, o leva a acenar para a embarcação onde estava a criatura, abrindo assim o espaço de sua casa para ser assombrado.

Perto das onze horas, um longo comboio de navios [...] desfilou diante de minha cerca. Após duas escunas inglesas, cujo pavilhão vermelho tremulava no céu, vinha uma soberba embarcação de três mastros brasileira, toda branca, admiravelmente limpa e reluzente. Eu a saudei, não sei por quê, tamanho prazer me deu ver aquele navio. (Maupassant, 1887, p.689).

Por meio de entradas em um diário, o protagonista da história narra sua experiência com a entidade, debate sobre sua situação psicológica, descreve os experimentos que fez para confirmar a existência da assombração e detalha como vai sucumbindo à loucura. Ao colocar em primeiro plano a situação psicológica de seu personagem, Maupassant cria um terror psicológico que ultrapassa as barreiras do subgênero casa assombrada e se espalha por dentro dos gêneros de terror e suspense. Assim como feito por Maupassant anos antes com sua criatura, o Horla, Lovecraft menciona entidades que qualifica como como *unamables*, ou inomináveis, afastando-se das convenções do gênero e abrindo uma nova porta para desenvolver as mesmas temáticas. Essas entidades identificadas por Lovecraft não são de origem humana, na realidade precedem a existência humana, não podendo então, espelhar a psique humana, como coloca McDonald (1982) “uma criatura que é inatamente má não pode pecar; uma criatura que não é humana não possui psique a ser espelhada” (p.59). Sendo assim, essas entidades vão representar outra faceta do medo humano, outra representação da psique, chamada de *universal hideousness*, ou horribilidade universal. Lovecraft trabalha essa temática por meio do medo inato do desconhecido, e do poder ancestral e diabólico que essas entidades possuem. As casas assombradas de Lovecraft são, assim, uma representação de tudo aquilo que é terrível e temível, e que pode consumir a humanidade sem pensar duas vezes.

### 3. O FANTÁSTICO NA LITERATURA

De acordo com Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, de 1970, o fantástico trata de uma incerteza, uma indefinição entre o real e o imaginário. O fantástico é o que está o tempo todo permeando entre aquilo que pode ser explicado e aquilo que não possui explicação no mundo físico, no mundo dos sentidos. Só existe, então, no momento da incerteza, enquanto o leitor ainda não se decidiu sobre a natureza dos acontecimentos narrados na história.

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. [...] O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário.’(Todorov, 1970, p.15)

Todorov entendia que existe também uma divisão entre a função literária e uma função social do sobrenatural. Em meio à censura e outros tipos de impedimentos, fazer uso do sobrenatural era uma maneira, nem sempre com êxito, de poder tratar de assuntos considerados tabus ou então poder tratar dos mais profundos problemas da psique humana. Ele entendia que usar dos elementos sobrenaturais para tratar desses assuntos aliviaria a transgressão por parte do autor. Utiliza-se do exemplo de temas externos como homossexualidade, incesto, necrofilia e outros temas considerados proibidos. Como o próprio diz, “a fantástica é uma arma de combate contra ambas as censuras: os excessos sexuais serão melhores aceitos por todo tipo de censura se for dada à conta para o diabo.”(Todorov, 1970, p.83). Trata também dos temas internos, do eu, que para ele são condenados com a mesma, se não maior, severidade. Assim como o criminoso que transgredir os tabus dos temas externos, do sujeito, o maluco também está preso, encarcerado, só que no manicômio.

Portanto, é possível esquematizar a condenação que ameaça as duas redes de temas e dizer que a introdução de elementos sobrenaturais é um recurso para evitar esta condenação. Compreende-se agora melhor por que nossa tipologia dos temas coincidia com a das enfermidades mentais: a função do sobrenatural



consiste em subtrair o texto à ação da lei e, por isso mesmo transgredi-la. (Todorov, 1970, p. 83)

Essa ideia entra em acordo com os temas do fantástico, explorados em duas vertentes: os temas do *eu* e os temas do *you*. Nos temas do *eu*, veremos ser tratadas questões sobrenaturais e fantásticas relacionadas ao ser utilizando-se de temas como metamorfose e pandeterminismo para significar uma “ruptura (quer dizer, ao mesmo tempo, posta em evidência) do limite entre matéria e espírito” (p.61). Tudo em relação à psique do personagem, aquilo que interfere, tanto de maneira natural (doenças mentais) quanto de maneira artificial (drogas), com a capacidade de percepção da realidade.

É curioso observar aqui que semelhante ruptura dos limites entre matéria e espírito era considerada, sobretudo no século XIX, como a primeira característica da loucura. Os psiquiatras afirmavam, no geral, que o homem “normal” dispõe de vários marcos de referência relaciona cada feito só com um deles. O psicótico, pelo contrário, não seria capaz de distinguir esses diferentes marcos entre si e confundiria o percebido e o imaginário. (Todorov, 1970, p. 61)

Sobre o tema *you*, dá-se então, o oposto. Enquanto o *eu* trata de tabus pessoais, inerentes ao ser, o *you* trata de tabus externos ao ser, que são absorvidos por meio da cultura e comunidade. Temas principalmente ligados a “desvios sexuais” e ao desejo.

Ainda sobre a utilização do fantástico em uma obra, Todorov deixa claro que o gênero exige não só a utilização de elementos fantásticos e acontecimentos estranhos, mas também exige uma leitura específica por parte do leitor, que não pode ser “poética” nem “alegórica”, partindo de situações em que o leitor não se interroga sobre a natureza dos acontecimentos fantásticos. Seriam situações como animais falantes, que deixam claro o teor alegórico de um texto. Ou então em situações poéticas, em que se entende a poesia de maneira meramente representativa.

Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (Todorov, 1970, p. 19-20)

Por causa do valor transitório do fantástico - que só existe na duração da história, ao acabar, a mesma história entra então em um novo gênero, quando se distancia da realidade e entra de vez no campo do fantástico, Todorov entende que entra em um novo gênero literário, o do maravilhoso. Se fizer o oposto, decidir que os fenômenos existem dentro da realidade e suas leis e regras, entra no gênero do estranho.

Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (Todorov, 1970, p. 24)

Pode-se considerar Charles Nodier como o precursor teórico da literatura fantástica. Escritor romântico e bibliotecário nascido no final do século XVIII, introduziu uma nova geração aos contos fantásticos, à literatura gótica e aos contos vampíricos. Embora seus textos fossem de caráter fantástico, seus representantes do sobrenatural eram bem definidos, como vampiros, fantasmas, demônios e bruxas, características marcantes do romance gótico, ao invés do sobrenatural através da incerteza. Antes de Todorov, suas considerações teóricas sobre o gênero já incluíam a existência de diferentes tipos de fantástico.

Há a história fantástica falsa, cujo encanto resulta da dupla credulidade do contador de histórias e do auditório, como os Contos de fadas de Perrault, uma obra-prima muito desdenhada do século das obras-primas. Há a história fantástica vaga, que deixa a alma pendurada em uma dúvida sonhadora e melancólica, a adormece como uma melodia, e a embala como um sonho. Há a história fantástica verdadeira, que é a primeira de todas, porque abala profundamente o coração sem sacrificar a razão; e quero dizer com a história fantástica verdadeira –porque uma tal aliança de palavras vale a pena explicar– a relação de um fato considerado materialmente impossível, mas que se cumpriu ao conhecimento de todos.(NODIER, 1961b, p.330-331).

Em seu livro *Du Fantastique en littérature*, de 1830, discorre sobre a história da literatura fantástica através do tempo e entre as diversas escolas literárias. Desde as primeiras representações do sobrenatural e suas razões sociais e políticas para cada forma que o gênero tomava. Para ele, a poesia é o começo literário da humanidade, tendo sido utilizada para descrever e comparar sensações com a finalidade de descrever e representar o mundo material. No entanto, o mundo do desconhecido era muito mais intrigante, e

assim nasce uma segunda etapa, em que foi estabelecida uma conexão com o mundo espiritual através de verdades como a religião: “Aprofunda as leis ocultas da sociedade, estuda as molas secretas da organização universal; ouve, no silêncio das noites, a maravilhosa harmonia das esferas, inventa as ciências contemplativas e as religiões.” (NODIER, 1970a, p.119). Porém, nem mesmo essas novas criações humanas deram conta de explicar as sensações e experiências que os homens vivenciavam. Assim, para Nodier, nasceu uma terceira etapa: a da mentira.

Desse modo, a mentira, que Nodier reconhece como procedente da imaginação, faz nascer um terceiro mundo, o mundo fantástico. Ao resumir suas ideias, o escritor assinala que, dessas três operações sucessivas – a da inteligência que fundou o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que pressentiu o mundo espiritual e a da imaginação que criou o mundo fantástico -, compôs-se o vasto império do pensamento humano. (Camari, 2014, p.14)

Sendo assim, para Nodier, o fantástico não provinha da loucura humana, mas sim da capacidade de observar, do desenvolvimento do ser humano. Sua conexão com o real sendo fundamental para o entendimento do gênero.

Guy de Maupassant foi por sua vez um escritor francês do século XIX cuja obra é próxima da estética naturalista e realista, e é considerado o pai dos contos modernos, tendo escrito mais de 300 histórias entre 1875 e 1885. Embora tenha tido contato com grandes autores como Émile Zola (considerado idealizador do naturalismo), Ivan Turgenev, Edmond Goncourt, e Henry James, sua grande influência enquanto escritor foi Gustave Flaubert, de quem foi pupilo. As cartas trocadas entre os dois autores são até hoje objeto de estudos e trabalhos pela importância literária que representam. Maupassant é um representante do fantástico que Nodier caracteriza como verdadeiro, como diz Ana Luiza Silva Camari em seu artigo “A literatura fantástica: caminhos teóricos”:

um fantástico interior, inerente à alma humana, no qual não há lugar para monstros e outras criaturas sobrenaturais. Ora, não é esse o tipo de fantástico que Nodier chama de “verdadeiro”, e que é baseado no sonho, na alucinação ou na loucura? (2014, p.23)

Em diferentes ensaios, Maupassant elabora ideias contraditórias a respeito do fantástico, sua função social e seu lugar na literatura de sua época. Num primeiro momento, em 1881, para a revista *Le Gaulois*, em uma crônica de 8 de novembro de 1881, chamada *Adieu mystères*, diz que não existe mais espaço para mistérios. Para ele, a industrialização e o positivismo teriam destruído o espaço que o fantástico possuía não

apenas na literatura mas na sociedade. O que antes era desconhecido, se torna conhecido, e a noite (desconhecido) não proporciona mais medo.

Il me semble qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'Invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné ! Quand je sors la nuit, comme je voudrais pouvoir frissonner de cette angoisse qui fait se signer les vieilles femmes le long des murs des cimetières, et se sauver les derniers superstitieux devant les vapeurs étranges des marais et les fantasques feux follets. Comme je voudrais croire à ce quelque chose de vague et de terrifiant qu'on s'imaginait sentir passer dans l'ombre! Comme les ténèbres des soirs devaient être plus noires autrefois, grouillantes de tous ces êtres fabuleux! (MAUPASSANT, 2013b)

Em uma nova crônica que escreveu para o *Les Gaulois*, em 1883 denominada *Le fantastique*, Maupassant começa com a mesma visão a respeito do lugar do fantástico e as mudanças, no entanto, ao longo do texto, passa a introduzir ideias contraditórias, em que diz que, com a dissipação do desconhecido, os poetas e escritores tiveram que começar a ser mais sutis em sua narrativa, girando em torno do sobrenatural ao invés de entrar nele.

Assim como Nodier (1830), Maupassant conclui que as fases da literatura fantástica, que para ele são duas, coincidem com os estágios da civilização a respeito do conhecimento. Enquanto a fé era a única fonte de respostas para os acontecimentos, na primeira fase, os escritores desenvolviam os elementos fantásticos de suas histórias sem precaução, já que o fantástico ainda estava no campo do desconhecido. Desse modo, na segunda fase, em que o desconhecido era uma dúvida e não mais uma certeza, nasceram as nuances na escrita fantástica. Da mesma maneira como seria apresentado posteriormente por Todorov (1970), o fantástico então existiria na incerteza. Esse segundo tipo é o tipo que o próprio Maupassant viria a desenvolver em seus contos. Ao colocar sua narrativa na mão de personagens cuja noção da realidade é questionável, cria uma atmosfera aterradora de incerteza e dúvida, que pode ser fruto da loucura ou não.

Sendo assim, é entendível que essa segunda fase da literatura fantástica tenha se dado junto ao realismo por seu caráter científico. Enquanto escola literária, o Realismo surgiu na França no final do século XIX em reação ao romantismo. Havia o desejo de retratar a sociedade e seus participantes de maneira crua e na sua totalidade. Ao explorar temas tabus como a homossexualidade, o incesto e a loucura, os autores realistas criavam personagens que eram dominados pelos seus traços mais animalescos. Histórias de adultério, egoísmo, falsidade, em que todas as mazelas da moral humana se encontram escancaradas e nuas, onde ao invés de heróis românticos, eram encontradas apenas

pessoas comuns, com problemas e limitações comuns. Os autores realistas tratavam de suas histórias como recipientes para tecer análises, descrições e críticas objetivas da sociedade em que viviam.

Se voltarmos à história, veremos que o fantástico teve um papel significativo principalmente no final do século XVIII, no qual os escritores começaram a desenvolver um gosto pelo ocultismo e pela magia, em oposição à racionalidade do Iluminismo. A violência e o macabro entraram na cena literária romântica e, posteriormente, encontraram um lugar privilegiado no Realismo. (Martins, 2018)

Foi não apenas dentro dessa ótica realista, mas também científicista provida pelo naturalismo que a fantasia ganhou nova vida. Tomando Maupassant como recorte, pode-se perceber que a busca por verossimilhança em suas obras fantásticas produz em seu texto o sentimento de incerteza característico da segunda fase do fantástico. Ao se encontrar extremamente próximo da realidade como ela é, o que é narrado toma forma de verdade, o que faz com que a dúvida entre o que é real e o que é loucura seja reforçada.

No caso da ficção científica, do fantástico e de outros tipos de narrativa que criam elementos e mundos diferentes do nosso, a verossimilhança ainda pode significar uma ordem interna entre os elementos da obra, mesmo não se relacionando ao mundo real, pois basta que seus elementos se adequem à realidade apresentada ao leitor dentro do mundo criado, o que acaba por dar credibilidade à obra. A verossimilhança, por esta razão, é a essência dos textos de ficção e tomou um lugar de destaque na estética realista. O famoso prefácio de Maupassant retoma esta ideia de verossimilhança. Nele, o escritor explica a busca da imagem exata da vida, presente nos textos realistas, que deveria forçar no leitor a reflexão crítica sobre o mundo à sua volta. Para tanto, seria preciso uma grande semelhança na reprodução dos detalhes, como afirma o próprio Maupassant, pois “para nos comover, como o foi ele mesmo pelo espetáculo da vida, ele deve reproduzi-la diante de nossos olhos com uma semelhança meticulosa” (MAUPASSANT, 2015, p. 8) (Martins, 2018, p. 264)

Outro ponto presente no realismo fantástico de Maupassant é o desenvolvimento psicológico de seus personagens. Como se pode observar em *Le Horla*, a história se desenvolve através do desenrolar psicológico de seu protagonista, que vai pouco a pouco enlouquecendo por causa de suposta presença de uma entidade vampíresca que suga sua força vital e o adocece. Ao acompanharmos a história através de sua narração, sua deterioração auxilia na criação de uma atmosfera tensa e propõe uma análise da psique desse personagem.

Em *O Horla*, o narrador tenta constantemente lutar contra o sentimento de perseguição e medo que sente cada dia mais. Seus próprios pensamentos

começam a se voltar contra ele, como um inimigo a combater. O monstro que o persegue pode ser entendido como uma parte de si que não pertence ao mundo social, um instinto selvagem, animal, que o domina por vezes. Sua vida começa a girar em torno deste ser que fragmenta o personagem em duas metades totalmente contrárias entre si, mas que se completam. (Martins, 2018, p.265)

Por sua ótica cientificista, é possível observar a presença de agentes da ciência através da história. Em todas as versões de *Le Horla* o protagonista entra em contato com médicos para tentar se livrar de suas aflições. Relata o uso de remédios com seus nomes científicos e tratamentos médicos antes de aceitar que o fruto de seus problemas possa ser fantástico, e, mesmo quando aceita essa ideia, ainda entretém a ideia de que o problema possa ser psicológico.

Sendo assim, foi dentro dessa ótica realista que a fantasia ganhou nova vida. Com suas influências realistas e cientificistas, a base da segunda fase da literatura fantástica é formada. O ser humano é posto nessas histórias em seu estado mais cru, no sentido de seus comportamentos e desejo. A fantasia, por outro lado, sempre esteve presente na literatura, presente dentro do folclore de cada região. Elementos fantásticos faziam parte do cotidiano de todos os seres humanos, principalmente pela falta de conhecimento para explicar certos fenômenos.

De fato, diferentes críticos da literatura fantástica insistem, demonstrando por meio de inúmeros exemplos e de teorias, que o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico. (Camari, 2014, p.15)

#### 4. O TERROR NA LITERATURA

Para autores como Lovecraft, Todorov definiria o fantástico em seus textos através da criação de uma atmosfera de medo, na experiência que o leitor tem ao ler um texto do gênero. Peter Penzoldt, um escritor alemão em sua obra *The Supernatural in Fiction* de 1952, escreve: “[...] com a exceção dos contos de fadas, todas as histórias do sobrenatural são contos de medo que brincam com a nossa dúvida sobre que o que consideramos ser pura imaginação não seja, afinal, realidade. São histórias de horror, ou deveríamos chamar de terror?” (pág. 9).

Em seu estudo sobre o gênero do terror nas diferentes mídias, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, de 1990, Noel Carroll descreve o terror como sendo um gênero moderno, que começa a aparecer no final do século XVIII tendo como expoente o romance gótico na Inglaterra, o *Schauer-roman* na Alemanha e o *roman noir* na França, existindo o consenso de que a obra que inaugurou o gênero tenha sido O Castelo de Otranto, de Horace Walpole, em 1765. Teria sido então através do romance gótico que os aspectos do terror teriam sido apresentados, sendo divididos em diferentes tipos: o gótico histórico (*historical gothic*), o gótico natural ou explicado (*natural or explained gothic*), o gótico sobrenatural (*supernatural gothic*) e o gótico equivocado\* (*equivocal gothic*). Tanto o gótico histórico quanto o natural tratam de histórias em que o sobrenatural não existe ou que é explicado como fenômenos naturais (gótico natural). O gótico equivocado é aquele em que histórias como *Le Horla* de Maupassant se enquadrariam, onde os elementos fantásticos são ambíguos e podem ser explicados pela psicologia de seus personagens. O gótico sobrenatural, no entanto, foi o mais importante para o desenvolvimento do que viria a ser considerado literatura de terror. Como definido pelo autor: “De maior importância para a evolução do gênero de terror propriamente dito foi o gótico sobrenatural, em que a existência e operação cruel de forças não naturais são afirmadas graficamente.” (Noel, 1990, p.4).

A aparição do demônio e o horrível empalamento do sacerdote no final de *The Monk* (1797) de Matthew Lewis é o verdadeiro prenúncio do gênero de terror. Outras grandes realizações nesse período de desenvolvimento do gênero incluem: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *O Vampiro* (1819) de John Polidori e *Melmoth, o Errante* (1820) de Charles Robert Maturin. (Noel, 1990, p.5)

No âmbito da influência que o gênero do terror começou a ter na sociedade, começa-se a ver nos anos 1820 dramatizações de romances de terror, como *Frankenstein*, que foi adaptado para os palcos em 1823, assim como adaptações de *O Vampiro*, de John Polidori (muitas vezes feitas em dobradinha, ambas obras no mesmo ingresso). Entre 1820 e 1870, embora o romance naturalista tenha ofuscado a criação de obras de terror, é possível observar que o gênero foi se solidificando enquanto uma forma artística séria. Como afirma Benjamin Franklin Fisher em:

A tendência significativa nos contos de terror deste período espelhou os desenvolvimentos nos romances vitorianos e americanos, em seguida, emergindo em um gênero solidamente artístico e sério. Houve uma mudança do medo físico, expresso através de numerosas misérias externas e ações vilanescas, para o medo psicológico. A virada para o interior na ficção enfatizou motivações, não suas consequências assustadoras. O fantasma de lençol deu lugar, como fez literalmente Charles Dickens em Um conto de Natal, à psique assombrada, uma força muito mais significativa no "susto" de vítimas infelizes. (s/p)

Foi depois dessa época no entanto, no período entre 1870 e 1920 que o terror gótico deu espaço para um terror realista, com predomínio de histórias de terror, como as escritas por Henry James, Edith Wharton, Ambrose Bierce, Guy de Maupassant, Arthur Machen, e outros: “histórias (que) frequentemente colocavam o sobrenatural em meio ao mundo da vida cotidiana, onde a perseguição de vítimas comuns e inocentes (em vez de góticas exageradas) foi observada de perto e recebeu o tipo de elaboração psicológica que definiria o tom para grande parte do trabalho subsequente no gênero.” (Noel, 1990, p.6) Depois da Primeira Guerra Mundial, no entanto, enquanto viu-se na Europa um aumento de histórias realistas com foco na psique dos personagens, nos Estados Unidos H.P Lovecraft manteve vivo o terror cósmico. Depois desse período, por mais que obras de terror continuassem a ser escritas, o cinema foi a mídia em que o gênero pode se desenvolver para além da literatura, criando uma situação de codependência entre as duas artes. Vimos o cinema ir até livros de terror atrás de suas histórias, fazendo com que novos públicos viessem a conhecer e se interessar por terror, indo por sua vez, atrás das obras que originaram tais filmes, criando novos leitores para o gênero do terror. Temos como exemplos séries como *The Twilight Zone*, e adaptações de livros de autores como Stephen King (como *Carrie* e *O Iluminado* para o cinema e *Salem's Lot* para televisão) e William Peter Blatty (*O Exorcista*).



Esses filmes, vistos tanto na TV quanto nos cinemas, doutrinaram a geração de Baby-Boomers<sup>4</sup> em um gosto por horror, que nos anos 1960 pode ser sustentado por matins marginais da produção da AIP, William Castle e Hammer Films. Os mitos clássicos dos filmes de terror muitas vezes enviavam adeptos famintos para suas fontes literárias, assim como para materiais de leitura menos elevados, como *Famous Monsters of Filmland* (fundado em 1958). E os produtos “fantásticos” da televisão, como *The Twilight Zone*, encorajaram um interesse em escritores como Charles Beaumont, Richard Matheson, Roald Dahl, e a tradição de contos das quais surgiram. Assim, pelos anos 1970, a audiência estava pronta para o próximo – ou seja, o atual – ciclo de terror. (Noel, 190, p.7)

O horror, ou terror por nós brasileiros, como definido pelo autor, é mais especificamente art-horror, ou terror arte, um tipo específico de terror, usado para descrever um gênero específico. Por mais que outros gêneros se utilizem de acontecimentos denominados “horrorosos”, que ele categoriza como terror natural (natural horror), como aqueles inspirados em desastres naturais ou momentos históricos como o nazismo.

[...] é necessário enfatizar não apenas o contraste com o horror natural mas também evidenciar que estou me referindo estritamente aos efeitos de um gênero específico. Assim, nem tudo que pode ser chamado de terror que aparece na arte é art-horror. Por exemplo, alguém pode ficar horrorificado com o assassinato em *O Estrangeiro*, de Camus, ou a degradação sexual em *The 120 Days of Sodom*, de Sade. No entanto, embora tal horror seja gerado pela arte, não é parte do fenômeno que chamo de “art-horror”. Nem deve se referir à frequente resposta das pessoas de experiência limitada a muita arte de vanguarda. “Art-horror”, por estipulação, destina-se a se referir ao produto de um gênero que se cristalizou, grosseiramente falando, por volta da época da publicação de *Frankenstein* – com margem de erro de cinquenta anos – e que persistiu, muitas vezes ciclicamente, pelos romances e peças do século XIX e pela literatura, quadrinhos, revistas Pulp<sup>5</sup>, e filmes do século XX. (Noel, 1990, p.13)

Para o autor, o gênero do terror é identificado e analisado pelo fator emoção. O que caracteriza um livro de terror é a emoção que o autor evoca ou deseja evocar com a sua história: o terror. “O atravessador de artes e mídias<sup>6</sup> que é o horror ganha seu nome pela emoção que caracteristicamente, ou idealisticamente, busca promover; essa emoção constitui a marca identificadora do terror.” (Noel, 1990, p.14). Para tal, Noel analisa que o gênero utiliza os monstros especificamente para construir esse efeito, monstro esse que pode ser uma criatura real, científica ou sobrenatural. Essa caracterização então colocaria

---

<sup>4</sup> Baby-Boomer são pessoas nascidas após a segunda guerra nos Estados Unidos

<sup>5</sup> Pulp, pulp fiction e revista pulp — ou, ainda, revista de emoção — são nomes dados, a partir do início de 1900, às revistas feitas com papel barato, fabricado a partir de polpa de celulose.

<sup>6</sup> No original, “cross-art, cross-media”.

certas obras de ficção científica como subgênero do terror, como as obras de H.P. Lovecraft e H.G. Wells. Mais especificamente, a maneira como os personagens das histórias reagem aos monstros é o que as tornam, de fato, de terror. Seres sobrenaturais e fantásticos, como fadas, duendes, grifos, etc, não são por natureza horrorosos. Contos de fadas e outras histórias em que o sobrenatural é o cerne da narrativa fazem parte do mundo em que se constrói a história diegeticamente, sendo ordinários a ela. Os monstros de uma história de terror são extraordinários ao mundo em que a história se passa, o que por si só já causaria estranheza e confusão, e as reações horrorizadas dos personagens seriam então emuladas pelos leitores, cumprindo seu papel de evocar o sentimento de horror.

Os monstros do horror, no entanto, violam as normas de propriedade ontológica pelos personagens humanos positivos na história. Ou seja, em exemplos de terror, pareceria que os monstros seriam personagens extraordinários no nosso mundo comum, enquanto em contos de fadas e semelhantes os monstros são criaturas comuns em um mundo extraordinário. E a extraordinariedade daquele mundo – sua distância do nosso – é frequentemente sinalizada por fórmulas como “era uma vez”. (Noel, 1990, p.16)

Em *Le Horla*, de Maupassant, as sensações físicas vivenciadas pelo protagonista em razão da criatura sobrenatural levam o leitor a ter com ele essas sensações de pavor e tensão. Em *Frankenstein*, de Mary Shelley, Victor Frankenstein exprime terror e desgosto ao ver sua criatura se mover pela primeira vez. Em o *Chamado de Cthulhu*, de H.P. Lovecraft, a pura sensação de pavor ao encontrar com a criatura cósmica Cthulhu é descrita.

Essas emoções são evocadas através de enredos repetitivos, que, para o autor, são frutos de um repertório limitado de estratégias narrativas. No entanto, essa repetitividade não afasta os leitores do gênero. Como exemplo, identifica que histórias de fantasma geralmente se desenvolvem a partir de uma presença fantasmagórica, que, por algum motivo específico, volta dos mortos para atormentar os vivos. Assim que esse motivo é descoberto, os personagens conseguem mandar o fantasma de volta ao mundo dos mortos. Existem também as histórias de casas assombradas, que geralmente envolvem a possessão de algum personagem por causa de forte presença maligna da casa (advinda de antigos moradores) que procuram continuar a propagar esse mal. Esse repertório, portanto, está intrinsecamente ligado aos subgêneros do terror, terror de fantasma, casa mal-assombrada, vampiros, lobisomens, seres cósmicos: cada esfera do terror possui sua maneira distinta, porém específica, de estruturar sua narrativa.

Para H.P. Lovecraft, em seu livro *Horror Sobrenatural na Literatura*, de 1927, o escritor discorre sobre o papel do medo e do sobrenatural na literatura e já diz em sua primeira frase que “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido.” (p. 15). Nessa obra, o autor descreve a história do terror sobrenatural e os autores e obras que integraram e construíram o gênero. Do mesmo modo que Todorov (1970) e por Carroll (1990), Lovecraft apresenta o desconhecido e seus mistérios como ponto originário do fascínio humano pelo macabro, pelo fantástico, pelo medo. De acordo com ele: “Está presente nisso um padrão ou tradição psicológica tão real e tão profundamente enraizado na experiência mental quanto qualquer outro padrão ou tradição da humanidade.”

Os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava. Sensações definidas baseadas no prazer e na dor se desenvolveram em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto em torno dos que não compreendia — e eles fervilhavam no Universo nos tempos primitivos — eram naturalmente elaborados como personificações, interpretações maravilhosas e as sensações de medo e pavor que poderiam atingir uma raça com poucas e simples ideias, e limitada experiência. O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte. (Lovecraft, 1927, p. 16)

Para sustentar sua visão de que o medo é inevitável e de que “ não se pode citar melhor evidência de seu vigor tenaz que o impulso ocasional que faz escritores de inclinações completamente opostas testarem a mão nela em contos isolados” (p. 18) Lovecraft recorre a obras de autores famosos como Charles Dickens e Henry James e salienta que o terror fantástico não deve ser confundido com o terror psicológico, que ele caracteriza como “a literatura do simples medo físico e do horrível vulgar”. De acordo com o autor, o que representa e define o que ele chama de “história fantástica genuína” e realmente a difere de outros tipos de terror ou até mesmo simples histórias com fantasmas são os fatores atmosféricos (o mais importante de todos, o “critério de autenticidade”) e de tensão da narrativa, como coloca:

Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano — uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (p. 18)

Sendo assim, o único teste real do que seria um livro de terror fantástico seria a provocação ou não no leitor de uma sensação profunda de pavor e um contato com o desconhecido. É possível perceber, então, que mesmo em épocas diferentes e em contextos distintos, três teóricos do terror puderam fazer análises similares a respeito do que seria o terror, de onde ele veio, qual seu propósito dentro da literatura e qual seria esse apelo que motiva escritores a escreverem histórias macabras.

O terror, que o autor usa de maneira permutável com terror cósmico, teria nascido junto com o pensamento e a fala. Para Lovecraft, o horror estaria presente no folclore de todos os povos, no sistema de mitos e crenças de todas as civilizações. Estaria presente, então, nos rituais mágicos, invocação de demônios e espíritos e outras manifestações. Tanto Ocidente quanto Oriente preservaram e ampliaram a expressão do que o autor chama de “herança sombria”, através não só do folclore, mas também de misticismos científicos, como magia e canibalismo, muito do cânone do terror possuindo origem na suspeita da presença de horrorosos cultos macabros ocultos.

Foi na poesia que o terror encontrou uma porta de entrada para a literatura. Prosas antigas de lobisomens, como o incidente em Petronius, considerado um dos mais antigos registros desse ser sobrenatural, aparecendo no *Satyricon*, uma novela romana escrita por Gaius Petronius Arbiter (c. 27-66 d.C.), sendo contado em prosa. Durante os séculos XVII e XVIII viu-se um exponencial crescimento de baladas e lendas com toques macabros, mesmo que ainda dentro das regras aceitáveis da literatura. Todos fatores que acabaram resultando no gênero gótico.

[...]a escola “gótica” do horrível e do fantástico na ficção em prosa longa e curta cuja posteridade literária está destinada a se tornar tão numerosa, e, em muitos casos, tão esplendorosa em mérito artístico. Quando se pensa nisso, é realmente notável que a narrativa fantástica como forma literária fixa e academicamente reconhecida tivesse um surgimento final tão tardio. O impulso e a atmosfera são tão antigos quanto a humanidade, mas a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII. (Lovecraft, 1927, p.25-26)

Para Lovecraft, contudo, o terror gótico ainda se apresentava de maneira insípida, não possuindo os valores que viriam a formar as boas histórias de terror. Eram ainda muito românticas, com a presença de finais felizes, pouco ou nenhum elemento medonho e personagens virtuosos e virginais. Status que para o autor só foi mudado com a ascensão da escritora Ann Radcliffe (1764-1823) “cujas novelas famosas fizeram terror e suspense

virarem moda, e que estabeleceu padrões novos e mais elevados no domínio do macabro e da atmosfera aterradora”(p.31), embora para ele ela ainda “estragasse” suas obras ao dar explicações naturais aos fenômenos sobrenaturais. Apenas em 1796, com a publicação de obras como *O Monge*, de Matthew Gregory Lewis, que o verdadeiro terror gótico começou a se formar, pleno em sua violência e terror. Em *Malmoth*, de Charles Robert Maturin, de 1820, Lovecraft começa a observar a presença do autêntico terror cósmico, um entendimento de como funciona o medo e de como criar o que o autor considera uma genuína obra de terror.

[...] um parentesco com a verdade essencial da natureza humana, uma compreensão das mais profundas fontes do autêntico medo cósmico e uma intensidade de emoção simpática por parte do escritor que torna o livro antes um verdadeiro documento de expressão estética pessoal do que uma mera armação astuciosa de artifícios. Nenhum leitor imparcial pode duvidar de que *Melmoth* representa um enorme passo na evolução da história de horror. O medo é tirado do reino do convencional e intensificado numa nuvem hedionda pairando sobre o destino mesmo da humanidade. (Lovecraft, 1927, p.37)

Após o gótico, embora tenha-se visto na literatura de terror uma introdução de elementos e lendas orientais, principalmente dos países do oriente médio, o que influenciou a atmosfera e os monstros utilizados pelos escritores, foi mantida uma dominância dos elementos europeus provenientes da tradição gótica. Nessa época foram escritos clássicos como *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *O Vampiro*, de John Polidori. Foi também nessa época que livros que se preocupavam em retratar o lore, ou seja, o conhecimento tradicional de um determinado assunto, por trás dos personagens sobrenaturais das histórias de terror, começara a surgir, a qual trouxe livros como *Letter on Demonology and Witchcraft* de Walter Scott. Para Lovecraft, *Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë se enquadra em uma história de terror. O espírito diabólico de Heathcliff, a assombração de Catherine em sua vida depois de morte e outros fatores marcam, para o autor, a transição e o crescimento entre essa escola literária, o romantismo, e a que a seguiria, o realismo.

Depois de mais de cem anos do começo formal do que compreendemos como história de terror, Lovecraft observa que o gênero avançou e desenvolveu para além do seu estado original, possuindo “uma naturalidade, convencimento, suavidade artística e intensidade hábil de apelo para muito além da comparação com qualquer coisa na obra Gótica de um século atrás ou mais” (s/p). Entende ainda que, por sua natureza intrínseca com a experiência humana, o terror ainda vai conservar certos aspectos de sua

ambientação e elementos originais em sua narrativa. A junção do real com o oculto, do cínico com o ilusório, do natural com o sobrenatural sempre vai possuir espaço nas mentes do coletivo, e vai continuar seduzindo milhares de leitores e atormentando milhares de escritores.

Mutações surpreendentes, no entanto, não devem ser procuradas em nenhuma direção. Em qualquer caso, um equilíbrio aproximado de tendências continuará a existir; e embora possamos justamente esperar uma maior subutilização da técnica, não temos razão para pensar que a posição geral do espectro na literatura será alterada. É um ramo estreito, embora essencial, da expressão humana e apelará principalmente, como sempre, a um público limitado, com sensibilidades especiais agudas. Qualquer obra-prima universal de amanhã pode ser forjada a partir de fantasmas ou terror, deve sua aceitação a uma obra suprema do que a um tema simpático. No entanto, quem deve declarar o tema escuro uma desvantagem positiva? Radiante com beleza, o Cálice dos Ptolomeus foi esculpido em ônix.<sup>3</sup> (Lovecraft, 1927, s/p)

## 5. AS TRÊS VERSÕES DE *Le Horla*

Esse plano de obra de Maupassant possui, *Le Horla*, três versões, que se prestam a oferecer diferentes interpretações e possibilitam observar diferentes pontos de influência que *Le Horla* possa ter exercido em autores contemporâneos a ele e que vieram depois. Independentemente da versão, o ponto principal do conto de Maupassant se mantém o mesmo: a decaída do protagonista à loucura ao ser supostamente perseguido por uma criatura invisível que suga sua força vital e o leva a cometer atos impulsivos a fim de se livrar de tal mal.

### 5.1 Carta de um louco

Na versão mais primitiva do conto, de 1885, Carta de um louco (*Lettre d'un fou*), o protagonista narra sua experiência com a criatura por meio de uma carta que manda a um médico, na tentativa de ser internado. Nessa primeira versão o protagonista entende ao mesmo tempo a criatura como um ser sobrenatural e como fruto de uma possível psicose. “Vou lhe contar muito francamente meu estado de espírito, e o senhor julgará se não seria melhor que, durante algum tempo, cuidassem de mim em uma casa de saúde em vez de me deixarem à mercê das alucinações e sofrimentos que me perseguem.” (Maupassant 1885/2009, pp. 539-540). O protagonista é levado a essa loucura ao refletir sobre uma frase de Montesquieu “Um órgão a mais ou a menos em nossa máquina teria feito de nós uma outra inteligência. [...] Enfim, todas as leis estabelecidas sobre o que é nossa máquina de um certo modo seriam diferentes se nossa máquina não fosse desta maneira” (Montesquieu, 1757, citado por Maupassant, 1885/ 2009, pp. 540). Iluminado por essa ideia, ele passa a questionar toda sua experiência enquanto pessoa e em como os sentidos limitam uma maior compreensão do mundo. Discute como os sentidos são limitados e como a ciência está atrelada a essa limitação de percepção.

Entretanto a humanidade poderia existir sem a audição, sem o paladar e sem o olfato, ou seja, sem nenhuma noção de som, sabor e odor. Portanto se tivéssemos alguns órgãos a menos, ignoraríamos coisas admiráveis e singulares, mas se tivéssemos alguns órgãos a mais, descobriríamos em torno de nós uma infinidade de outras coisas que jamais suspeitaríamos por falta de meios para constatar-las” (Maupassant, 1886/2009, p.542)

De acordo com ele, estamos “cercados pelo Desconhecido inexplorado”, o que fez com que o personagem se tornasse paranoico e com medo de tudo. Essa situação parece estimular seus olhos a ver o invisível. Ele relata, então, após duas noites tendo sido visitado pelo invisível, não conseguir ver seu reflexo no espelho após ter seu corpo todo tomado por um fluido. Embora essa visita do invisível tenha sido breve, a partir daí começou a ver monstros e outras assombrações tenebrosas nesse mesmo espelho e espera que o invisível o venha visitar de novo.

## 5.2 Le Horla (1886)

Em sua segunda versão, já denominada *Le Horla* e publicada em 1886, temos a história de um alienista - como eram chamados os médicos que tratavam de doenças mentais (alienações mentais) até o início do século XX - que apresenta um de seus pacientes a outros amigos médicos a pedido do mesmo, a fim de conseguir validação para a sua sanidade. Conta então, como passou a ser assombrado, não só ele mas também seus empregados e seus vizinhos, por um ser que o deixou doente e passou a sugar sua energia vital, além de deixar todos os habitantes da casa em um estado constante de irritabilidade. Nessa segunda versão de seu conto, Maupassant volta com o tema da loucura e do limite dos sentidos: “Mas nosso olho, senhores, é um órgão tão elementar que mal-e-mal consegue distinguir o que é indispensável a nossa existência. O que é pequeno demais lhe escapa, o que é grande demais lhe escapa, o que é muito afastado lhe escapa.[...] não vê nem mesmo o transparente.” (Maupassant, 1886/2009, p.657).

Vemos o personagem principal utilizar de sua inteligência para tentar provar que está são ao perceber acontecimentos estranhos à sua volta. Em um primeiro momento, a criatura assombra os personagens ao sugar-lhes sua vitalidade, o que é interpretado como uma doença por todos os envolvidos, um surto de febre. Deixa-os cansados, sem força, transforma suas noites em pesadelos mal dormidos. Depois, já instalado, começa a se alimentar dos líquidos deixados destampados, em especial, a água e o leite. Depois, já instalado, começa a se alimentar dos líquidos deixados destampados, em especial água e leite. Depois de testemunhar uma cena impossível junto ao canteiro de rosas, admite que se trata de um ser invisível que o habitara e que agora estava de volta. “Senhores, escutem-me, estou calmo; eu não acreditava no sobrenatural, e mesmo hoje não acredito; mas a partir daquele momento fiquei certo, certo como do dia e da noite, que existia a meu lado



um ser invisível que me habitara, depois me deixara, e que voltava.” (Maupassant, 1886/2009, p. 655). No final, vemos o médico principal, o alienista doutor Marrande, questionar se realmente há loucura na fala do homem, ou o sucessor da humanidade realmente havia chegado.

Nessa segunda versão somos também apresentados a outras camadas que compõem a mitologia do ser denominado Horla. O fato de ter vindo de barco do Brasil até a França, depois de ter feito o mesmo em cidades como São Paulo, causando uma epidemia de loucura, dizendo que foram “perseguidos e devorados por vampiros invisíveis” e que seu propósito seria de “destronar o homem”.

E para terminar, senhores, aqui está um recorte de jornal que caiu em minhas mãos e que vem do Rio de Janeiro. Eu leio: Uma espécie de epidemia de loucura parece causar danos há algum tempo na província de São Paulo. Os habitantes de vários vilarejos fugiram abandonando suas terras e suas casas, dizendo-se perseguidos e devorados por vampiros invisíveis que se alimentam de suas respirações durante o sono, e que, além disso, beberiam apenas água, e às vezes, leite!(Maupassant 1886/2009, p. 658)

Outros detalhes que permanecem comuns com a terceira versão da obra são as características do protagonista. Ele se mantém um homem de posses, morando à beira do Sena, com seus empregados. O Sena, inclusive, se mantém como o precursor dos problemas que o protagonista vai enfrentar. Para ele, a criatura entrou em sua vida vinda de um navio brasileiro que passava no rio, diante de sua casa.

Quem é ? Meus senhores é, aquele que a terra espera, depois do homem! Aquele que vem nos destronar, nos escravizar, nos dominar, e talvez, se alimentar de nós, como nos alimentamos dos bois e dos javalis. Há séculos ele é pressentido, temido e anunciado! O medo do desconhecido sempre assombrou nossos pais.[...] E tudo o que vocês próprios vêm fazendo há alguns anos, senhores, o que chamam de hipnose, sugestão, magnetismo - é a ele que estão anunciando, que os senhores profetizam!(Maupassant 1886/2009, p. 658)

### **5.3 Le Horla (1887)**

Na terceira, e mais famosa versão, vê-se o formato que ficou mais conhecido do texto de Maupassant, em que a história é contada por meio de um diário. Em comparação à segunda versão, os acontecimentos e suas sequências permanecem os mesmos. A história se inicia com o protagonista diante de sua casa, estirado sobre a grama, que acena a um navio brasileiro que passa no Sena. A partir de então começa a demonstrar sintomas de febre além de tristeza. Nesse momento, começa a divagar sobre o “invisível”, assim

como nas duas versões anteriores. Juntamente com a doença, ele sente uma sensação de perigo iminente, que ele acredita a “um mal ainda desconhecido”. Com o passar do tempo, seu estado vai se agravando, e ele é tomado por uma sensação de medo. Nos estágios iniciais os sintomas se apresentam como uma forte febre, além de uma onda de pesadelos. Para tentar se sentir melhor, o protagonista faz uma viagem ao monte Saint-Michel, de onde teoricamente volta curado. Lá ele conhece um monge, que a partir da narrativa de uma lenda local, reforça as ideias já apresentadas nas outras duas versões do conto de que os sentidos humanos são limitados e nos impedem de perceber o que pode estar além.

Será que vemos a centésima milésima parte do que existe? Olhe, aqui está o vento, que é a maior força da natureza, que derruba os homens, põe abaixo os prédios, desenraiza as árvores, que ergue o mar em montanhas d'água, que destrói as falésias e lança pesados navios aos escolhos, o vento que mata, que sopra, que sussurra, que rugue - você já viu o vento? E você pode vê-lo? Porém, ele existe. (Maupassant 1887/2009, p.694)

Pouco tempo depois de regressar dessa viagem, no entanto, o personagem narrador tem uma recaída, e ele começa a sentir sua vida sendo sugada de seu corpo, fazendo-o acordar exausto. Logo após, começa a se sentir louco, ao perceber que a jarra de água que mantinha em seu quarto amanhecia vazia. Decide, então, fazer experimentos em seu quarto, para ter certeza de que ninguém havia entrado, e de que ele também não era o responsável pelo desaparecimento da água. Deixa diferentes bebidas à disposição, e percebe que a entidade nada comia apenas consumia o leite e a água. Em suas experiências, percebeu que aquele que consumia as bebidas, não as tocava. Sentindo-se angustiado e enlouquecido, acaba indo para Paris, onde em um jantar na casa de sua prima, conhece um médico interessado nos assuntos da mente, principalmente nas consequências e influências da hipnose e da sugestão. Nesse jantar, o médico afirma que os segredos mais importantes da natureza estão perto de ser descobertos, e o personagem-narrador volta a tocar no ponto do desconhecido e do invisível.

Quando a inteligência do homem ainda permanecia num estado rudimentar, essa obsessão pelos fenômenos invisíveis tomou formas banalmente assustadoras. Daí nasceram as crenças populares no sobrenatural, as lendas dos espíritos que vagam, das fadas, dos gnomos, das almas do outro mundo, e eu diria até a lenda de Deus [...] Mas, há pouco mais de um século, parece que se pressente algo novo. (Maupassant, 1887/2009, p. 698)

Voltando de Paris, não sente mais nenhum sintoma, porém, acontecimentos estranhos por toda a casa acarretam um ambiente de tensão entre seus empregados. Os

acontecimentos que se seguem espelham os da segunda versão do conto, sendo que de maneira mais detalhada e estendida. Vemos a cena do jardim, onde ele encontra a rosa flutuante, o jornal em que é noticiada uma situação igual àquela em que ele se encontra no Brasil (uma epidemia de loucura em São Paulo), a página do livro virando-se sozinha, e a ausência de seu reflexo no espelho. Em suas divagações, o personagem mergulha cada vez mais fundo no limiar entre sanidade e loucura, ele sabe o que vê e sente, como não conseguir ver seu próprio reflexo no espelho, ao mesmo tempo em que entende que não pode ser verdade. Fica certo, depois do episódio do espelho que a única maneira de se livrar desse ser seria matando-o. Como o ser invisível barrava a imagem do narrador e esta não aparecia no espelho, é possível inferir que o ser tem uma existência sensível e, portanto, deveria poder ser morto. Já se sentia possuído por ele, dominado, não mais no controle das suas escolhas e de seu caminho. É então, no ápice de seu sofrimento, com sua alma torturada, que coloca fogo em sua casa, ainda com todos os seus empregados dentro dela. E mesmo esse ato horrível não o acalma. Atingido pela incerteza de o Horla ter sobrevivido, termina seu diário dizendo que a única saída é a sua própria morte.

No entanto, nessa terceira versão, os acontecimentos são cercados de entradas no diário em que somos apresentados à mente do protagonista. Lemos seus pensamentos, e como ele analisa os acontecimentos a sua volta. Ao escolher esse formato para a versão definitiva de sua obra, Maupassant permite ao leitor se aprofundar na psique do protagonista, entender sua angústia e se sentir enlouquecendo junto com ele, o que não acontece nas duas versões anteriores. A primeira, *Carta de um Louco*, conta com uma narrativa diferente das outras duas versões, mais focada na ideia de loucura versus sanidade do que na narrativa do fantástico em si. A segunda versão, e primeira em que aparece o termo Horla, parece ainda menos contundente que a versão final exatamente pela forma de sua narrativa. Única versão das três a ser narrada em terceira pessoa, é contada dentro de um espaço limitado de tempo, o que dá ao leitor a sensação de uma história contada superficialmente. Como explica a professora da Universidade Federal de Minas Gerais, Dilma Castelo Branco Diniz:

Essa maneira objetiva e quase científica que toma a narrativa pode dificultar a identificação do leitor ao personagem, uma das primeiras condições do fantástico e a garantia de sua eficácia. Como crer nas aventuras de um doente mental, cuja confissão, limitada por dois universos desvalorizantes (o do hospício e o da obsessão) se insere no quadro de uma narrativa objetiva? Com sua narrativa enquadrada entre esses dois trechos, o "eu" do doente/narrador se aproxima do "ele" imparcial com que o Dr. Marrande o designa. Um outro problema desse texto é o tempo da narrativa. A narração está delimitada pelo

horário do exame médico e por isso, mostra uma certa precipitação. O leitor não tem tempo de temer a aparição do Horla, como na versão definitiva. (p.76)

Nessa última versão, o autor aproveita para engrandecer a obra em detalhes. Somos apresentados a personagens coadjuvantes e a uma versão mais intimista e aterradora do processo de assombração e do declínio do protagonista. Mesmo com o esqueleto da obra se mantendo o mesmo em relação à primeira versão, a mudança de estrutura narrativa e o desenvolvimento do conceito original amplificam o clima tenso e propiciam uma descida conjunta do leitor com o personagem, fazendo-nos ficar completamente submersos no estado de loucura em que o protagonista entra. Há um desenvolvimento no cenário em que se passa o conto, somos apresentados à casa do protagonista e a seus arredores. Conhecemos familiares do mesmo, como a prima sra. Sablé, o doutor Parent, o cocheiro Jean. Detalhes que nos aproximam mais do personagem. E, por se tratar de um diário, o leitor tem a sensação de estar participando dos acontecimentos em tempo real, o que não ocorre nas versões anteriores, que tratam do protagonista no presente contando de sua experiência no passado.

Na segunda versão do Horla, com a adoção do diário, o narrador relata os fatos, logo depois que eles acontecem: a narração se intercala entre os momentos da ação. Como nos outros textos examinados, a narrativa pertence ao passado, mas trata-se de um passado bem recente. A ação se passa há apenas alguns dias, na véspera, ou mesmo no momento anterior ao da escrita. Os tempos verbais empregados são ainda os do récit (passé simple, mas também o passé récent e sobretudo o passé composé, que descreve uma ação cujos efeitos se fazem sentir até no presente.). (Castelo Branco Diniz, Dilma, p.78)

É apenas nessa última versão também que a narrativa entra no subgênero da casa assombrada de maneira concreta. Embora todas as versões tratem de assombrações, essa é a única em que é possível identificar elementos característicos do subgênero. Logo na primeira entrada o protagonista narra como não só a casa em que mora mas a região em que habita são importantes para ele.

Gosto dessa região, e gosto de viver aqui porque tenho minha raízes, essas profundas e delicadas raízes que fixam um homem à terra onde nasceram e morreram seus ancestrais, que o ligam ao que se pensa e ao que se come, aos hábitos assim como à comida, ao linguajar local, ao sotaque dos camponeses, aos cheiros da terra, das aldeias e do próprio ar. Gosto da casa onde cresci. Das janelas, vejo o Sena que corre, ao longo do meu jardim e por trás da estrada, quase dentro da casa, o grande e vasto Sena, que vai do Rouen ao Havre, cheio de barcos passando. (p.689/670)

Além disso, por mais que a assombração tenha sido convidada à casa, como um vampiro, e não seja parte dela, uma vez que se assenta na casa, comporta-se dentro do subgênero, servindo para deteriorar a situação psicológica do protagonista. Dentro do conceito da assombração como representação do psicológico, se apresenta através do medo do invisível, do desconhecido, presente no protagonista. Uma herança das duas outras versões.

De onde vêm essas influências misteriosas que transformam nossa felicidade em desalento e nossa confiança em aflição? [...] Como é profundo esse mistério do Invisível! Não podemos sondá-lo com nossos míseros sentidos, com nossos olhos que não sabem perceber nem o muito pequeno e nem o muito grande, nem o muito próximo nem o muito longe (p. 690-691)

Maupassant também desenvolve em sua história algo que Lovecraft faria anos depois em sua caracterização de seus monstros. As propriedades do Horla o tornam, por definição, um *unamable*, um inominável.

Todas as três versões do conto foram substanciais para que Le Horla se tornasse umas das obras mais importantes de Maupassant.

## 6. ESCRITORES DO SÉCULO XX

Embora tenha sido escrito no século XIX, *Le Horla* se mostra como uma obra que conseguiu superar a ação do tempo, tendo desenvolvido temas ainda hoje relevantes e atuais. É possível, através da comparação com outras obras, observar essa manutenção, não apenas do subgênero da casa assombrada ao longo do tempo, mas também, em alguns casos pode-se perceber até uma influência direta de Maupassant no desenvolvimento do subgênero. Em seu estudo *Supernatural Horror in Literature* de 1927, Lovecraft diz:

Os contos de terror do poderoso e cínico Guy de Maupassant, escritos enquanto sua loucura finalmente o ultrapassava, apresentam individualidades próprias; sendo antes as efusões mórbidas de uma mente realista em um estado patológico do que os produtos saudavelmente imaginativos de uma visão naturalmente disposta para a fantasia e sensível às ilusões normais do invisível. (s/p)

### 6.1 Lovecraft

Em sua obra *A Cor que Caiu do Céu* (ou *A Cor que Caiu do Espaço*, dependendo da tradução), de 1927, é retrata a história de uma família que é assombrada por uma presença sobrenatural desconhecida após a queda de um meteorito em sua fazenda no ano de 1882. A história, assim como na segunda versão de *Le Horla*, é narrada através de terceiros, e tempos após os acontecimentos originais. Um pesquisador de Boston, que permanece anônimo durante o decorrer da história, vai até a pequena vila de Arkham, Massachusetts (cidade fictícia e palco recorrente das histórias de Lovecraft), para analisar se o local onde se encontrava a fazenda afetada pois um reservatório de água vai alagar a região. Ao chegar lá, descobre que os locais têm medo de um lugar referido por eles como “charneca queimada”. A única pessoa que fala a respeito é um antigo morador que estava vivo na época dos acontecimentos, que é considerado louco pelos moradores, chamado Ammi Pierce. É ele quem conta a história de seu amigo Nahum Gardner e sua família.

Em junho de 1882, um meteoro caiu no terreno dos Gardner, e com ele, uma presença estranha. Ao tirar amostras do meteorito, cientistas ficam perplexos com as propriedades estranhas exibidas, porém, ao voltar no dia seguinte, a amostra havia desaparecido do frasco. Ao tentar tirar uma segunda amostra, descobrem um glóbulo dentro do meteorito, emitindo uma “luz” estranha. De acordo com o personagem: “A cor, que se assemelha aos feixes no estranho espectro do meteoro, era quase impossível de ser

descrita; e foi apenas por analogia que eles a chamaram de cor.” (p.24). Nos dias que se seguiram, era como se o meteorito tivesse trazido um milagre: as plantações cresceram bonitas e abundantes. No entanto, elas não eram comestíveis. Pouco a pouco, o veneno se espalhou para as outras plantas e para os animais, criando alterações estranhas, as vegetações se tornando cinzas e frágeis, atingindo inclusive a água. Junto com a natureza, os membros da família foram definhando junto. A sra.Gardner enlouqueceu a ponto de ter que ser trancada no sótão, um dos filhos foi trancado em um quarto diferente logo depois e morre em seguida; um outro filho desapareceu pegando água do poço envenenado. Pierce, que havia se tornado a única conexão da família com o resto do mundo, ao visitá-los descobre a sra.Gardner no sótão completamente deformada, e o próprio sr.Gardner deformado como a esposa. Em um momento de lucidez, o sr.Gardner diz que a luz que veio no meteorito é a responsável por tudo aquilo, morrendo depois. Ao voltar com outros homens, Pierce descobre os corpos dos outros dois filhos do casal no fundo do poço junto com o esqueleto de outros animais, e o fazem a tempo de ver a “cor” sugar sua influência do terreno e, em um clarão, voltar para o espaço (deixando involuntariamente uma pequena parte de si para trás, que falhou em voltar com o resto).

Lovecraft foi um dos primeiros escritores de terror a se afastar do usual na casa assombrada. Sua utilização dos *unnamable*, inomináveis, pode-se creditar ao trabalho de Maupassant. Como explicado por ele mesmo:

“No entanto, eles são do mais vivo interesse e pungência; sugerindo com força maravilhosa a iminência de terrores sem nome, e a perseguição implacável de um indivíduo mal-estrelado por representantes hediondos e ameaçadores da escuridão exterior. Destas histórias ‘O Horla’ é geralmente considerado como a obra-prima.”(s/p).

A assombração, que nunca é revelada, explicada ou mesmo definida (um traço forte dessas entidades de Lovecraft, seres cósmicos impossíveis de serem descritos), vai enlouquecendo a família pouco a pouco, adoecendo não apenas eles, mas tudo a que têm acesso. Claro, devido à sua origem, temos uma ideia de que tipo de ser seria esse, e a partir dos sintomas apresentados pelos assombrados é possível deduzir qual seu propósito e missão.

A relação da assombração com a fazenda da família Gardner é uma relação de consumo. A entidade, que por sua essência ancestral existe fora dos conceitos humanos de bem, mal e pecado, não destrói por vingança ou pura maldade, mas porque é de sua natureza. Representa então um símbolo de tudo aquilo que é “absolutamente horrendo”.

Não é uma reflexão da psique da família, nem pode atrelar moralidade humana a seus atos. Mas provoca um estudo do comportamento humano perante uma invasão cósmica, de um ser incapaz de ser destruído. *A Cor de Caiu do Céu* serve também como uma história de origem de uma casa assombrada dentro da comunidade em que se passa a história. O lugar, muitos anos depois, ainda é considerado um local de má sorte, que continua assombrado, uma lenda urbana da qual não gostavam de falar. “Os antigos moradores foram embora, e forasteiros não gostam de morar ali.[...]Não é por nada que se pode ser visto ou ouvido, mas é por causa de algo que pode ser imaginado. O lugar não é bom para a imaginação e não deixa a pessoa ter sonhos relaxantes à noite” (p.15).

## 6.2 Jackson

Shirley Jackson (1916-1965) foi uma escritora americana nascida em 1916 em São Francisco, mais conhecida por sua obra “A Assombração da Casa da Colina”, de 1959. Autora de seis livros e mais de 200 contos publicados, suas obras sofreram várias adaptações para a TV e para o cinema.

Em “A Assombração da Casa da Colina”, acompanhamos Eleanor Vance, uma mulher ressentida de ter perdido sua vida cuidando de sua mãe doente que é chamada para participar de um estudo para provar cientificamente a existência do paranormal em uma mansão situada em meio a várias colinas, a “Casa da Colina” ou *Hill House* em inglês, cenário de mortes esquisitas e outros acontecimentos estranhos. Eleanor, assim como a outra participante, foi chamada por já ter tido experiências paranormais em sua vida. Ela então vai ficar isolada na mansão por um verão com mais três pessoas: o pesquisador, Dr. Montague; o jovem herdeiro da casa que serviu de anfitrião, Luke Sanderson e a única outra pessoa que aceitou participar do estudo, uma mulher chamada Theodora. Uma vez na casa, situações cada vez mais estranhas vão acontecendo com os personagens, porém principalmente com Eleanor, que vai criando uma relação de codependência com a casa e perdendo contato com a realidade. Com o passar dos acontecimentos, no entanto, não se sabe se a casa em si é assombrada, ou se são os poderes de Eleanor que criam as assombrações de maneira inconsciente, já que seu histórico com casos paranormais acontecera com foco nela e são consistentes com a assombração de um poltergeist. Após a chegada da esposa do Dr. Montague e seu amigo, Arthur Parker, as ocorrências começam a sair de controle e todos temem pela segurança de Eleanor, que já



começava a se referir à casa como “lar”. Com a certeza de que a casa a estava possuindo, forçam Eleanor a sair da Casa da Colina, porém antes que ela consiga sair dos confins da propriedade, bate com o carro em uma árvore e falece. Fica em aberto no final se foi apenas um acidente, se a alucinação da protagonista a levou ao suicídio para não ter que dizer adeus a seu lar, ou se as forças sobrenaturais da casa causaram sua morte.

Diferente da obra de Lovecraft e da de Maupassant, a possível assombração de *A Assombração da Casa da Colina* corresponderia a várias assombrações em uma, ao invés de uma única entidade. Como coloca McDaniel (1982): “Jackson foi uma das primeiras supernaturalistas a insistir que o Lugar Ruim era mais do que um inocente espectador. Ele espelhava as fraquezas humanas, mas também podia as criar; pode agir como um repositório para pecados inexplorados, mas também como um instigador dos pecados.” Portanto, ao ser palco para vários acontecimentos paranormais, que vêm acontecendo desde a sua construção, a casa se torna ela mesma uma entidade, que, por sugestão, visa atrair suas presas e adicioná-las a seu repertório de almas.

Nenhum organismo vivo pode existir muito tempo com sanidade sob condições de realidade absoluta; até cotovias e gafanhotos, supõem alguns, sonham. A Casa da Colina, desprovida de sanidade, se erguia solitária contra os montes, aprisionando as trevas em seu interior; estava desse jeito havia oitenta anos e talvez continuasse por mais oitenta. Lá dentro, paredes continuavam de pé, tijolos se juntavam com perfeição, assoalhos estavam firmes e portas estavam sensatamente fechadas; o silêncio se escorava com equilíbrio na madeira e nas pedras da Casa da Colina, e o que entrasse ali, entrava sozinho. (Jackson, 2018, s/p)

A presença comprovada de elementos sobrenaturais, que aflige todos os personagens, mesmo que em menor escala é também uma característica. No entanto, o tema de loucura versus realidade e os sintomas de uma assombração consumidora continuam presentes. Têm-se na protagonista Eleanor, uma pessoa mentalmente fraca, que é induzida pela casa a ter sensações de pertencimento e felicidade. “Por todo o lado oculto de sua vida, desde que se entendia por gente, Eleanor vinha esperando por algo como a Casa da Colina. Cuidando da mãe, [...] Eleanor se agarrara à crença de que um dia algo aconteceria.” (2018, s/p). Sua infelicidade com o estado de sua vida e insatisfação com sua realidade, junto com seus supostos poderes psíquicos, a deixam-na vulnerável à influência da casa. A casa a vai ganhando pouco a pouco, o que começou com uma sensação de desespero se torna uma de amor. A Casa da Colina, construída em meio à loucura pelo dono inicial Hugh Crain, que perdeu a esposa na casa, possuía ângulos

esquisitos, quartos estranhos e era no geral, bizarra. Seu primeiro pensamento a respeito da casa foi de ir embora: “A casa era repugnante. Estremeceu e pensou, as palavras vindo livremente à sua mente, a Casa da Colina é repugnante, é doente; vai correndo embora daqui.”(s/p), e seu último pensamento antes de sua morte: “Eles não podem me expulsar ou me bloquear ou rir de mim ou se esconder de mim; eu não vou, e a Casa da Colina é minha.”(s/p). Ao final do livro, a comprovação ou não do sobrenatural fica em segundo plano, deixando em primeiro a situação mental da protagonista perante a assombração da casa, que fica direcionada a ela. A veracidade ou não da assombração e dos poderes da protagonista se tornam irrelevantes perante a mudança que ocorre em sua personalidade e seu aparente enlouquecimento. Sendo assim, sua morte no final do romance se torna inevitável. Tomando a última versão de *Le Horla* como referência, a transformação pela qual o protagonista passa é tão grande, que a única maneira de se livrar das garras da entidade seria pela morte. O último passo na queda do personagem. No caso de Eleanor, no entanto, a morte se torna a ligação final entre ela e a casa, tornando-a mais uma assombração na mansão. Como a última coisa que lhe tinha sido dita antes que chegasse à mansão: “Boa sorte para você. Tomara que você encontre sua casa”(s/p).

Um outro ponto que exemplifica a contemporaneidade dos temas abordados por Maupassant em seu conto são as diversas adaptações para o cinema e a televisão que essa história de Jackson e outros textos com temática próxima à de *Le Horla* tiveram. Em 2018 foi lançada na Netflix a minissérie *The Haunting of Hill House*<sup>7</sup>, que embora possua uma história completamente diferente da desenvolvida por Shirley Jackson, aprimora a relação entre assombração e assombrado. Ao transformar a narrativa na história de uma família que se muda para a Hill House quando os filhos eram pequenos, abriu espaço para a elaboração de uma história em que o trauma é o ponto principal. Ao vermos os filhos em duas linhas temporais simultâneas, podemos compreender como os traumas do passado influenciaram no crescimento e na vida adulta de cada um, e de como passaram toda sua vida depois da casa, fugindo dos fantasmas que os atormentam. Como disse o personagem Steven Crain, o irmão mais velho já adulto: “Fantasmas são culpas,

---

<sup>7</sup> Nessa versão do livro de Jackson em formato de série, é desenvolvida uma história diferente. No verão de 1992, Hugh e Olivia Crain com seus filhos, Shirley, Steven, Theodora e os gêmeos Luke e Nell “Eleanor”, se mudam para a Mansão Hill. O objetivo é reformar a velha mansão para depois vendê-la por um preço mais alto. Entretanto, elementos sobrenaturais presentes na casa vão interferir nos planos dos Crain de maneira trágica e deixar marcas profundas na família. Anos depois, outro evento envolvendo a Mansão Hill volta a envolver a família Crain. Agora, os irmãos crescidos terão que lidar com vários fantasmas do passado, tanto no sentido psicológico como sobrenatural. A velha Residência Hill estabeleceu uma ligação forte com a família Crain e, aparentemente, quer todos de volta, talvez para sempre.

fantasmas são segredos, fantasmas são arrependimentos e falhas. Mas na maior parte das vezes, na maior parte, fantasmas são desejos”.

### 6.3 King

Stephen King é outro autor contemporâneo importante em cujas obras se pode perceber como os temas tratados em *Le Horla* continuam atuais. Nascido em 1947, já publicou mais de 60 romances e escreveu mais de 200 contos, sendo o 9º autor mais traduzido do mundo. É provavelmente o autor contemporâneo de terror mais importante e influente. Seu primeiro livro foi publicado em 1974, mais de 80 anos da morte de Maupassant, 30 anos da morte de Lovecraft e 9 anos da morte de Jackson. Uma de suas obras mais famosas, *O Iluminado*, de 1977, é muitas vezes comparada com uma outra obra de Maupassant, *L'auberge*<sup>8</sup>, por causa de sua premissa de isolamento. (colocar uma nota de rodapé mostrando quem faz essa comparação entre as duas obras) Em *L'Auberge*, vemos o personagem principal, o jovem guia Ulrich, em isolamento em um albergue, tomando conta do lugar durante o inverno para os donos, apenas com o velho guia Gaspard Hari e um cão da montanha, Sam. Ao ficar isolado durante o inverno, Ulrich vai enlouquecendo, Gaspard desaparece, e, quando a família dona do albergue volta na primavera, Sam está morto e Ulrich está completamente louco e envelhecido. Porém sua temática e o modo como o texto se constrói aproxima o texto do subgênero da casa assombrada e permite aproximá-lo de *Le Horla*.

*O Iluminado* conta a história da família Torrance, que vai passar o inverno em um hotel, chamado *Overlook*, nas montanhas geladas do Colorado, depois de o pai, Jack, ter conseguido um emprego como cuidador do hotel. Sozinhos no hotel gigantesco e isolados do mundo, o pai, um alcoólatra em recuperação com problemas de acessos de raiva, começa a ser possuído pelo hotel. Danny, seu filho, é o motivo pelo qual aceita o trabalho, já que em sua última crise de raiva tinha quebrado o braço do menino. Danny começa a ter visões de hóspedes no hotel. Jack, que é aspirante a escritor, espera que o tempo isolado no hotel o ajude a se reconectar com a família e a terminar de escrever sua peça. O hotel, que se tornou uma espécie de entidade pelos acontecimentos malignos em seu passado, passa a atormentar Danny primeiro, por seu poderes psíquicos, que dentro desse

---

<sup>8</sup> LOMBARDI, Esther. **Biography of Guy de Maupassant, Father of the Short Story**. ThoughtCo. 2019. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/guy-de-maupassant-biography-740701>. Acesso em: 18/06/2023

universo são chamados de iluminação, ou shine, pelo chefe de cozinha do hotel, Dick Hallorann, que também é um iluminado. Ao não conseguir possuir o garoto, o hotel muda seu foco para Jack, que, por já possuir a psique fraca, é facilmente dominado. Ele começa, então, a agir de maneira estranha e gradativamente mais violenta, ignorando suas responsabilidades enquanto zelador, até que tenta matar seu filho e esposa, assim como fizera o zelador anterior. Danny e Wendy, a mãe, conseguem fugir do hotel com a ajuda de Dick, enquanto Jack morre em uma explosão que ocorre por ele não lembrar de aliviar a pressão da caldeira do hotel, um de seus trabalhos como zelador.

O Iluminado é, por natureza, uma clara história de fantasma. O hotel, que depois de ser palco por anos de mortes e outras tragédias, suga toda essa energia caótica e de destruição, tornando-se ele mesmo o propulsor de novas mortes e tragédias, transformando-se em uma única entidade que aprisiona todas as suas vítimas, parecido com o que ocorre na obra de Shirley Jackson. Embora essa entidade seja por essência diferente da descrita em *Le Horla*, mesmo assim compartilha de certas características. Ainda que a sutileza da dúvida, se é ou não uma assombração verdadeira, tenha sido perdida, a maneira pela qual a entidade assombra suas vítimas é gradativa e busca sugar, no caso de Danny, de maneira literal por seus poderes, àqueles que atinge (Como é explicado na seqüência de *O Iluminado*, Doutor Sono, o poder de iluminado do Danny o torna mais atrativo para o hotel, que quer se alimentar desse poder). O intuito da entidade não é apenas assombrar, mas sim consumir, como a assombração vampiresca de Maupassant. Como diz McDaniel (1982): “Enquanto *O Iluminado* pode não ter propriedades góticas tradicionais, como portas rangendo e passagens secretas, ele se assemelha aos seus ancestrais em várias outras maneiras. É, essencialmente, a história de uma família lutando contra sua própria desintegração, uma desintegração que é aprofundada pelo Lugar Ruim.”(s/p). Os temas de loucura, continuam sendo tratados nessa obra. Jack, por seu passado violento e alcoólatra, se torna um alvo fácil para a entidade. Que fez o mesmo com o zelador que veio antes dele:” — Parece que o senhor se equivocou mesmo. Ele agrediu elas? — Ele as matou, sr. Torrance, e depois cometeu suicídio. Matou as duas meninas com uma machadinha, a esposa com uma espingarda e se suicidou com essa mesma arma. A perna dele estava quebrada. Sem dúvida devia estar tão bêbado que rolou escada abaixo.”(p.s/p) Ele é facilmente dominado pelos fantasmas do *Overlook*, sendo consumido e sugado pouco a pouco, até que no final não se sabe se

quem morreu foi Jack, ou se ele nem mais estava em seu próprio corpo. Novamente, o tema de que a morte é a única saída para a dominação dessas entidades é observado.

O hotel, assim como a mansão no livro de Jackson, é a personificação de todo o mal, assim como um espelho de Jack e toda sua raiva e decepção. Assim como na Hill House, a entidade hotel nunca atinge seu propósito, se tiver algum. Apenas consome e consome, num ciclo vicioso em que quanto mais tragédia acontece, mais tragédia é atraída para o local. De acordo com McDaniel: “Ao contrário do castelo gótico assombrado, O Overlook não é separável do mal que ocorre dentro dele; o mal parece, na verdade, ser pelo menos parcialmente alimentado pela casa em si – o que ajuda a explicar a existência de tantos fantasmas psíquicos aqui quando coisas tão horrorosas quanto aconteceram em um dúzia de outros lugares.”(s/p).

— Bem, é assim que as coisas são neste hotel. Não sei por quê, mas parece que todas as coisas ruins que já aconteceram aqui ainda têm pedacinhos espalhados, como pedacinhos de unha cortada ou melecas que alguém muito porco limpou debaixo de uma cadeira. Não sei por que é só aqui. Coisas ruins acontecem em todo hotel do mundo, acho. Já trabalhei numa porção deles e nunca tive problemas. Só aqui. (s/p)

No entanto, é interessante ressaltar que a adaptação para os cinemas da obra por Stanley Kubrick se aproxime ainda mais do ângulo explorado no conto de Maupassant. O cineasta retira a certeza da dominação de Jack pela casa, mantendo os aspectos sobrenaturais claros apenas nos personagens iluminados da trama, Danny e o chefe Dick. Enquanto no livro existe uma aparente certeza de que Jack não é uma pessoa ruim, mas como um homem que “Apenas faz coisas de que se arrepende”, deixando claro o amor que tem por seu filho, no filme, sua índole é mais duvidosa e obscura. Pelas barreiras existentes dentro da mídia cinema, não temos acesso ao diálogo interno do personagem, o que Kubrick usa em favor da manutenção dessa incerteza. Sendo assim, a dúvida que o protagonista de *Le Horla* enfrenta contra sua assombração, se é loucura ou realidade, é mantida com o personagem do pai até o final da história, como também as intenções da possível entidade ficam em aberto.

## 7. CONCLUSÃO

O terror, mesmo antes de se consagrar como um gênero literário, tem sido parte da história da prática literária desde seus primórdios, assim como o medo sempre foi companheiro da humanidade. Autores como Edgar Allan Poe, Emily Brontë, H.P Lovecraft, Shirley Jackson, e Stephen King foram apenas alguns dos muitos que viram no gênero uma maneira de expressar suas mentes criativas, para extravasarem seus demônios pessoais. Maupassant, cuja maioria das obras não se enquadram no gênero, aproximou-se dele em ocasiões no fim de sua vida. Tanto *Le Horla* quanto *L'Auberge* foram publicadas em 1887, perto de sua internação em um hospital psiquiátrico (1892). Mesmo assim, sua pequena participação contribuiu ao desenvolvimento do gênero, tanto de maneira direta, com Lovecraft, como de maneira indireta (através do próprio Lovecraft, por exemplo, cuja influência até hoje ultrapassa as barreiras da literatura e se espalha por toda a cultura POP de terror e mistério). O desenvolvimento desse conto, com suas três versões, permite não apenas observar seu trabalho enquanto autor, mas também as diferentes nuances de terror que foram trabalhadas.

Ao atacar o lugar mais sagrado do seu humano, seu lar, o subgênero da casa assombrada, consagra-se como um dos mais efetivos e diversos dentro do terror –já que seu terreno fértil pode ser preparado para o desenvolvimento de diversos temas–, não apenas na literatura, mas em qualquer mídia em que apareça - história em quadrinhos, cinema. Através da leitura de outras obras posteriores a Maupassant, é possível observar não apenas como o subgênero se desenvolveu ao longo do século XX, mas também qual foi o legado deixado àqueles que procuram desenvolvê-lo no século XXI. Por seu símbolo de conforto, segurança e abrigo, é através da agressão a espaço da casa que o gênero consegue criar sua tensão e trabalhar aspectos da psique humana.

Na presente monografia procedemos à análise desse subgênero através do tempo, como se deu seu desenvolvimento em diferentes momentos da história dada literatura, por meio de diferentes escolas, terminando em como ele se apresenta na modernidade, não só no âmbito literário, mas também em outras esferas artísticas, como em adaptações para o cinema e a televisão. Para tanto, utilizei *Le Horla*, de Guy de Maupassant, como fio condutor da análise e da comparação. Ao explicar os fundamentos do subgênero, o fantástico e o terror, demos base e contexto histórico para fundamentar nossa análise; e, através das obras de Lovecraft, Jackson e King, pudemos observar as diferentes nuances

que o mesmo tema pode alcançar, além das convenções e similaridades que tornam “a casa assombrada” uma temática atual e sempre presente na mente humana, tanto dentro quanto fora da literatura.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério Caetano de; MOURA, Fernanda Korovsky. **A aparição do fantástico em Guy de Maupassant**. Scripta Uniandrade, v. 15, n. 2 (2017), p. 75-87. Revista da Pós-Graduação em Letras – UNIANDRADE . Disponível em: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2983135/view>

Acesso em:

BRZOZOWSKI, Jerzy. **Brasil, terra do mal: o imaginário do horror na literatura de viagens e ficção francesa no século XIX**. Revista do CESP – v. 22, n. 30 – jan.-jun. 2002

Acesso em: 11/10/2022

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: Caminhos teóricos**. Cultura Acadêmica. São Paulo, 2014. Disponível em:

<https://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>

CARROL, Noel. **The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart**. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 1990.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. **Le Horla, de Guy de Maupassant e a criação literária**. Periódicos Letras UFMG. 1997. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/309/260>

DRUMMOND, Ana Luíza Duarte de Brito. **O fantástico em ‘A noite’ e ‘O Horla’**. Revista Arredia, Dourados, MS, Editora UFGD, v.4, n.6: 25-41 jan./jul. 2015

Acesso em: 11/10/2022

GRIDER, Sylvia. **The haunted house in literature, popular culture, and tradition: a consistent image**. Contemporary Legend, [S. l.], v. 2, p. 174–204, 2022. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/cl/article/view/34942>.

Acesso em: 31/05/2023.

FAHY, Thomas. **The Philosophy of Horror**. 1.ed. University Press of Kentucky, 2012.

FERREIRA, C.C.; Miranda C. V. M. **O medo e a loucura da realidade ficcional: Análise do conto “O Horla”, de Guy de Maupassant**. Disponível em:



<https://litcult.net/2016/09/08/o-medo-e-a-loucura-da-realidade-ficcional-analise-do-conto-o-horla-de-guy-de-maupassant-caio-vitor-marques-miranda-claudia-cristina-ferreira-2/>

Acesso em: 11/10/2022

GADOMSKA, Katarzina. **Le fantastique clinique dans les récits del'étrangeté psychique de Guy de Maupassant**. Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznan, vol. XXVII: 2001, pp. 11-23. ISBN 83-232-1039-X, ISSN 0137-2475. Disponível em:

<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/10443/9985>

JACKSON, Shirley. **A Assombração da Casa da Colina**. Trad. Débora Landsberg. 1. ed. São Paulo. Suma. 2018.

KING, Stephen. **O Iluminado**. Trad. Betty Ramos de Albuquerque. 1. ed. São Paulo. Suma. 2012.

LIMA, Clarissa Navarro Conceição. **'La Morte' um conto fantástico e realista de Guy de Maupassant**. Disponível em:

<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/10650/6893>

Acesso em: 11/10/2021

LOMBARDI, Esther. **Biography of Guy de Maupassant, Father of the Short Story**. ThoughtCo. 2019. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/guy-de-maupassant-biography-740701>.

Acesso em: 18/06/2023

LOVECRAFT, H.P. **Os melhores contos de H.P Lovecraft**. Volume 1. Trad. Bárbara Lima, Fátima Pinho e Marsely De Marco. 1 ed. São Paulo. Chronos. 2018.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. Celso Mauro Paciornik. 1. ed. São Paulo. Iluminaturas, 2000.

LOVECRAFT, H.P. **Supernatural Horror in Literature**. The H.P Lovecraft Archive. Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

Acesso em: 28/04/2023

MARTINS, Fabiane Alves. **Entre realismo e fantástico: a dualidade estética e temática na obra de Guy de Maupassant**. Anais do IX Sappil – Estudos de Literatura, UFF, nº 1, 2018.

MAUPASSANT, Guy. **Le Horla. Texto integral das três versões**. Coletânea de Christine Bénévent, leitura visual por Valérie Lagier, Paris, Gallimard, 2003, 143 páginas, ISBN 2-07-030245-8.

MAUPASSANT, Guy. **125 contos de Guy de Maupassant**. Tradução de Amílcar Bettega. 1º. ed. Companhia das Letras, 2009.

MEDEIROS, Rosângela de. **O Fantástico como representação do temor ao estrangeiro: uma leitura em contraponto de “O Horla”, de Guy de Maupassant**. Caderno Seminal Digital UERJ Ano 18, nº 17, V. 17 (Jan - Jun/2012) – ISSN 1806 - 9142. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/download/11010/8701>

McDANIEL, Mary Catherine. **There's No Place Like Home: The Haunted House as Literary Motif**. Tese (Mestrado em Literatura Inglesa). Universidade de Illinois Oriental, Charlestown. 1982.

PENZOLDT, Peter. **The Supernatural in Fiction**. Reimpressão. Nova Iorque. Humanities Press Inc. 1965. In:

<https://archive.org/details/supernaturalinfi0000penz/page/n5/mode/2up>

JOSHI, S.T. **Icons of Horror and the Supernatural [2 Volumes]: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares**. 1.ed. Connecticut. Greenwood. 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TREAGUS-EVANS, Phill. **The history of the haunted house in literature**. The Reading List. Disponível em: <https://www.thereadinglists.com/the-history-of-the-haunted-house-in-literature/>

Acesso em 31/05/2023

RUIZ, Gabriela. **Carta de um louco de Guy de Maupassant: Alucinação em Carta de um louco de Guy de Maupassant**. Projeto Wikipedia Psicopatologia UFRGS. 2011. Disponível em:

[https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=Carta\\_de\\_um\\_louco\\_de\\_Guy\\_de\\_Maupassant](https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=Carta_de_um_louco_de_Guy_de_Maupassant)

Acesso em: 10/10/2022