Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa

A volta do Horla:

A recepção de Guy de Maupassant no Brasil

Angela das Neves

São Paulo
2007

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa

A volta do Horla:

A recepção de Guy de Maupassant no Brasil

Angela das Neves

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

São Paulo
2007

Qui peut se vanter, parmi nous, d'avoir écrit une page, une phrase qui ne se trouve déjà, à peu près pareille, quelque part. (Guy de Maupassant, "Le roman", 1887)

O caminho é um só: interpenetração literária recíproca; e faz obra, mais que patriotismo, de humanidade, quem nela coopera na medida de suas forças. (Monteiro Lobato, "Inquérito literário sul-americano". *Revista do Brasil*, 1923)

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago", 1928)

Aos AA. e ao L.

AGRADECIMENTOS

Muito além do esforço pessoal, este trabalho não se realizaria sem a contribuição de diversas pessoas e instituições, às quais aqui agradeço:

À Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral, a quem devo a proposta deste trabalho, em 2001, e a orientação atenciosa desde então.

Às Profas. Dras. Maria Cecília Queirós Pinto e Ana Luiza Camarani, pelas sugestões oferecidas durante o exame de qualificação. À Profa. Dra. Marisa Lajolo, cujos livros e artigos sobre Lobato formaram mais esta leitora amadora do autor.

Aos funcionários dos arquivos que visitei para a realização desta pesquisa, os quais me instrumentaram e deram-me votos de coragem na disputa contra as traças e no manuseio dos equipamentos de microfilmes: aos bibliotecários da FFLCH, do IEB e da Biblioteca da Faculdade de Direito da USP; do Arquivo do Estado; da Biblioteca Monteiro Lobato – em especial à Sonia Bertonazzi; das Bibliotecas Mário de Andrade e John Kennedy (Santo Amaro) – especialmente à Sra. Tamiko, que, vencendo a lei física, recebeu os pesquisadores nestes dois acervos; do Centro Cultural São Paulo; do Arquivo Edgard Leurenroth, da Unicamp; da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. À Fundação Biblioteca Nacional e aos demais arquivos que cederam direito de reprodução dos jornais para os fins desta dissertação, agradeço mais uma vez formalmente.

Ao CNPq, pela bolsa concedida nos últimos anos da realização desta pesquisa.

À Mme. Colette Chopart, que, sem interesses literários por Maupassant, entre galhos e farpas ultrapassados até o caminho de Miromesnil, auxiliou-me na busca arqueológica dos parapeiros do escritor normando.

À Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, em Rouen, que desde fevereiro de 2006 acolhe esta primeira amiga brasileira.

Aos amigos, conselheiros e ouvintes atentos das divagações que inspiraram este trabalho.

Aos meus pais, Ana e Armando, às minhas irmãs Ana e Adriana, aos meus irmãos Augusto e Armando, agradeço os livros e os ensinamentos fora dos livros.

À minha sobrinha Amanda, que nos últimos seis meses me devolveu a puerilidade de que um certo Maupassant já me tinha feito esquecer.

Ao Luciano, diagramador e primeiro leitor deste trabalho, por emprestar-me livros e ombros, gatos e vida.

RESUMO

A dissertação *A volta do Horla* estuda a recepção crítica e criativa de Guy de Maupassant (1850-1893) no Brasil, o contista francês mais representativo do século XIX. Esse escritor foi lido, traduzido e comentado nos jornais *Gazeta de Noticias*, *Correio Paulistano*, *Jornal do Commercio*, *O Estado de São Paulo* (*A Provincia de São Paulo*, até 1889), de 1880 a 1921, bem como nos principais estudos críticos e bibliográficos de historiadores da Literatura Brasileira, os quais compõem o *corpus* desta pesquisa. Sua presença é também encontrada em obras ficcionais no período que compreende o Realismo-Naturalismo e o Pré-Modernismo brasileiros, de que são exemplos os livros de contos de Monteiro Lobato (1882-1948).

Esse *corpus*, aqui analisado e interpretado, mostra-nos as diversas leituras feitas pelas variadas correntes críticas em voga no Brasil. Tomam por base critérios literários ou não-literários, estimulados pela vasta produção e particular variedade da obra em questão e pelo conhecimento difundido da vida do autor. Permite-se aqui, portanto, mais um momento de releitura crítica desse escritor, revelado por olhares ora esquecidos e não raro desconhecidos dos estudiosos de Guy de Maupassant.

Palavras-chave: Guy de Maupassant, recepção crítica, recepção criativa, conto, Monteiro Lobato

ABSTRACT

The dissertation *The Horla Return* studies the critical and creative reception of Guy de Maupassant (1850-1893) in Brazil, the most representative French storyteller of the 19th century. This writer was read, translated and commented in newspapers *Gazeta de Noticias*, *Correio Paulistano*, *Jornal do Commercio*, *O Estado de São Paulo* (A *Provincia de São Paulo*, up to 1889), between 1880 and 1921, as well as in the main critical and bibliographical studies of Brazilian Literature historians, which compose the *corpus* of this research. Its presence is also found in fictional works in the period which includes Brazilian Realism-Naturalism and Pre-Modernism, of which the story books of Monteiro Lobato (1882-1948) are examples.

This *corpus*, here analysed and interpreted, discloses diverse readings made for the various critical current in vogue in Brazil. It has as background literary or non-literary criteria, stimulated for the vast production and internal variety of the work itself and by the knowledge diffusion of author's life. It is allowed here, therefore an additional moment of critical reading of this writer, depicted through the eyes either forgotten or unknown of Guy de Maupassant's scholars.

Key words: Guy de Maupassant, critical reception, creative reception, short story, Monteiro Lobato

RÉSUMÉ

La dissertation *Le retour du Horla* étudie la réception critique et créative de Guy de Maupassant (1850-1893) au Brésil, le plus représentatif conteur français du XIX^e siècle. Cet écrivain a été lu, traduit et commenté dans les journaux *Gazeta de Noticias*, *Correio Paulistano*, *Jornal do Commercio*, *O Estado de São Paulo* (*A Provincia de São Paulo*, jusqu'à 1889), de 1880 à 1921, ainsi que dans les principales études critiques et bibliographiques d'historiens de la littérature brésilienne, qui constituent le *corpus* de cette recherche. Sa présence se retrouve aussi dans des oeuvres de fiction pendant la période qui comprend le Réalisme-Naturalisme et le Pré-Modernisme brésiliens dont les livres de contes de Monteiro Lobato (1882-1948) sont des exemples.

Ce *corpus*, ici analysé et interprété, nous montre les lectures différentes faites par des courants critiques en vogue au Brésil. Ces critiques littéraires se sont servis de critères littéraires ou non-littéraires, issus de la vaste production et grande variété de l'oeuvre concernée et de la connaissance diffusée de la vie de l'auteur. On permet ici donc un autre moment de relecture critique de cet écrivain, révélé par des regards néanmoins oubliés et même souvent méconnus des spécialistes de Guy de Maupassant.

Mots clés: Guy de Maupassant, réception critique, réception créative, conte, Monteiro Lobato

SUMÁRIO

Introdução	11
 Capítulo 1 – Apresentação da obra e da fortuna crítica de Guy de Maupassant	21
1. A poesia	21
2. O teatro	24
3. A correspondência	27
4. A crônica, o ensaio e o prefácio	33
5. A narrativa de viagem	38
6. O romance	43
7. O conto e a novela – as narrativas curtas	49
8. Uma síntese da recepção de Guy de Maupassant na França	59
9. Alguns comentários sobre a recepção fora da França	65
 Capítulo 2 – A recepção crítica de Guy de Maupassant no Brasil (1880-1921)	68
1. A recepção nas histórias da Literatura Brasileira	68
2. A crônica de jornal e a (pseudo)crítica brasileira entre 1880 e 1921	96
3. Os jornais estudados e seus colaboradores	100
3.1 O Porthos da Literatura Francesa: lendo a vida na obra	105
3.2 Um ilusionista desilusionante	114
3.3 <i>O mauvais passant</i> – sede no deserto das suas palavras... ..	116
3.4 Consagração e releituras	150
3.5 As referências antropofágicas maupassantianas	159
3.6 Maupassant traduzido no “Folhetim”	169
3.7 Maupassant em cena: as crônicas sobre as adaptações para o teatro	173
3.8 Maupassant nas estantes: pequenas estatísticas	190
3.9 Visitando a teoria estética de Maupassant	194
3.10 Maupassant no cinematógrafo	196
3.11 Leituras médicas: o visionário	198
3.12 Primeiros estudos comparados sobre os maupassantianos	206
4. A contribuição da crítica brasileira sobre Maupassant	219

Capítulo 3 – A recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil: um caso exemplar	224
1. Lobato e seu conto de Maupassant	224
2. Enquadramento narrativo e narradores	228
3. O diálogo entre o ingênuo e o engenhoso	235
4. Lobato e seu quadro de Millet (à Maupassant)	238
5. O compasso de um saguaraji	242
6. O “Meu conto de Maupassant” e sua origem no <i>fait divers</i> de Lobato	243
7. Lobato contador à Maupassant	251
 Conclusões	 256
 Referências bibliográficas	 261
 Anexos	 273
I. Levantamento das traduções brasileiras de Guy de Maupassant	273
II. Levantamento dos trabalhos acadêmicos brasileiros sobre Maupassant	279
III. Cronologia de Maupassant no Brasil (1880-1921)	281
IV. Documentos analisados (também em CD-Rom)	289

INTRODUÇÃO

No colégio, foi nossa leitura clandestina: escondemos cuidadosamente sob a mesa os volumes já estragados pela curiosidade literária de várias gerações de colegas; no fim da leitura voltamos a olhar, com aquele prazer especial que inspiram as coisas proibidas, as ilustrações horrorosas de mau gosto, senhores de cartola e bengala com bigodes corajosos, damas duvidosas levantando um complexo enorme de saias e saíotes e rendas sedutoras para empreender o “cancan”; e enfim demos o volume, mais estragado do que antes, ao colega, cochichando-lhe aos ouvidos: “Maupassant!”¹

Entre os que liam escondidos, clandestinamente, os volumes ensebados da biblioteca escolar ou o ouviram, sem o saber, na voz de Chico Buarque, foram se multiplicando os leitores brasileiros de Guy de Maupassant. Sua obra não foi feita para poucos. De Oswald de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Chico Buarque até o quadrinista americano Will Eisner, Maupassant reúne no mundo toda uma legião de admiradores os mais diversos, levados a escrever sobre seus livros ou instigados a criar a partir deles.²

Traduzido desde cedo, quando ainda vivo, nos principais jornais brasileiros do fim do século XIX e depois em livros – até em esperanto³ –, representado por famosas atrizes tais como Sarah Bernhardt, Clara Della Guardia e pelo grupo do Théâtre Antoine, adaptado para o cinema, Maupassant pôde ser visto, lido ou comentado em todos os suportes midiáticos existentes até 1920, no Brasil. Sua presença até hoje nos palcos brasileiros, difundido pelo Grupo Tapa,⁴ e em diversas traduções dos seus contos revela o interesse continuamente despertado pela sua obra e a atualidade dos seus textos.

Uma vez que uma arqueologia de seus leitores comuns, antigos e atuais, é quase impossível aos limites de uma dissertação e certamente pouco satisfatória ao pesquisador que lida com documentos esparsos, incompletos e em péssimo estado de conservação no Brasil, este trabalho não se insere na sociologia da leitura – vã pretensão inicial. Interessam-nos os comentários críticos e as leituras de sujeitos letrados – uma pequena parcela da população brasileira, entre os anos de 1880 e 1921 –, que, devido à posição social ocupada (de escritores e formadores de opinião), mais fortemente influenciaram o público leitor em geral. Vamos nos debruçar, portanto, sobre uma porcentagem reduzida,

¹ CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. Publicado no suplemento “Letras & Artes”, do jornal *A Manhã*, de 20 de julho de 1947, p. 1 e 8.

² Referimo-nos também à canção de Chico Buarque de Hollanda “Geni e o Zepelin”, do álbum *Ópera do malandro*, de 1979, que recupera *Boule de Suif*; e à entrevista de Will Eisner para a “Ilustrada”, em *Folha de São Paulo*, 17 de dezembro de 1994, p. 5-1, em que afirma que Maupassant, entre outros, o influenciou.

³ *Sinjoro Jokasto: kaj aliaj noveloj*. Trad. Daniel Luiz. Chapecó: Fonto, 1987, 112 p. (Série Fonto-serio, n. 17). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Tradução do conto “M. Jocaste”.

⁴ A adaptação *Contos de sedução* está em cartaz, viajando pelo Brasil, desde 2000.

mas não desprezível, de leitores eruditos de Maupassant – já considerada a estatística de leitores de jornais à época⁵ –, selecionados no tempo, atuantes no período em que a poética de Maupassant, inserida em certos preceitos da estética realista, correspondia a um ideal para nossos escritores, sobretudo para nossos contistas.

Os epítetos pelos quais Maupassant é apresentado nos textos estudados mostram o tom (e até as mudanças dele) entre impressionista e parcial dos cronistas, admiradores, sem exceção, da obra do escritor em estudo. De “jovem mosqueteiro das letras”, “homem invejável”, “grande artista”, “jovem fauno sadio”, “eminente escriptor”; passa a “desditoso”, “inditoso escriptor”, “infeliz confrade” a “doudo furioso”, “pobre Guy de Maupassant” (cinco vezes), “desventurado escriptor”, “o desgraçado” Maupassant, “pobre querido artista”, “pobre grande escriptor”, “saudosos Guy de Maupassant”; até retornar a “sublime Guy”, “saudosos Guy de Maupassant”, “verdadeiro artista”, “romancista genial e fecundo”. Entre autor e personagem romanceado de sua biografia, Maupassant foi lido e relido, com interesse contínuo dos articulistas, mas não sob as mesmas abordagens.

A presença do escritor normando no Brasil fez-se sob muitos prismas, que envolvem domínios literários e extra-literários. Oswald de Andrade, arguto leitor de Maupassant, afirma que conheceu a liberdade do amor na Europa (que visitaria pela primeira vez em 1912) por meio dos contos do nosso autor. Em *Um homem sem profissão*, suas memórias inacabadas, diz que a depravação no Brasil devia-se à falta de divórcio, aqui legalizado somente na década de 1970, e permitido na França desde a época de Maupassant, que discutiu a questão internamente em sua obra.

Na Europa, o amor nunca foi pecado. Não era preciso matar para possuir uma mulher. Não havia lá sanções terríveis aqui pelo crime de adultério ou sedução. Enfim, o que era uma vida sexual satisfatória, consciente e livre. Os contos de Maupassant já tinham me elucidado a esse respeito.⁶

Ao que se nota, nosso escritor, na França, dizia sobre o amor o que todos sabiam; aqui, entretanto, sob mais esse ponto de vista, configurou uma janela, a janela do erótico, aqui recalcado. Oswald, por sua vez, ajudaria a fundar no Brasil um movimento cuja

⁵ Segundo José Veríssimo, apenas 16 ou 17 % da população brasileira, em 1890, estava apta à leitura em nosso país. Ver: VERÍSSIMO, José. Das condições da produção literária no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira*. 3ª. série. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977, p. 46.

⁶ ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão*: sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo/Secretaria do Estado de São Paulo, 1990, p. 78. (1. ed. 1954.) Na sua estada em Paris, nessa primeira viagem de descobertas, há esta pitoresca passagem: “Estávamos morando num apartamento da Rue Vavin, junto ao Jardim do Luxemburgo. Descobri três delícias; um doce, um queijo e uma garota. O primeiro era um *éclair*, o segundo era um queijinho da Normandia que parecia estragado. Tinha o nome de Camembert. A garota chamava-se Madeleine.” (p. 74). Veja-se que, entre a recusa e a deglutição do típico francês, Oswald sempre preferiu esta última.

principal reivindicação era a emancipação cultural da Europa. Para tanto, porém, sua proposta era não a de romper com a tradição que nos formara literariamente, mas a de digeri-la. E também nessa formulação, lá se entrevê Maupassant, deglutido e renovado.

Essa tradição do escritor libertino far-nos-ia até mesmo atribuir-lhe uma obra que não era sua, na esteira dos franceses (e provavelmente de alguma tradução para o inglês). *Les cousines de la colonelle*, livro em dois volumes da Vicomtesse de Coeur-Brûlant, de 1881, foi traduzida no Brasil com o título *As sobrinhas do coronel*,⁷ em 1972. Além do nome do escritor francês na capa, na contracapa há esta pérola:

Um contínuo best-seller no mercado europeu da literatura erótica, *As Sobrinhas do Coronel* é uma obra-prima do libertino, por GUY DE MAUPASSANT, finalmente acessível ao leitor de língua portuguesa em sua viva e poderosa tradução.

Situada na época de luxúria, no século XIX da aristocrática Paris, narra o romance de aventuras de duas jovens irmãs, Júlia e Florentine, super-burguesas, criadas totalmente ignorantes em matéria de assunto sexual, resultando jovens mulheres que encontram-se a si [sic] mesmas, no início desta estória, ávidas em saborear os frutos da sensualidade.

Maupassant traduz a exploração sexual das duas irmãs com a devoção para a descrição em prosa gráfica e sugestiva que caracteriza todos os grandes trabalhos franceses dos mestres do realismo. Sondando intensamente a alma e a sensualidade feminina, este conto de duas garotas saudáveis de aspirações e satisfações eróticas fornecem uma leitura deleitosa, estimulante e experiente.

Em duas linhas, conta-se aí a história de duas irmãs, casadas por ajuda da prima Briquart, a qual seria a *colonelle* do título em francês. Como se vê, a infidelidade parece ter sido dada não só na autoria, mas também no seu conteúdo. Essa incorreção, já denunciada na França desde a década de 1920,⁸ seria apenas ignorada dos editores brasileiros, cinquenta anos depois, ou teria sido proposital, visando a um nicho editorial específico? Não sabemos responder, mas o caso é sintomático do que comentamos sobre essa face erótica do mito do autor, uma apenas entre várias.

O público brasileiro da época que estudaremos aqui, entre 1880 e 1921 (que inclui a bela época francesa em nossa cultura), em meio a uma guerra mundial, dois regimes políticos, muitas inovações científicas e diferentes correntes de pensamento,

⁷ MAUPASSANT, Guy de. *As sobrinhas do coronel*. Trad. Howard Nelson. Rio de Janeiro: Edições MM, 1972, 266 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Centro Cultural São Paulo. Como informamos acima, a obra não é de Maupassant, mas sim da viscondessa de Coeur Brûlant, a qual possuía cerca de quarenta anos quando escreveu o livro e foi amiga de Georges Sand. A tradução parece provir do inglês, *The Colonel's nieces* (conforme está na ficha catalográfica) e não do original francês: COEUR-BRÛLANT. *Les cousines de la colonelle*. Lisbonne: Antonia de Boa Vista, [s.d.]; Bruxelles: Gay et Doucé, 1881.

⁸ Em *Mercure de France*, t. 231, 15 de outubro de 1931, p. 509, há uma nota esclarecendo o fato, na qual se comenta que a mesma revista já teria alertado sobre essa obra falsamente atribuída a Maupassant, em junho de 1922. Também René Dumesnil confirma a indicação do *Mercure*: DUMESNIL, René. Appendices – II: Dates de publication des ouvrages de Maupassant. *Guy de Maupassant*. Paris: Armand Colin, 1933.

conheceu por meio dos jornais e revistas literárias os contos, os romances, as narrativas de viagem, as crônicas, algumas cartas e as peças de teatro do escritor normando. Desde então, traduções brasileiras das suas obras foram publicadas em livro (em 1896, pela Laemmert), progressivamente feitas e refeitas desde a década de 1930 até nossos dias, conforme mostra o levantamento que apresentamos no final do trabalho. Isso tudo demonstra o interesse contínuo despertado pelo autor no público brasileiro, malgrado as dificuldades impostas por uma indústria gráfica em desenvolvimento e um público leitor reduzido, no período da primeira recepção.

Também várias pesquisas acadêmicas sobre Maupassant vêm sendo realizadas, nenhuma, porém, sob o viés da recepção crítica do autor. Nosso levantamento das teses e dissertações defendidas nas universidades públicas brasileiras, igualmente indexadas no final da dissertação, demonstra um equilíbrio entre a abordagem comparativa e o estudo monográfico sobre o escritor. São, por outro lado, quase unânimes quanto às formas literárias escolhidas para estudo: os contos e novelas. A qualidade estética de Maupassant, reputada mais no estrangeiro do que na França, é observada atualmente nessa parte de sua obra. Entretanto, desde a sua primeira recepção, tanto em seu país quanto aqui, o escritor foi lido em praticamente todos os gêneros a que se dedicou, o que procuraremos evidenciar nos capítulos 1 – da apresentação de Maupassant e de sua recepção na França – e 2 – da sua recepção crítica no Brasil –, mas desde então já ficara conhecido pela sua maestria nas narrativas curtas. É em consequência disso que muitos brasileiros contistas passaram não só a admirá-lo, mas também a tomá-lo por modelo. Na última parte desta dissertação, procuraremos mostrar um exemplo dessa realização literária por meio da análise de um conto de Monteiro Lobato, intitulado “Meu conto de Maupassant”, de *Urupês*, e de outros textos do iniciador da literatura infantil brasileira e renovador da nossa indústria editorial.

Esta pesquisa começou ainda durante a graduação, durante nossa iniciação científica, quando fizemos nossas primeiras reflexões sobre o contato entre Monteiro Lobato e Guy de Maupassant. A partir do estudo de uma parte da obra maupassantiana – os contos – e sua leitura por um autor cujo valor literário maior não é em geral atribuído à sua contística – Lobato –, notamos que o estudo comparado valorizou a qualidade literária dos contos do escritor brasileiro, que ainda estão por ser estudados como merecem. Para tanto, no ano de 2002, coletamos diversos dados entre os documentos do autor brasileiro na Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, em São Paulo, onde tivemos em mãos os exemplares das obras de Maupassant da sua biblioteca particular (*Sur l'eau* e *Le Horla*,

na edição Ollendorf). No capítulo 3, reapresentamos parte dessas conclusões, amadurecidas durante esta nova fase no trabalho.

Para esta dissertação, buscamos referências ao escritor francês em histórias da Literatura Brasileira, volumes de ensaios críticos, em jornais e revistas antigos. Nestes, procuramos também publicações e anúncios de venda de suas obras; as primeiras se deram sempre traduzidas para o português, ao passo que os volumes anunciados para venda, até o início do século XX, eram edições francesas (como as consultadas por Lobato). O cotejo da versão definitiva de seus textos – com as quais trabalhamos⁹ – e as traduções brasileiras não ocupará nossa atenção aqui, mas elas são oferecidas nos anexos, à disposição de futuros pesquisadores que se interessem pelos estudos tradutológicos, igualmente reveladores dos contatos literários. Nesse sentido apontamos como modelares os estudos de Gloria Carneiro do Amaral, sobre Baudelaire, bem como os de Onédia Barboza, sobre Byron, e de Gentil Luiz de Faria,¹⁰ sobre Wilde, os quais contemplam as traduções desses escritores e que apareceram em um momento de forte presença das leituras comparatistas no Brasil.

Um procedimento de base para o estudo da recepção é definir o período de recorte para análise. Onédia Barboza delimitou sua pesquisa entre 1832 e 1911, o que se justifica pelo *corpus* encontrado das traduções de Byron no Brasil; Gentil Luiz de Faria, entre 1899 e 1930, em que a data de término é explicada pelo fim da *belle époque* brasileira, à qual corresponde o decadentismo em literatura, fenômeno em que se enquadra a obra de Wilde. Detendo-se na análise das traduções, Onédia chama a atenção sobre a importância desse material como agente de influência, o que contribuiu para uma determinada leitura dita *byroniana*, em que o mito do autor está muito mais presente do que a sua própria obra. Da nossa parte, delimitamos o período entre a data de publicação dos primeiros livros de Maupassant na França (1880) e de seus textos no Brasil (1884) até o momento em que sua estética impulsionou uma arte que iria na contra-corrente do Realismo (portanto, até 1921), ainda que um dos seus principais teóricos tenha se alimentado de certos princípios seus, antes do advento da Semana de Arte Moderna.

⁹ Nossas referências remeterão o leitor sempre à edição da Bibliothèque de la Pléiade, dos contos, das novelas e dos romances. As crônicas, as cartas, as narrativas de viagem, as peças de teatro e os poemas, porém, por não serem contemplados por essa coleção, receberão em nota a descrição das diversas publicações conhecidas.

¹⁰ AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996 (tese de 1989). BARBOZA, Onédia. *Byron no Brasil*: traduções. São Paulo: Ática, 1975 (tese de 1969). FARIA, Gentil Luis de. *A recepção e a influência de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*: contribuição aos estudos de literatura comparada no Brasil. São Paulo, 1979. Tese (Doutorado) – FFLCH-USP.

Os comentários críticos foram coletados em quatro periódicos consultados: os paulistas *Província de São Paulo*, até 1889, depois intitulado *O Estado de São Paulo*, e *Correio Paulistano*; e os fluminenses *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Commercio*. Em alguns momentos, faremos referência também a outros documentos não exaustivamente consultados, como o jornal *Commercio de São Paulo* e a revista *Fon-Fon*. Longe de atender a questões provincianas, nossa escolha foi guiada pela representatividade desses jornais frente ao público brasileiro do período, pela acessibilidade do material nos arquivos visitados e também por seu volume, que acabou alterando o projeto inicial, segundo o qual enfatizaríamos a recepção criativa. Todos os documentos aqui discutidos estão disponíveis nos diversos arquivos visitados, durante a realização desta pesquisa: na capital paulistana, os arquivos públicos da Biblioteca Mário de Andrade, o Arquivo do Estado,¹¹ a Biblioteca John Kennedy, o Centro Cultural São Paulo e as bibliotecas do IEB, da FFLCH e da Faculdade de Direito da USP; em Campinas, o Arquivo Edgard Leurenroth (AEL); e, no Rio de Janeiro, a seção de microfilmes da Biblioteca Nacional.

Se a descoberta de um *corpus* extenso, por um lado, tornou viável e relevante este estudo, por outro fez-nos reduzir o trabalho com os textos de escritores brasileiros leitores de Maupassant a um só caso exemplar: o de Monteiro Lobato. A diretriz inicial deste trabalho era a de, a partir de referências históricas, recolhidas pelo estudo da recepção crítica, estudar a presença de Maupassant entre escritores brasileiros e a contribuição desse contato literário para a afirmação de um modelo de conto em nossa literatura. As dimensões do trabalho tornaram-se então superiores às desejadas para a atual apresentação, exigindo-nos maior tempo para reflexão e estudo dos diversos casos encontrados. A apresentação que faríamos do contato entre as obras de Raul Pompéia, Lima Barreto, Viriato Correia, Gastão Cruls, Medeiros e Albuquerque, Ribeiro Couto, entre outros, será tema de outro trabalho, já em andamento.

A intenção de estudar somente a recepção dos contos de Maupassant foi ultrapassada, em razão do *corpus* encontrado. Apesar de a sua faceta de contista ser a que permanece até hoje entre nós, mencionado em manuais de teoria do conto, chegou-nos quase ao mesmo tempo e quase com a mesma frequência que o romancista, o dramaturgo

¹¹ É preciso registrar aqui que a maior parte da consulta foi realizada no Arquivo do Estado, órgão público que disponibiliza os jornais (em papel ou microfilme) a pesquisadores. Apesar de ser o mais completo da cidade, apresenta falhas, originais em más condições de leitura e faltam-lhe diversos números nas coleções, por vezes até um semestre todo de documentação. Por exemplo, por essa razão, não se pôde ter acesso ao segundo semestre de 1896 e de 1902 do *Correio Paulistano*. Também o acervo da Biblioteca Nacional possui falhas, que se reproduzem nos demais acervos, formados a partir desse (AEL). A *Gazeta de Notícias* do ano de 1913 está indisponível à consulta. Assim, ainda que nossa pesquisa pretenda ser exaustiva, nos termos apresentados, mostra-se predisposta a revisões.

e o cronista. Por que Maupassant formou contistas, e não uma geração de dramaturgos ou de romancistas, é uma questão a que pretendemos responder. Adiantamos que a sua qualidade de narrador (visto que sua poesia, mesmo que lida para esta pesquisa, praticamente não foi conhecida pelos brasileiros dessa geração), de *conteur* (contador e contista juntos), presente até quando desenvolveu os outros gêneros e foi lido neles, possa constituir uma primeira tentativa de resposta a essa questão, à qual voltaremos.

Após um longo tempo empreendido na coleta e na seleção do material, que apresentaremos (em fragmentos) no corpo e (integralmente) nos anexos desta dissertação, passamos à análise dos documentos, assunto do segundo capítulo deste trabalho. Nela procuramos reconstruir, nos pontos principais, os caminhos que a nossa fortuna crítica perseguiu sobre o escritor francês. Tarefa arqueológica que requereu a busca constante de palavras e de homens de época, em dicionários hoje desprezados pela sua caducidade e em enciclopédias já apagadas das bibliografias mais recentes. Infelizmente, não dispomos no Brasil dos sistemas suecos de bancos de dados, conforme conhecemos pela leitura de “Contribution à l’étude de la réception de Maupassant en Suède”,¹² de Hans Färnlöf, para o qual o único trabalho (e o único, de fato, importante) é o de análise e interpretação do material.

Entre os quatro periódicos consultados, Maupassant nunca ficou mais do que dois anos e meio sem menções. As referências que comentaremos aqui foram obtidas a partir da consulta da autora aos jornais mencionados, por meio da leitura dos folhetins, de artigos esparsos cujo tema era vinculado à literatura e às representações teatrais e aos anúncios de teatros e de livrarias. Nosso recorte, ainda que tenha procurado ser o mais abrangente, é passível de revisões. Além das limitações pessoais, incluem-se as de ordem prática, uma vez que os acervos consultados possuem falhas. Nem o *corpus* nem o modo como o leremos são exaustivos. Pretendemos estimular aqui novas buscas, que seriam enriquecedoras para as discussões da presença do autor no país. Consideramos nosso levantamento já relevante para um início do debate, mas devemos reconhecer a possibilidade de ampliá-lo a outros periódicos, de outros Estados inclusive, o que não fizemos devido ao prazo reduzido de que dispúnhamos. Fica aberto o caminho a novos estudiosos, também fascinados, mas não temerosos de sucumbir ao encantamento do autor ou às dificuldades de acesso aos materiais escassos e dispersos.

¹² Agradecemos a referência oferecida pela estudiosa de Maupassant, Profa. Brigitte Hervot, da Unesp de Assis. FÄRNLÖF, Hans. Contribution à l’étude de la réception de Maupassant en Suède. XVI^e Congrès des Romanistes scandinaves, Copenhague, août 2005, Ed. Michel Olsen. Disponível no site <<http://perso.orange.fr/maupassantiana/Bibliographie/Bibliochronologique.html#2006>>

Sempre que necessário, comentaremos outros artigos brasileiros posteriores ao período recortado para análise, que formam a leitura da autora deste trabalho. São exemplos disso o texto de Otto Maria Carpeaux, já mencionado, e o de Leyla Perrone-Moisés, “Maupassant contador de histórias”.¹³ Do mesmo modo, não pudemos deixar de oferecer o levantamento inicial desta pesquisa, em que se verificou a presença constante do escritor francês nas histórias da Literatura Brasileira, o que comentamos no início do capítulo 2.

A metáfora que emprestamos do autor do *Horla* para o título de nosso trabalho, a qual será mais explicitada nas conclusões, atende à interpretação que fazemos da bibliografia teórica deste trabalho. Segundo a atual tendência de estudos em literatura comparada, resumidos por Sandra Nitrini em *Literatura comparada: história, teoria e crítica*,¹⁴ a relação de contato entre as literaturas é de intertexto, de diálogo, de releitura, de recriação e recreação com o texto de origem, dando-lhe novos sentidos. Assim, de certo modo, torna o texto de partida posterior ao texto de chegada, já que nos faz voltar a ele com um olhar armado e considerando que o texto só faz sentido pela ação do leitor. Há, portanto, uma inversão da questão da originalidade (nos dois sentidos, de origem e de novo), com a qual se procura valorizar tanto o texto assimilado quanto o novo texto. A afinidade entre os dois é tamanha, que leva a uma proposital irrelevância da questão cronológica da produção artística, a fim de valorizar o paralelo proposto.

Leyla Perrone-Moisés, em “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”,¹⁵ por meio da aplicação da poética oswaldiana nos estudos literários, oferece-nos uma leitura apropriada da condição da Literatura Brasileira, a qual nos permite compreendê-la em termos da sua relação de dependência com as culturas européias e libertarmos-nos de seu jugo. No caso específico deste trabalho, procuraremos mostrar como a imagem/miragem de um escritor francês, cuja produção ideal foi reavaliada ao longo dos quarenta anos de crítica no Brasil observados nesta dissertação, foi reinterpretada e aclimatada em um contexto nacional próprio, em que era primordial assentar uma cultura e princípios estéticos avessos aos estrangeiros.

Assim também se pronunciou Silviano Santiago, que, no seu livro *Uma literatura nos trópicos*, se opôs radicalmente aos estudos universitários de fontes e influências.

¹³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Maupassant, contador de histórias. *Suplemento literário de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 de dezembro de 1964.

¹⁴ NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. Remetemos nossos usos dos termos específicos da área a esse trabalho.

¹⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Literatura comparada, intertexto e antropofagia. Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um *novo* uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte organiza-se a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o *original* em suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão pela metrópole.¹⁶

Em termos da estética da recepção, consideramos a relevância da leitura operada por diversos cronistas sobre a atuação de leitores-escritores críticos, que debateram internamente em suas obras as principais questões inerentes à poética maupassantiana. O horizonte de expectativa (definido por Jauss¹⁷ como os pressupostos sob os quais um leitor recebe uma obra e o que espera dela, segundo a sua época) era de certo modo recortado pelo conhecimento veiculado pelas notícias que aqui circulavam sobre Maupassant, de que coletamos diversos exemplos, e o discernimento do próprio leitor, sua experiência pessoal com a leitura literária. Notamos o quanto o sucesso de Maupassant no Brasil, em uma determinada época, tornou leitores passivos em leitores ativos. Para percebermos essa dimensão da atuação do texto maupassantiano, acreditamos ser fundamental o estudo da recepção criativa, por meio da leitura da presença de Maupassant em Monteiro Lobato, apenas um, mas relevante caso dessa troca literária. Por meio desse contista à Maupassant – como a partir de Aderbal de Carvalho se convencionou dizer – sob o ponto de vista da estética da recepção de Jauss, buscaremos fazer um estudo comparativo e contrastivo das soluções oferecidas por Lobato ao formato do conto maupassantiano, uma leitura renovada pelo olhar do contista brasileiro em sua projeção sobre a estética do escritor francês. Desse modo, nossa proposta é a de reler Maupassant segundo um recorte teórico e estético brasileiro, o que nos remete em contrapartida a uma compreensão da produção crítica e literária brasileira desse período.

Queremos demonstrar, por essa metodologia, o quão rico torna-se esse diálogo entre as letras francesas e brasileiras, abrindo novas interpretações a uma parte significativa, mas não tão conhecida, da obra de diferentes escritores brasileiros e de Maupassant.

¹⁶ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 56. A primeira edição é de 1978.

¹⁷ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Pref. Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978. Para uma visada dos rumos da estética da recepção após Jauss, cf. ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989; e JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Ed. Unesp, 2002. Os dois últimos livros oferecem um resumo muito claro das propostas da estética da recepção de Jauss e das tendências críticas que revalorizaram a leitura literária após ele, como as propostas de Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Umberto Eco, entre outros.

Remanescente dos estudos de história literária e mudando o foco do estudo estruturalista do texto para a relação deste com o público, a estética da recepção de Jauss procura conciliar os aspectos estético e histórico do texto literário, suas leituras e significações ao longo do tempo e do espaço. Estuda as diferentes relações, expressas nas próprias obras, com os diversos públicos, segundo os variados horizontes de expectativa observados. Seu procedimento de estudo é hermenêutico, “porque coincide com a recuperação da pergunta do público por meio da análise da resposta, que é o texto”.¹⁸

De fato, como ciência interdisciplinar,¹⁹ a estética da recepção alude muitas vezes a teorias psicológicas, sociológicas, da comunicação e à história literária, visando a uma nova compreensão da relação autor–obra–público. Entretanto, como uma das matérias da literatura comparada, não perde de vista a especificidade do texto literário, fundando nela a base de sua teoria. Tendo por pressuposto que a linguagem literária é plurissignificativa e que, portanto, sendo a obra literária inacabada, cada nova leitura acrescenta elementos à anterior, a estética da recepção propôs uma mudança do paradigma comparativista. A passagem do conceito de influência ao de recepção, resumida em diversos dos manuais consultados para este trabalho,²⁰ reflete essa diferença. O uso do primeiro envolvia uma compreensão passiva do contato literário, com uma marcada valorização da fonte sobre o receptor; a proposta da estética da recepção veio a inverter os papéis, colocando a tônica sobre a atividade (não passiva, portanto) de receber. Deixa de importar quem disse primeiro, e o critério de originalidade se inverte, pois interessa saber *como* foi dito por último.²¹

Pretendemos, dessa maneira, reunir argumentos para uma compreensão da primeira recepção de Maupassant na França e no Brasil, a qual irradiou uma percepção do autor permanente até hoje por aqui – a de contista modelar –, que se justifica também pelo conhecimento das suas obras em outros gêneros – romance, teatro, crônica. Procuraremos contrastar o tipo de parecer crítico realizado no Brasil e na França, onde, contrariamente, por muito tempo, o escritor foi visto como secundário, contra o que muitos estudiosos se empenham atualmente. Na medida do possível, buscaremos algumas explicações para a diferença da valorização do gênero conto nas duas literaturas no período em discussão.

¹⁸ ZILBERMAN. Op. cit., p. 37.

¹⁹ CHEVREL, Yves. Les études de réception. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989, p. 212-213.

²⁰ Além dos já citados, BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* 2. ed. Paris: Armand Colin, 2000.

²¹ Günther Grimm propõe o seguinte impasse a ser resolvido pelo estudioso da recepção: “como por que quem lê o quê?”. Apud ZILBERMAN, Regina. Op. cit., p. 104.

CAPÍTULO 1

Apresentação da obra e da fortuna crítica de Maupassant

[...] je crois tous les *principes* littéraires inutiles. L'oeuvre seule vaut quelque chose, quelle que soit la méthode du romancier. [...] les discussions ont cela d'excellent qu'elles peuvent servir à expliquer les oeuvres et faire comprendre la légitimité des revendications artistiques, le droit de chaque littérateur de comprendre l'art à sa façon, du moment qu'il est doué d'assez de talent pour imposer sa manière de voir.¹

Esta primeira parte não pretende propriamente sintetizar a obra do autor, para cuja leitura direta remeteremos sempre o leitor, ainda que algumas vezes lancemos mão do resumo crítico de alguns textos. Nossa intenção é ampliar previamente a discussão que se fará dos comentários brasileiros na imprensa, oferecendo aqui o repertório crítico com que trabalharemos e a leitura que fazemos da obra maupassantiana.

A fim de inserir as principais questões internas às várias faces da obra de Maupassant que foram mencionadas ou, por alguma razão especial, ignoradas por esses primeiros críticos brasileiros, ora as apresentamos em nove pequenos capítulos. Os sete primeiros abordam os gêneros textuais a que Maupassant se dedicou (poesia, teatro, carta, crônica, narrativa de viagem, romance, conto e novela). Em seguida, apresentamos dois pequenos estudos sobre a recepção do escritor na França e fora dela.

1. A poesia

O teatro e a poesia foram os primeiros gêneros literários a que Guy de Maupassant se dedicou. Desde pelo menos 1868,² ele já escrevia poemas narrativos, em geral voltados para a temática amorosa, não raro entremeados de diálogos e cuja forma é na maioria das vezes clássica, em versos alexandrinos. Uma pequena parte desses poemas, que ele considerava obras de um homem que reflete, foi reunida no volume de estréia do autor, *Des vers*, de 1880, dedicado a Gustave Flaubert, mas outros ficaram ainda dispersos, aos quais pudemos ter acesso em novas edições especializadas no autor.³ A poesia de

¹ MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques*. Dir. Gérard Delaisement. Paris: Éditions Rive Droite, 2003, t. 1, p. 476.

² As referências às datas foram localizadas e confirmadas na cronologia estabelecida por LECLERC, Yvan. *Chronologie. Magazine Littéraire*, n. 310, Paris, mai 1993, p. 16-27.

³ Além dos 19 poemas de *Des vers*, Emmanuel Vincent inclui mais 46, nesta que é a edição mais completa dos poemas do autor. MAUPASSANT, Guy de. *Des vers et autres poèmes*. Pref. Louis Forestier. Dir. Emmanuel Vincent. Rouen: Publications de l'Université de Rouen n°309, 2001, 474 p.

Maupassant recebeu o incentivo de Louis Bouilhet, poeta morto em 1869, amigo também de Flaubert. A redação nesse gênero logo seria abandonada por Maupassant, sobretudo a partir de 1880, quando começou a escrever e publicar seus contos com maior frequência. Há também uma justificativa da mãe de Maupassant, Laure, de que ele teria deixado a poesia para se dedicar à prosa devido à morte do primeiro mestre e à influência literária, de maior peso, do segundo: “Si Bouilhet eût vécu, il eût fait de Maupassant un poète [...] C’est Flaubert qui a fait de lui un romancier.”⁴ Apesar de qualquer regência, não seria nem a poesia nem o romance, no entanto, que manteriam nosso autor no cânone internacional.

O sucesso desse primeiro volume foi significativo. Em uma época em que a maioria dos escritores debutava com livros de poemas, o seu era considerado mais do que um livro de estréia.⁵ A pouca importância que lhe é atribuída hoje deve ser relativizada. Deixando de lado os juízos de valor, o mais significativo da leitura desses poemas, assim como de sua obra teatral, é notar nas primeiras tentativas literárias de Maupassant já a presença de certas obsessões, que se aprimorariam no gênero maior que o consagrou, a prosa. Não pretendemos aqui, portanto, analisar a poesia de Maupassant, mas sim mostrar esses elementos que seriam retrabalhados por ele em seus contos, parte de sua obra que mais nos interessa, em termos de sua recepção no Brasil.

Observa-se frequentemente em seus poemas, além da temática recorrente do amor ou da desilusão amorosa, tendo ao fundo uma paisagem natural, o uso de palavras como *soudain, tout à coup*,⁶ o que insere nos poemas uma situação de reviravolta, tal como ocorre na maioria de seus contos, que surpreendem o leitor com o inusitado. Aliás, a marca mais evidente desses poemas é o enredo que se lhes pode depreender, uma vez que são em grande parte narrativos. A natureza é descrita com bastante lirismo, mas não é vista romanticamente; em “Fin d’amour”, por exemplo, enquanto o rapaz se prepara para deixar de vez a sua amante e ela sofre com o fim do relacionamento, todos os animais estão aos pares, gozando o amor (“L’Amour était partout comme une grande

Seguiremos os comentários a partir da edição *Oeuvres complètes. Des vers*. Paris: Louis Conard, 1908. Exemplar disponível na Biblioteca da FFLCH-USP. A primeira publicação de muitos desses poemas ocorreu nas revistas *République des Lettres*, *Revue Moderne et Naturaliste*, *Annales Politiques et Littéraires* e no *Le Gaulois*, a partir de 1876, sob o pseudônimo de Guy de Valmont.

⁴ Apud TROYAT, Henri. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 1989, p. 31.

⁵ A respeito da recepção de *Des vers*, ler DELAISEMENT, Gérard. Maupassant, poète en vers et en prose. *Maupassant 2000*. Bulletin Flaubert-Maupassant, n. 9, 2001, p. 131-141.

⁶ Fizemos uma contabilização despretensiosa e encontramos em vários poemas esses dois termos. Ver, por exemplo, os poemas: “Le mur” (v. 68 e 115), “Un coup de soleil” (v. 12 e 18), “Une conquête” (v. 5, 76, 114), “Envoi d’amour” (v. 24), “Vénus rustique” (parte VI). MAUPASSANT. *Oeuvres complètes. Des vers*. Paris: Louis Conard, 1908.

fête”, v. 59), de modo que a moça constata: “Amour! l’homme est trop bas pour jamais te comprendre!” (v. 113).

Podemos ainda depreender os temas mais recorrentes nos poemas do volume, muitas vezes misturados em uma mesma peça: o amor sensual, às vezes até obsceno – conferir “Au bord de l’eau”, pelo qual Maupassant foi alvo de um processo no tribunal de Étampes⁷ –, nestes é freqüente o termo *frisson* (e seus derivados) para definir a sensação amorosa; a despedida de um amor, terminado por uma das partes (o já mencionado “Fin d’amour”, “Sonnet”); a passante que desperta o desejo do poeta (“Une conquête”, “Désirs”); as nuances do amor que culminam com a morte (“Un coup de soleil”, “Au bord de l’eau”, “La dernière escapade”, “Vénus rustique”); o medo fantástico do desconhecido (“Terreur”); a ironia do amante contra o marido oficial (“Sommation”); as conversas de rua ouvidas pelo eu-lírico, versos em que faz uma crítica à *bêtise humaine* (“Propos de rues”).

Notamos já pela leitura dos poemas o interesse de Maupassant pelos temas da sedução, do fantástico e da crítica à burguesia, que permeiam muitos dos seus contos. A mulher passante, moralmente livre, com quem o poeta cruza na rua e mantém relacionamento foi particularmente apontada nos contos e romances de Maupassant por Pierre Bayard, em seu livro *Maupassant juste avant Freud*.⁸ É curioso notar que em seus poemas a mulher retratada é em geral a *maîtresse*, ou a amante, que atrai pela beleza, pelo perfume, mas que permanece incompreendida pelo poeta. O amor é quase sempre interdito socialmente, seja pelas famílias dos jovens, seja pelo casamento.

Fato é que, grande leitor de poetas do XIX, como Pöe, Baudelaire, Rimbaud, Hugo, conforme se vê nas crônicas e narrativas de viagem em que ele os cita, Maupassant abandonara a forma literária do poema, mas não deixou de lado o trabalho com a poeticidade em sua prosa. Tendo exercitado nesses poemas as questões que o ocupariam nos textos narrativos, um estudioso de Maupassant não pode ignorar essa parte de sua obra, à qual ele se dedicou durante seus primeiros anos. Além do exercício literário, as principais questões estéticas debatidas por Maupassant no prefácio “Le roman” foram entrevistas na poética de Poe, no ensaio “The Philosophy of composition” e recuperada

⁷ A *lettre-préface* de Flaubert, incluída na edição consultada, serviu à defesa desse processo, o qual não foi adiante graças à carta. MAUPASSANT. Op. cit., p. XXVII-XXXII. Ver também as correspondências trocadas pelos dois escritores em fevereiro de 1880, em torno do processo: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris: Louis Conard, 1930, v. VIII, p. 384-385, 392-400. MAUPASSANT. *Correspondance à Gustave Flaubert*. Disponível no site: <<http://maupassant.free.fr>>.

⁸ BAYARD, Pierre. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994. O tema da passante é abordado por Bayard entre outros assuntos vinculados a uma abordagem psicanalítica em Maupassant. Nesse livro, compara-se “ce que Freud a dit à ce que Maupassant n’a jamais dit” (p. 222) nos termos psicanalíticos, mas já renunciava em seus textos.

por meio de Baudelaire, ao discutir os contos do escritor americano.⁹ A busca de um efeito, para o qual a narrativa converge, e a defesa dos princípios poéticos simbolistas subjazem às discussões estéticas do nosso autor. Independente da forma literária escolhida, alguns princípios de nosso autor provieram da reflexão sobre a poesia.

2. O teatro

Também nas peças de teatro de Maupassant, como nos poemas vistos, a temática do amor infiel aparece, aliada a uma irônica crítica social da burguesia.

Histoire du vieux temps, sua primeira peça em versos alexandrinos, finalizada em 1874 e encenada pela primeira vez em 1879 (representada postumamente na Comédie Française, em 1899), apresenta-se sob a forma de um diálogo entre um conde e uma marquesa, ambos em idade avançada, um pouco deprimidos pelo tempo e pelas lembranças. Ao início dessa conversa, a marquesa, como diversas personagens dos contos de Maupassant, pede ao conde que lhe conte uma história vivenciada, de amor galante. Há aqui também, portanto, histórias em *mise en abyme* (como ocorre em grande parte das narrativas curtas). O conde conta algumas, até surpreendê-la com uma que lhe diz respeito: sem que nenhum deles tivesse se dado conta, ele fora o seu primeiro amor, quando ela tinha dezesseis anos, e que a deixou à espera por toda a juventude. O contraste da visão feminina e masculina do amor, nas falas do conde e da marquesa sobre a mulher, caracterizam um tipo de observação a que o autor voltaria em toda a sua produção, muitas vezes avaliada simplesmente como machista (até misógina) e pessimista, mas que traduz uma leitura social da mulher parisiense do fim do século XIX.

A segunda experiência teatral de Maupassant foi feita em colaboração com outros colegas, em 1875. *À la feuille de rose: maison turque* é uma peça “absolutamente lúbrica”, na definição do autor, que só ultimamente foi republicada.¹⁰ A edição das obras teatrais a que tivemos acesso, porém, não traz *À la feuille de rose* nem *La*

⁹ Baudelaire, em texto sobre Pöe, de quem traduziu as *Histoires extraordinaires*, sintetiza seus princípios poéticos, dados no ensaio sobre “O corvo”, “The Philosophy of composition”: “L’artiste, s’il est habile, n’accommoda pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, incitera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l’effet voulu. Si la première phrase n’est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l’oeuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tendra, directement ou indirectement à parfaire le dessein prémédité.” BAUDELAIRE, Charles. *L’oeuvre de Baudelaire*. Paris: Le Club Français du Livre, 1955, p. 1369. Veremos adiante o quanto Maupassant retoma esses princípios, juntando-os aos de Flaubert e dando a sua própria visão poética, em “Le roman”.

¹⁰ Em 1984, pela Encre, e em 2000, pela Flammarion, segundo a bibliografia do autor dada no site <<http://maupassant.free.fr/>>, estabelecida pela estudiosa do autor Noëlle Benhamou.

comtesse de Béthune (também chamada *La trahison de la comtesse de Rhune*), justificando que não ofereceriam interesse, uma vez que são tentativas da juventude do autor.¹¹ Por outro lado, é possível que o caráter pornográfico de *À la feuille de rose* tenha impedido, ainda em 1910, essa publicação.

A intenção desse texto era a diversão do grupo e principalmente dos mestres Flaubert e Zola, a cuja primeira e única encenação assistiram, quando o próprio Maupassant representou uma prostituta.¹² Conforme se vê, o tom naturalista libidinoso interessava ao grupo ao qual Maupassant inicialmente se ligara. Os temas ali discutidos seriam retomados, de outro modo, como veremos, mas já estabelecidos no rol do autor.

Todos os dramas de Maupassant parecem dedicados à sátira social. *Une répétition*, de 1875, é uma comédia em verso que ironiza a figura do marido traído. Trata-se de uma peça dentro da outra (*mise en abyme*), em que um jovem vem à casa de sua coadjuvante, Mme. Destournelles, para ensaiar. O amor platônico que o rapaz nutre por ela vem a ser anunciado ali, diante do dono da casa e marido, M. Destournelles. No entanto, este pensa que a confissão faz parte do texto encenado, numa confusão geral entre representação e realidade. O que há a remarcar nessa peça de Maupassant é justamente o jogo feito com a metalinguagem cênica. Com esse procedimento, o discurso inicial de resignação feminina ao casamento é dado por vencido pela esposa, uma vez que ela sai triunfante de cena, enganando o marido. A conclusão é de que “toute femme [...] est actrice dans l’âme”, o que parece mais uma opinião do próprio Maupassant nas suas buscas em definir o universo feminino. Tal comédia não foi aceita para encenação na época e a desilusão causada ao autor o fez confessar que não se dedicaria mais ao drama (naquele momento).¹³

A próxima peça de Maupassant só seria escrita, e desta vez representada, em 1891. *Musotte* é uma espécie de drama burguês, uma tragicomédia familiar em três atos. Primeira peça em prosa, feita em co-autoria com Jacques Normand, trata-se da adaptação por Maupassant de um conto seu, “L’Enfant” (de *Clair de lune*). A peça foi dedicada ao amigo Alexandre Dumas Filho e teve muito sucesso. A discussão sobre a atuação de Normand – que parece ter sido principal, e não paralela – e a repercussão dela na França e no Brasil, veremos no capítulo 2, quando discutiremos os textos críticos da época.

¹¹ MAUPASSANT. *Oeuvres complètes. Théâtre*. Paris: Louis Conard, 1910, p. 246.

¹² LECLERC, Yvan. Op. cit., p. 20.

¹³ MAUPASSANT. Op. cit., p. 23.

Há em *Musotte* uma ação concentrada em um único dia, mas em dois planos – o lar de M. de Petitpré e o quarto da modelo e antiga *maîtresse* de Jean de Martinel, a Musotte. Essa ação, em traços gerais, segue o enredo do conto “L’enfant”: no dia do casamento, o noivo recebe uma carta (elemento desencadeador do *coup de théâtre*, clássico dos romances realistas), a qual o obriga a abandonar a esposa, por algumas horas, a fim de trocar as últimas palavras com a antiga amante, modelo, com quem havia rompido e que está prestes a morrer, não sem antes lhe revelar o filho recém-nascido.

Mas são justamente os traços distintivos entre o conto e a adaptação para o teatro que reforçam alguns dos elementos mais marcantes da poética do autor. A ironia contra a burguesia e o espírito livre de Léon (irmão da noiva Gilberte e amigo do noivo), personagem ausente em “L’enfant”, muito contribuem para o humor do texto. As personagens são muito bem caracterizadas, algumas chegam ao esboço de tipos do quadro familiar, como a tia mal-amada, o pai advogado e correto (que põe em discussão o tema do divórcio, controverso na época) e a modelo que morre por amor. O conto, por sua vez, oferece outra sorte de detalhes, caros a essa forma literária em Maupassant, como o *coup de foudre* de Jacques Bourdillère (no papel do noivo), na praia, ao ver sua futura noiva, Berthe Lannis, sair da água (mais uma passante). No conto, a relação com a amante anterior não representa um relacionamento amigável, nem é esta tão digna quanto Musotte, e sua caracterização não alcança o patético nem a amizade do leitor/espectador – como veremos nas representações comentadas pelos cronistas brasileiros. A descrição da amante à beira da morte é muito mais brutalizada, sanguinolenta, o que difere em muito da versão teatral, em que a morte também é dada em cena, mas quase como um suspiro.

Os temas de intriga doméstica e o recurso do *coup de théâtre*, freqüente em grande parte dos contos de Maupassant, os tornam passíveis de adaptação. Há contos como “Au bord du lit” (1883, do volume *Monsieur Parent*), adaptado para o teatro também no Brasil,¹⁴ que traduz em sua forma o *sketch* do drama, com as instruções para o diretor (aqui, a descrição do narrador sobre o tempo e o espaço) destacadas do texto, em itálico. Esse diálogo de “Au bord du lit” é retomado quase por inteiro na peça em prosa *La paix du ménage*, escrita em 1888¹⁵ e representada em 1893 na Comédie Française.

Há nessa comédia de costumes a representação do casamento de aparências: marido e mulher mantêm de comum acordo relacionamentos extraconjugais, mas é

¹⁴ Pelo grupo Tapa, na produção intitulada *Contos de sedução* (adaptação e texto de J. E. Amacker), a qual ficou em cartaz entre os anos de 2001 e 2002, em São Paulo, e permanece viajando pelo país.

¹⁵ MAUPASSANT. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1974. (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, p. 1598.

conveniente mostrar para a sociedade, e financeiramente para ambos, a “paix du ménage”. Põe-se em pauta de novo, portanto, uma discussão da época sobre o casamento e há uma ironia fina do autor sobre as conveniências burguesas. Nas palavras de Mme. de Sallus, a esposa que quase põe tais regras a perder, o casamento é um direito, “un titre de possession” adquirido pelo marido, “une association d’intérêts, un lien social”, em que o amor e o afeto não têm lugar e, tirante matar a esposa, o marido tudo pode. O que existe em comum entre o final do primeiro ato e o conto “Au bord du lit” é a proposta ardilosa da esposa para servir de amante do marido, em troca do dinheiro que ele daria à melhor das suas amantes. Essa situação surpreendente para o marido acaba diferente em cada uma das obras: no conto, a mulher pega o dinheiro; na peça, ela se recusa a dormir com M. de Sallus e joga-lhe a quantia na cara. O interesse do marido da peça (ficamos sabendo ao ler o segundo ato) não era de reestabelecer o contato com ela, mas de manter o *status quo* matrimonial, deixando o caminho livre para a liberdade moral da esposa. No fim do drama, M. de Sallus sai para ver sua amante, enquanto deixa jantando com sua esposa o amante dela.

Nosso interesse ao ler essas obras, pouco comentadas e muito menos acessíveis ao grande público, leva-nos a compreender a evolução artística do escritor. Elas também nos oferecem, conforme dito, um rico material para a discussão de temas polêmicos da estética maupassantiana, como o divórcio e a liberdade feminina, e de formas recorrentes, como a estrutura enquadrada e o cruzamento de diversos níveis diegéticos, sob os quais se oculta o autor, oferecendo maior grau de verossimilhança aos seus textos.

3. A correspondência

A leitura da correspondência de Maupassant fornece-nos uma série de informações sobre a sua evolução artística, bem como sobre os contatos e as questões literárias que o ocupavam em vários momentos de sua vida. O aspecto principal dessa parte de sua obra é o desvelamento de certas opiniões do autor, reveladas confidencialmente aos seus destinatários, ao passo que certas rivalidades e determinadas reflexões eram por vezes ocultadas em seus artigos públicos, em suas crônicas ou nas cartas endereçadas aos mesmos.¹⁶ Comentaremos aqui algumas passagens dessa vasta

¹⁶ Apenas a título de comparação, veja-se a diferente apresentação que Maupassant faz de Zola nas cartas a este, nas cartas sobre ele destinadas a Flaubert e nas crônicas. Da mesma forma, nas cartas a Edmond de Goncourt, o qual é sempre chamado “mon cher maître et ami”, fica oculta a rivalidade pessoal entre ambos, sobre o que falaremos adiante.

produção, as quais serão discutidas ao longo deste trabalho, por meio da sua repercussão no Brasil. Entre os seus correspondentes mais assíduos estão: a mãe, Laure Le Poitevin de Maupassant; Gustave Flaubert; Émile Zola; o médico Henry Cazalis; o editor Victor Havard; amigas do autor e outros parentes. Estes contatos mais pessoais não nos ocuparão aqui, visto que pouco interessam aos estudos literários.

Algumas cartas de Guy de Maupassant trocadas com a mãe e confidente revelam algumas informações sobre seus procedimentos de criação literária. Exemplo disso é a carta escrita de Paris, no dia 30 de outubro de 1874:

Essaye donc de me trouver des sujets de nouvelles. Dans le jour, au Ministère, je pourrai y travailler un peu. Car mes pièces me prennent toutes mes soirées et j'essayerai de les faire passer dans un journal quelconque.¹⁷

Entre outras cartas familiares, pouco há a se comentar aqui, senão as informações que se podem extrair sobre as publicações em vista do escritor. Por exemplo, em 26 de novembro de 1874, anuncia também a Laure a possível apresentação de *Histoire du vieux temps* no teatro Odéon e, na mesma carta, resume o enredo de uma comédia em um ato que ele pretendia escrever. Em 1875, trata da produção de uma história de remadores, tiradas de experiências pessoais do autor, e envia à mãe a peça “absolument lubrique”¹⁸ *À la feuille de rose*. Em 6 de outubro de 1875, conta à mãe como vai a redação da novela “Le Docteur Héraclius Gloss”, da peça *Une répétition* e de outros contos em projeto:

Je ne sais pas absolument de quelle façon arranger mon chapitre de la bonne et du singe dans *Héraclius* et je suis très embarrassé. Je commence ma comédie *Une Répétition* et aussitôt qu'elle sera finie je ferai, en même temps que mes nouvelles de canotage, une série de nouvelles intitulées *Grandes Misères des Petites Gens*. J'ai déjà six sujets que je crois très bien. Par exemple ce n'est pas gai.¹⁹

Parece-nos realmente que era à sua mãe, mais que a Flaubert, que o escritor revelava por carta as suas dificuldades estéticas. Em 1877, trata da redação de um romance, o qual, segundo críticos citados por Louis Forestier, não deve ser *Une vie*, mas sim algum outro que jamais publicou.²⁰

¹⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance inédite*. Recueillie et présentée par Artine Artinian. Paris: Éditions Dominique Wapler, [1951], p. 14.

¹⁸ Idem, p. 28.

¹⁹ Idem, p. 33.

²⁰ Notas de Louis Forestier. In: MAUPASSANT, Guy de. *Romans*. Paris: Gallimard, 1987, p. 1230-1231.

Je travaille en ce moment beaucoup à mon roman. Mais c'est rudement difficile, surtout pour la mise en place de chaque chose et des transitions. Enfin, dans quatre ou cinq mois je serai bien avancé.²¹

A leitura das cartas trocadas com Flaubert nos permite uma compreensão maior do contato desses dois autores, o que já a obra artística de Maupassant nos deixa entrever. Se esse contato foi decisivo para a iniciação pública do nosso escritor, não justifica a sua qualidade literária intrínseca. Emitidas entre 1873 e 1880 (nesse ano, em maio, morre Flaubert),²² as cartas traduzem a relação estabelecida entre o discípulo e o mestre, como Maupassant gostava de denominar a ambos, que se iniciou em 1872, por recomendação da mãe de Maupassant, a qual, como o irmão poeta, Alfred Le Poitevin, era amiga de infância de Flaubert.²³ Por esse tempo, Maupassant já traçava seus primeiros versos, os quais nada diziam ainda do seu talento, na opinião de Flaubert. Este, porém, incentivaria sempre o jovem escritor a encontrar a sua veia artística, seja em cartas a Laure, seja ao próprio Maupassant:

[...] il faut encourager ton fils dans le goût qu'il a pour les vers, parce que c'est une noble passion, parce que les lettres consolent de bien des infortunes et parce qu'il aura peut-être du talent: qui sait? Il n'a pas jusqu'à présent assez produit pour que je me permette de tirer son horoscope poétique; et puis à qui est-il permis de décider de l'avenir d'un homme?

Je crois notre jeune garçon un peu flâneur et médiocrement âpre au travail. Je voudrais lui voir entreprendre une oeuvre de longue haleine, fût-elle détestable. Ce qu'il m'a montré vaut bien tout ce qu'on imprime chez les *Parnassiens*... Avec le temps, il gagnera de l'originalité, une manière individuelle de voir et de sentir (car tout est là); pour ce qui est du résultat, du succès, qu'importe! Le principal en ce monde est de tenir son âme dans une région haute, loin des fanges bourgeoises et démocratiques. Le culte de l'Art donne de l'orgueil; on n'en a jamais trop. Telle est ma morale.²⁴

Nos primeiros anos, entre 1876 a 1878, os assuntos dividem-se entre os contatos editoriais arranjados por Flaubert para as primeiras crônicas, estudos e poemas de Maupassant e os agradecimentos deste. Mas desde já nosso autor deixa ver algumas

²¹ MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance inédite*. Op. cit, p. 34.

²² Maupassant escreveu cerca de cinquenta cartas e Flaubert, em resposta, noventa. Uma edição crítica desse material foi feita por Yvan Leclerc, pela editora Flammarion, infelizmente esgotada e disponível somente em arquivos franceses. Pela dificuldade de acesso a essa edição, damos como referência as seguintes: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Op. cit., v. VI, VII, VIII e IX; e MAUPASSANT. *Correspondance a Gustave Flaubert*. Disponível no site <<http://maupassant.free.fr>>.

²³ Lemos também as cinco cartas de Laure a Flaubert, escritas entre 1866 e 1878. Estas revelam grande intimidade entre a mãe e o mestre, de modo que se seguem pedidos de apoio e indicações para a imersão de Maupassant no meio literário. Apesar de sempre afável, Flaubert deixa o tempo responder à pergunta materna da carta de 1873, se o filho tinha ou não vocação literária. Ao que veremos, só em 1880, com *Boule de Suif*, Flaubert se certifica do sim. "Lettres de Madame Laure de Maupassant à Gustave Flaubert". In: MAUPASSANT, Guy de. *Oeuvres complètes. Des vers*. Op. cit., p. IX-XXIII.

²⁴ Carta de Flaubert a Laure, de Paris, 23 de fevereiro de 1873. Disponível no site mencionado acima.

convicções de jovem escritor contra os meios de publicação: “Or je vois par mes yeux, je juge par ma raison et je ne dirai point que ce qui est blanc est noir, parce que c’est l’avis d’un autre.”²⁵

As cartas também servirão, até 1880, para agendar as visitas à casa do mestre, trocar informações sobre outros escritores, amigos e o meio editorial, dar notícias de Laure, informar sobre a região normanda ou sobre obras menos difundidas que serviriam à redação de *Bouvard et Pécuchet*. Por sua vez, Maupassant pede a opinião ao amigo sobre seus textos: em 1878, falam de “Vénus rustique” e *La trahison de la comtesse de Rhune*; em 1879, *Histoire du vieux temps*; em 1880, comentam os poemas de *Des vers*, alguns elogiados (como “Le mur”), outros com grandes ressalvas de Flaubert (como “Désirs”) e também do “chef d’oeuvre”, nas palavras do mestre, *Boule de Suif*, profetizado por este a perdurar (ver carta de 1º. de fevereiro de 1880, a partir da qual Flaubert *tutoie* o discípulo).

A vida de funcionário público, levada por Maupassant entre 1878 e 1880, é muitas vezes tema para a lamentação. Flaubert ocupa o papel paternal de amigo mais velho e escritor experiente e lança diversos conselhos, sobretudo sobre a vida boêmia de Maupassant e a necessidade de dedicação do artista. Registramos as passagens seguintes da carta de Maupassant a Flaubert, de 3 de agosto de 1878, e a resposta de Flaubert, de 15 do mesmo mês, para fazer notar o grau de intimidade entre ambos e o que os conselhos, aparentemente morais, dizem no fundo da estética que eles defendiam:

[...] Je suis en ce moment en grande correspondance avec Mme Brainne, qui prend les eaux de Plombières. Elle m’envoie des encouragements, des exhortations à la patience et à la gaieté. Malheureusement, je n’en profite guère. Je ne comprends plus qu’un mot de la langue française, parce qu’il exprime le changement, la transformation éternelle des meilleures choses et la désillusion avec énergie, c’est: merde.

Le cul des femmes est monotone comme l’esprit des hommes. Je trouve que les événements ne sont pas variés, que les vices sont bien mesquins, et qu’il n’y a pas assez de tournures de phrases.

Je vous serre les mains et je vous embrasse, mon cher Maître.

Eis a resposta de Flaubert, doze dias depois:

Vous vous plaignez du cul des femmes qui est “monotone”. Il y a un remède bien simple, c’est de ne pas vous en servir. “Les événements ne sont pas variés.” Cela est une plainte réaliste, et d’ailleurs qu’en savez-vous? Il s’agit de les regarder de plus près. Avez-vous jamais cru à l’existence des choses? Est-ce que tout n’est

²⁵ Nessa passagem da carta a Flaubert, de 8 de janeiro de 1877, ataca o periódico *La Nation*, “cette feuille est radicalement imbécile, c’est le royaume des préjugés et du convenu, toute chose nouvelle les effarouchera comme idée et comme forme.”. Disponível no site: <<http://maupassant.free.fr>>.

pas une illusion? Il n'y a pas de vrai que les "rapports", c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets. "Les vices sont mesquins", mais tout est mesquin! "Il n'y a pas assez de tournures de phrases!" Cherchez et vous trouverez.

Enfin, mon cher ami, vous m'avez l'air bien embêté et votre ennui m'afflige, car vous pourriez employer plus agréablement votre temps. Il faut, entendez-vous, jeune homme, il faut travailler plus que ça. J'arrive à vous soupçonner d'être légèrement caleux. Trop de p...! trop de canotage! trop d'exercice! Oui, monsieur! Le civilisé n'a pas tant besoin de locomotion que prétendent messieurs les médecins. Vous êtes né pour faire des vers, faites-en! "Tout le reste est vain", à commencer par vos plaisirs et votre santé; f... vous cela dans la boule. D'ailleurs votre santé se trouvera bien de suivre votre vocation. Cette remarque est d'une philosophie, ou plutôt d'une hygiène profonde.

Vous vivez dans un enfer de m..., je le sais, et je vous plains du fond de mon coeur. Mais de 5 heures du soir à 10 heures du matin tout votre temps peut être consacré à la muse, laquelle est encore la meilleure garce. [...]²⁶

Em outra carta, Flaubert o aconselhava justamente a se moderar no que se considerava uma vida distante da conveniente ao homem de letras: "Un homme qui s'est institué artiste n'a plus le droit de vivre comme les autres."²⁷ Se, por um lado, estes conselhos vieram em um momento precioso de definição do escritor – fazendo transparecer-lhe certa fragilidade pessoal –, o qual, a partir de 1881, abandonaria de vez o emprego público para viver de e para a literatura; por outro, isso só foi possível pela revelação pública de sua obra e de seu engajamento na arte literária.

Se a relação com Flaubert foi decisiva e harmônica para o escritor aqui estudado, Zola, muitas vezes mencionado nessas cartas e com quem Maupassant também se correspondia, parece ter sido um contato que lhe foi conveniente, apesar de opor-se à estética naturalista. Sua primeira publicação, *Boule de Suif*, foi inserida num volume cujo foco estava no nome de Zola. O estudo de Brigitte Hervot sobre as cartas dos dois escritores mostra-nos que se travou um relacionamento generoso entre Zola e Maupassant, ambos se felicitando sempre diretamente, mas Maupassant por vezes lançou farpas indiretas ao famoso amigo (em cartas a outros destinatários), que nunca se ressentiu disso.²⁸ Interessa-nos ressaltar o fato de que Maupassant era extremamente diplomático nas suas relações literárias, o que contribuiu para a sua reputada ascensão literária fácil. Entretanto, desde o início, posiciona os valores estéticos com que trabalha, mesmo que com isso afete amigos já célebres, cujos lugares na Literatura Francesa já estavam estabelecidos. Por essa razão o vemos criticar o naturalismo de

²⁶ FLAUBERT, Gustave. Op. cit, v. VIII, p. 135-136.

²⁷ Idem, v. VII, p. 328. Carta de 23 de julho de 1876.

²⁸ Cf. HERVOT, Brigitte. Zola vu par Maupassant. *Cadernos Neolatinos: Émile Zola e o Naturalismo*. Número especial. Ano IV, abril de 2005. Rio de Janeiro: Depto. de Letras Neolatinas da UFRJ.

Zola e a escritura artística de Goncourt no prefácio “Le roman”, sem intencionar nenhuma rivalidade pessoal com esses que, nas cartas, chamava de mestres e amigos.

Da mesma forma que ouviu os conselhos desses escritores, Maupassant, em carta de 17 de julho de 1886, a um jovem literato, Maurice Vaucaire, teceu também seus ensinamentos.²⁹

Monsieur, établir les règles d'un art n'est pas chose aisée, d'autant plus que chaque tempérament d'écrivain a besoin de règles différentes. Je crois que pour *produire*, il ne faut pas trop raisonner. Mais il faut regarder beaucoup et songer à ce qu'on a vu. *Voir*: tout est là, et *voir juste*. J'entends par voir juste, voir avec ses propres yeux et non avec ceux des maîtres. L'originalité d'un artiste s'indique d'abord dans les petites choses et non dans les grandes.

Des chefs-d'œuvre ont été faits sur d'insignifiants détails, sur des objets vulgaires. Il faut trouver aux choses une signification qui n'a pas encore été découverte et tâcher de l'exprimer d'une façon personnelle.

Celui qui m'étonnera en me parlant *d'un caillou, d'un tronc d'arbre, d'un rat, d'une vieille chaise*, sera, certes, sur la voie de l'art et apte, plus tard, aux grands sujets.

On a trop chanté les aurores, les soleils, les rosées et la lune, les jeunes filles et l'amour, pour que les derniers venus n'imitent pas toujours quelqu'un en touchant à ces sujets.

Et puis, je crois qu'il faut éviter les inspirations vagues. L'art est *mathématique*, les grands effets sont obtenus par des moyens simples et bien combinés. Chateaubriand a dit: “Le génie n'est qu'une longue patience.”³⁰

Je crois que le talent n'est qu'une longue réflexion, étant donné qu'on a l'intelligence.

Certes, vous avez des dons poétiques, un esprit qui reçoit bien les impressions, qui se laisse bien pénétrer par les objets et les idées. Il ne vous faudrait, à mon humble avis, qu'une tension de réflexion pour *utiliser* pleinement vos moyens en évitant surtout les *pensées* dites poétiques, et en cherchant la poésie dans les choses précises ou méprisées, où peu d'artistes ont été la découvrir.

Mais surtout, surtout, n'imitiez pas, ne vous rappelez rien de ce que vous avez lu; oubliez tout, et (je vais vous dire une monstruosité que je crois absolument vraie), pour devenir bien personnel, *n'admirez personne*.

Il est difficile, en cinquante lignes, de parler de ces choses sans avoir l'air pédant, et je m'aperçois que je n'ai pas évité l'écueil. [...]

Tais ensinamentos atingiriam uma amplitude muito maior do que as cartas pessoais do mestre Flaubert; viriam semear discípulos do outro lado do Atlântico que, via Maupassant, ainda muito aprenderiam com a arte defendida pelos dois escritores, ainda que por meio da admiração. Estamos de acordo com Georges Duhamel quando este afirma que “La leçon de Maupassant, bien qu'elle soit moins innombrable que la leçon de Flaubert, a été mieux entendue à l'étranger que la leçon de Flaubert.”³¹ Há que

²⁹ Conforme veremos, essa carta (única que conhecemos no gênero) foi muito bem selecionada por um crítico brasileiro no período de nossa primeira recepção do autor. Também o cronista brasileiro, como se verá, percebera ao seu modo a raridade do evento e a sua semelhança com o prefácio a *Pierre et Jean*.

³⁰ A autoria atribuída erroneamente a Chateaubriand seria reproduzida em “Le roman” e só corrigida pelo escritor em carta a Arthur Meyer, de 8 de janeiro de 1888. A frase é de Buffon e não do autor de *Atala*.

³¹ DUHAMEL, Georges. Apud: ARTINIAN, Artine. *Pour et contre Maupassant: enquête internationale* (147 témoignages inédits). Paris: Librairie Nizet, 1955, p. 64.

se considerar também que a recepção dos dois autores foi quase concomitante no Brasil.³² Retomaremos essa discussão até o final desta dissertação.

4. A crônica, o ensaio e o prefácio

As crônicas de Maupassant, recentemente reeditadas por Gérard Delaisement,³³ só não ultrapassam o número de seus contos. Em mais de duzentos textos, escritos com abundância até 1885 e publicados em diversos periódicos (principalmente *Le Gaulois*, *Gil Blas* e *Écho de Paris*), Maupassant debateu assuntos variados, entre literatura e questões de sociedade. Contra o que alguns críticos franceses afirmavam, a respeito da sua pouca ilustração nas letras francesas e seu desinteresse pelos assuntos de domínio público, há diversas crônicas do autor que provam o contrário.³⁴ Algumas delas, como a primeira, “Gustave Flaubert” (1876), “Les poètes français du XVI^e siècle” (1877) e “Le fantastique” (1883), são ensaios sobre os assuntos dados nos títulos; já em “La guerre” (texto traduzido em um jornal brasileiro, em 1897) e “Les employés” não podemos deixar de ressaltar que o autor se faz instrumento de um protesto social contra a guerra e em favor dos proletários. Entre tantos textos, selecionaremos alguns para comentário, que enriquecerão a discussão sobre os princípios estéticos do escritor e a sua recepção no Brasil.

“La vie d’un paysagiste”,³⁵ carta publicada como crônica em 1886, evidenciamos o gênero de observação maupassantiana da natureza. Entre críticas ao Estado (“L’État est toujours le même sot impuissant et autoritaire”), comuns em sua correspondência, e algumas lembranças de Étretat – cidade normanda cuja paisagem ele viu ser retratada por pintores como Monet, Corot e Courbet –, Maupassant oferece-nos uma compreensão de arte que aproxima efeitos pictóricos às técnicas que procura em

³² Segundo Alan Bemfica, Flaubert ficou conhecido aqui somente depois de sua morte. *Madame Bovary* era discutida vinte anos após a sua publicação na França. Isso acontecia quando o Naturalismo era implantado e ao mesmo tempo questionado em nosso país, por meio das discussões levantadas pela crítica européia. BEMFICA, Alan de Oliveira. *Recepção de Flaubert na crítica literária brasileira (1885/1905)*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa), FFLCH-USP.

³³ MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques*. Dir. Gérard Delaisement. Paris: Éditions Rive Droite, 2003, 2t.

³⁴ Ainda que apresente boas reflexões sobre a estética de Maupassant, Émile Faguet, em 1893, escreveu um artigo sobre o escritor morto, em que revela esse tipo de preconceito: “Aucun esprit ne fut moins livresque. Quand il publia en tête de *Pierre et Jean*, peut-être pour grossir le volume, une petite étude critique, il ne prouva rien, sinon qu’il n’avait rien lu. Il méprisait même infiniment les discussions littéraires et les dissertations littéraires, ou plutôt y répugnait naturellement.” FAGUET, Émile. Guy de Maupassant. *La Revue Bleue*, t. LII, 15 juillet 1893, p. 65-68. Além dos diversos textos sobre Flaubert, Maupassant tem ainda crônicas sobre Balzac, Zola, Georges Sand, Louis Bouilhet, Turgueniev, Swinburne, e cita aqui e ali as obras de Baudelaire, Rimbaud, Musset, Voltaire, Rabelais, Cervantes, Pöe, Hoffmann, Schopenhauer, Dante, Goethe, entre muitos outros. Como se vê, suas leituras não podem ser taxadas de escassas.

³⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Oeuvres complètes. Oeuvres posthumes*. Paris: Louis Conard, 1910, v. 2.

literatura. Ele não chega aqui a teorizá-los, mas denomina já a *ilusão* do verdadeiro, o efeito realista necessário à sua concepção de arte, que bem define em “Le roman”, de 1887. Esse efeito só é alcançado com a observação fina dos mais imperceptíveis tons (fala aqui das artes plásticas), modulações de luz, cores e harmonias que o olhar do artista revela. Essa acuidade visual, por meio da qual Maupassant tanto soube retratar suas personagens e paisagens, era seu desejo maior. Ávido de visão,³⁶ o autor mostra nesta crônica ter um prazer e uma necessidade vital de apreender tudo ao seu redor:

Mes yeux ouverts, à la façon d’une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel.
Oui, j’ai la sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard, et de digérer les couleurs comme on digère les viandes et les fruits.³⁷

É na sua literatura que Maupassant sacia essa avidez, em seu olhar atento às ações e atitudes humanas, sob a forma de representações de fino realismo.

Em “Le fantastique” (1883), com a intenção de homenagear o escritor russo e amigo Turgueniev, morto naquele ano, Maupassant vem defender uma tese à qual alguns teóricos e historiadores do gênero (Tzvetan Todorov, Jacques Finné)³⁸ retornariam: de que o fantástico estava a passos de seu fim. Longe de colocar-se pessoalmente nesse momento agônico (como fez Todorov), nosso escritor explica os limites do gênero pela compreensão do homem atual (de seu tempo) sobre os eventos antes apenas inexplorados, igualmente mais experiente nas questões espirituais.

[...] Nous avons rejeté le mystérieux qui n’est plus pour nous que l’inexploré.
Dans vingt ans, la peur de l’irréel n’existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu’autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique.³⁹

Além de Turgueniev, menciona como exemplares do gênero as histórias de Hoffmann e Pöe. O medo e o mistério do sobrenatural ocupavam particularmente Maupassant desde os seus primeiros escritos, de que são exemplos os dois contos

³⁶ Capacidade física que ele perderia no fim da vida, em razão de sua doença. Quanto aos aspectos da vida pessoal de Maupassant, remetemos a dois sérios estudos do gênero: TROYAT, Henri. Op. cit., e DUMESNIL, René. *Guy de Maupassant*. Paris: Librairie Armand Colin, 1933.

³⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Oeuvres complètes. Oeuvres posthumes*. Op. cit., v. 2, p. 84.

³⁸ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. O teórico estruturalista afirmou que Maupassant era o último exemplar satisfatório do gênero (p. 174-175). FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique: essai sur l’organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l’Université de Bruxelles, 1980. Já Finné acredita em uma usura temática, que não revigorou o gênero desde o fim do Realismo (p. 35). Pierre Georges Castex, ainda que tenha terminado seu estudo em Maupassant, não o coloca como último no gênero. “De fait, Guy de Maupassant n’est, certes, pas le dernier de nos écrivains fantastiques.” CASTEX, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: J. Corti, 1951, p. 404.

³⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Le fantastique. Chroniques*. Dir. Gérard Delaisement. Op. cit., t. 1, p. 719.

intitulados “La peur”, os quais trazem datas próximas à deste ensaio: 1882 e 1884. Isso não só demonstra que muito antes de sua doença o autor já estava envolvido com as narrativas fantásticas, como já buscava inseri-las na corrente desse gênero literário. Nessa busca de teorizar o *topos* literário, qualquer semelhança entre as suas proposições e as de Todorov, quase cem anos depois, não é mera coincidência.

[...] quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l’art est devenu plus subtil. L’écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d’y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l’hésitation, dans l’effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s’enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar. L’extraordinaire puissance terrifiante d’Hoffmann et d’Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d’inexpliqué et de presque impossible.⁴⁰

Além de valorizar o fantástico inexplicável mas possível de Turgueniev, Maupassant o define como contador de histórias, as quais nosso escritor gostava de ouvir oralmente narradas pelo russo, viajante e oleiro da palavra, como Benjamin⁴¹ definira um certo narrador:

Quel que fût cependant son pouvoir d’écrivain, c’est en racontant, de sa voix un peu épaisse et hésitante, qu’il donnait à l’âme la plus forte émotion. [...] Un jour, chez Gustave Flaubert, à la nuit tombante, il nous raconta ainsi l’histoire d’un garçon qui ne connaissait pas son père, et qui le rencontra, et qui le perdit et le retrouva sans être sûr que ce fût lui, en des circonstances possibles mais surprenantes, inquiétantes, hallucinantes, et qui le découvrit enfin, noyé sur une grève déserte et sans limite, – avec un tel pouvoir de terreur inexplicable, que chacun de nous rêva [de] ce récit bizarre. Des faits très simples prenaient parfois, en son esprit et en passant par ses lèvres, un caractère mystérieux.

Teria mesmo Maupassant, um mestre do gênero, perdido o sono com as narrativas de Turgueniev, como ele afirma? Nota-se também que, nos termos do conto, Maupassant teve outros mestres, além de Flaubert. A homenagem prestada ao escritor russo nesse ensaio tem seu paralelo em contos do nosso autor, cujo narrador (bem como o de Lobato) será aproximado por nós àquele de Benjamin, no capítulo 3.

⁴⁰ Idem, p. 720. Apenas para comprovação do que dissemos, veja-se esta passagem de Todorov: “[...] il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage. [...] Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l’égard du texte: il refusera aussi bien l’interprétation allégorique que l’interprétation poétique.” TODOROV. Op. cit., p. 36-37.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. (*Obras escolhidas*, v. 1).

Há diversas crônicas de nosso autor em que ele valoriza o diálogo como uma arte, a qual, para ele, estava também em vias de desaparecimento. Em “Les causeurs” (publicado em *Le Gaulois*, em 20 de janeiro de 1882), Maupassant diz: “il n’y a plus de causeurs, à part quatre ou cinq, peut-être; et ceux-là même, ne trouvant jamais personne qui leur tienne tête à cette charmante mais difficile escrime, deviennent peu à peu des monologues.”. Em “La finesse” (de 1883), temos essa definição quase lobatiana das pessoas mundanas que perderam o hábito da conversação:

Or il serait cent millions de fois plus intéressant d’entendre un charcutier parler saucisse avec compétence que d’écouter les messieurs corrects et les femmes du monde en visite ouvrir leur robinet à banalités sur les seules choses grandes et belles qui soient. [...] Je ne prétends point qu’on doive dégager dans une causerie de dix minutes le sens philosophique du moindre événement, cet “au-delà” de chaque fait raconté, qui élargit jusqu’à l’infini tout sujet qu’on aborde. Non certes. Mais il faudrait au moins savoir causer avec un peu d’esprit. Causer avec esprit? Qu’est-ce que cela? Causer c’était jadis l’art d’être homme ou femme du monde, l’art de ne paraître jamais ennuyeux, de savoir tout dire avec intérêt, de plaire avec n’importe quoi, de séduire avec rien du tout. Aujourd’hui on parle, on raconte, on bavarde, on potine, on cancanne; on ne cause plus, on ne cause jamais.⁴²

Os contos obtidos a partir de conversas as mais banais, mas que interessam e seduzem o interlocutor são muito trabalhados por Maupassant, conforme veremos. Mesmo que alguns biógrafos e certos cronistas brasileiros enfatizem a imagem do escritor como um introspectivo e mergulhado no mutismo, vemos que esse mito não deve impor uma leitura inviezada e acrítica de sua obra, variada em temas, pontos de vista e formas de expressão.

Em diversas crônicas, Maupassant defendeu a liberdade dos temas literários, sobretudo aqueles que eram mal vistos pela crítica moralista. Em “Les poètes français du XVI^e siècle”, “Chronique” e “Les bas-fonds”, Maupassant defende os temas naturalistas, evidenciando que desde *Les Fleurs du Mal* e *Madame Bovary* já se evidenciava a liberdade dos assuntos para a poesia e a prosa:

Il n’y a pas de choses poétiques, comme il n’y a pas de choses qui ne le soient point: car la poésie n’existe en réalité que dans le cerveau de celui qui la voit. Qu’on lise, pour s’en convaincre, la merveilleuse « Charogne » de Baudelaire.⁴³

⁴² *Gil Blas*, 25 de dezembro de 1883. MAUPASSANT, Guy de. *La finesse. Choses et autres: choix de chroniques littéraires et mondaines (1876-1890)*. Introd. et notes Jean Balsamo. Paris: Librairie Générale Française, 1993. (Le Livre de Poche), p. 81-87. O grifo é nosso, a fim de mostrar a semelhança casual da expressão com a “torneirinha de asneiras” de Emília, em LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho: no Reino das Águas Claras*. Ilustrações de André Le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 126.

⁴³ MAUPASSANT, Guy de. *Les poètes français du XVI^e siècle. Choses et autres*. Op. cit., p. 104.

Um verdadeiro perfil do literato foi dado em “L’homme de Lettres” (1882). Essa crônica, veremos adiante, foi traduzida no Brasil, em 1892, e refletiu de uma certa maneira no modo como alguns cronistas brasileiros o liam, principalmente nos momentos posteriores à descoberta da sua doença e antes de sua morte. Discutindo as características típicas de cada profissão, Maupassant vai defender que a mais desgastante é a do homem de letras. Este é ator e espectador de si mesmo e dos outros, possui um dom de observação fatigante e uma clarividência de pensamento (a expressão “pensée clairvoyante” retoma Rimbaud), cujo exemplo mais preciso, para o autor, está em Flaubert. Maupassant cita uma carta do mestre em que, a partir do relato de um padecimento pessoal (a morte do tio de Maupassant, o poeta Alfred de Poitevin), o autor de *Madame Bovary* dá a expressão aguda da sua “douleur clairvoyante”. Voltaremos a essa crônica quando falarmos de sua tradução pelo jornal brasileiro.

Em “Étude sur Gustave Flaubert”, prefácio de 1885, de Maupassant à obra póstuma de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, traça o perfil de seu mestre, partindo de uma sucinta biografia, em que se remarcam os interesses do então futuro escritor, como o de contar e pedir histórias. Maupassant percorre os principais eventos da carreira de Flaubert, documentando com trechos de cartas o processo sofrido com a publicação de *Madame Bovary*, em 1857, até chegar ao estudo da obra que prefacia. Nosso escritor acompanhou a redação dessa obra e para ela colheu informações documentais, conforme ficamos sabendo na sua correspondência, comentada anteriormente.

Na segunda parte desse estudo, o autor trata da relação de Flaubert com o público, do estilo do mestre e do seu modo dedicado e ímpar de trabalhar. Assim como vemos nas cartas, Maupassant comenta aqui sobre os domingos passados na casa de Flaubert, em Croisset, em que se reuniam diversos escritores e pessoas vinculadas aos meios editoriais e onde o próprio Maupassant foi imerso no meio literário. O mais importante desse prefácio, para nós, são as observações sobre as preocupações estéticas de Flaubert, que foram diretamente ouvidas pelo discípulo, em forma de conselhos, e que viriam a constar de um projeto do autor de *Le Horla*. Tais observações convergem para o que este escritor apresentou, desta vez em prefácio a uma obra sua, dois anos depois: “Le roman”, que introduz *Pierre et Jean*. A impersonalidade em arte, a necessidade de afastamento, de não moralizar, o ideal de uma arte livre de tendências e ensinamentos, ocupada apenas em retratar as atitudes e não a psicologia das personagens aparecem neste artigo atribuídos à arte de Flaubert, o que Maupassant assumiria em sua própria obra, no outro prefácio mencionado.

“Le roman”, de 1887, espécie de Arte Poética de Maupassant, cruza em si diversos discursos por ele assimilados e também já ensaiados em várias crônicas e cartas anteriores.⁴⁴ Além dos autores que ele nomeia: Bouillet, Flaubert, Victor Hugo, Zola, Buffon, há nesse texto princípios estéticos apreendidos de Pöe, via Baudelaire, como o de certo efeito intencionado pelo autor desde o início de sua obra. Nesse prefácio, Maupassant se coloca contra os críticos de escola, que definem tema e gênero a figurarem na literatura, defendendo uma arte cujo ponto de observação principal é particular. Assim, descrê da possibilidade de se fazer um romance impassível, uma vez que a arte pressupõe certa subjetividade no recorte do real que quer mostrar. A importância maior desse prefácio, a meu ver, é a de pôr em relação diversos princípios artísticos de que se utilizou Maupassant, afastando entre os críticos (ou obrigando-os a relativizar) as leituras estritamente naturalistas ou em que se qualificava nosso autor como estilista extremado.⁴⁵ Vemos aqui Maupassant simpático aos simbolistas, cujo apelo às sensações seria trabalhado pelo nosso autor, principalmente nas narrativas de viagem, mas igualmente no conto “La nuit”. A defesa de uma verossimilhança artística que refuta o extraordinário, típico do *fait divers* (com cuja ilusão ele jogaria em vários contos, tais como “Le crime au père Boniface”), que atinja o efeito do real por meio da descrição e da narração de acontecimentos cotidianos, empregando os termos justos para tanto, vem em favor da arte ilusionista do escritor.

Retomaremos esse texto muitas vezes neste trabalho, não só a fim de mostrar as várias idéias nele contidas, mas também intencionando uma crítica mais apropriada à obra que temos diante de nós. Por meio desse ensaio do autor será possível ponderar não só a amplitude de sua obra, mas também de sua recepção no Brasil.

5. A narrativa de viagem

Além das crônicas de viagem, como “Une fête arabe”, Maupassant escreveu três narrativas de viagem, todas pintando a costa Mediterrânea entre a Europa e a África: *Au soleil* (1884), *Sur l'eau* (1888) – o qual não devemos confundir com o conto “Sur l'eau”, de 1876 – e *La vie errante* (1891). Os dois últimos são os mais mencionados

⁴⁴ Além da carta a M. Vaucaire (1886) e de “Gustave Flaubert” (1885), podemos mencionar: “Messieurs de la chronique” (1884), “Chronique” (20 de julho de 1882), “Les bas-fonds” (1882), “Par delà” (1884).

⁴⁵ Louis Forestier prefere classificá-lo como autor impressionista. FORESTIER, Louis. Préface In: MAUPASSANT, Guy de. *Romans*. Op. cit., p. XII. René Dumesnil, que sempre emprega metáforas pictóricas para definir a arte de Maupassant, diz que em sua obra a sugestão predomina à descrição. DUMESNIL, René. *Guy de Maupassant*. Paris: Librairie Armand Colin, 1933.

pelos críticos e podemos considerá-los os mais poéticos do escritor. Os três volumes são subdivididos em pequenos relatos, ora com subtítulos – que apresentam as localidades visitadas, as impressões do artista, a paisagem ou o momento do dia recortados para descrição; ora pela data de sua redação, como um diário.

Essa apresentação formal das narrativas de viagem, porém, foi também forjada pelo escritor no momento de organização dos volumes. A maior parte dos textos ali reunidos pouco difere de muitas de suas crônicas (e até de alguns de seus contos), sejam as que relatam algum aspecto de suas viagens, sejam as que se detêm em reflexões sobre política ou literatura.⁴⁶ São, de fato, textos que misturam narração, descrição e meditação, o que torna difícil sua classificação. O melhor, nesse caso, é manter a etiqueta dada pelo autor, já que qualquer outra seria tão arbitrária quanto essa.

Contam-se sempre em primeira pessoa as aventuras durante os cruzeiros feitos em momentos diversos da vida do escritor, na busca de evadir-se, repletos de sensações poeticamente descritas e retratos captados por seu dom de observação fina. Forma, técnica literária e assunto estão em pleno acordo, uma vez que, para o escritor, “Le voyage est une espèce de porte par où l’on sort de la réalité connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve.”⁴⁷ Muitas vezes o tom subjetivo do narrador atinge o mais alto grau, estabelecendo uma conexão tênue entre os momentos de pura imaginação, divagações e os de descrição realista do quadro observado.

Au soleil divide-se em nove partes: “Au soleil”, “La mer”, “Alger”, “La province d’Oran”, “Bou-Amama”, “Province d’Alger”, “Le Zar’ez”, “La Kabylie-Bougie”, “Constantine”. Outras três narrativas (“Aux eaux”, “En Bretagne” e “Au Creusot”) são acrescentadas em algumas edições, mas apenas para “aumentar-lhe o volume”, sendo que “Aux eaux” foi incluído por Louis Forestier na edição dos contos e novelas. A escolha pela primeira pessoa narrativa prevalece o subjetivismo, que nos faz compreender mais fortemente certas confissões de desespero como expressões de libertação poética. As paisagens vistas, as histórias ouvidas dos colonos pobres e dos militares, sua observação (de um europeu) sobre a cultura e a religião árabes compõem a maior parte de sua narrativa, na qual, porém, o protagonista é o Sol – implacável e silencioso na sua

⁴⁶ No prefácio que abre a edição Folio de *Sur l’eau*, Jacques Dupont afirma: “Comme il l’avait déjà fait pour *Au soleil* (qui raconte un voyage en Afrique du Nord), et comme il le fera encore pour *La Vie errante*, Maupassant a réutilisé des chroniques, contes ou nouvelles déjà publiés, entre 1881 et 1887. Nous connaissons donc, à ce jour, une bonne trentaine de ces textes qui sont repris, remaniés, redistribués dans *Sur l’eau*.” In: MAUPASSANT, Guy de. *Sur l’eau*. Paris: Gallimard, 1993. (Folio Classique), p. 10.

⁴⁷ Idem. *Au soleil*. Paris: Ollendorf, 1902, p. 5. Essa edição contém também “Aux eaux”, “En Bretagne” e “Au Cresot”.

destruição. A viagem transcreve um período não preciso, a partir de 6 de julho de 1881, quando o narrador parte de Marseille. Chega a Alger, em navio, e entra no continente por trem, a pé e sobre animais, até a última cidade visitada, Constantine.

Dando por parâmetro, em certas descrições, *As mil e uma noites*, o narrador maupassantiano oferece de receitas da culinária árabe, descrições de tempestades de areia e miragens até relatos sobre as relações políticas entre oficiais franceses e os nativos. O escritor abre também espaço para refletir sobre as tradições diversas das suas e de seus leitores, que observa ainda como exóticas e pitorescas.

Les Arabes passent, toujours errants, sans attaches, sans tendresse pour cette terre que nous possédons, que nous rendons féconde, que nous aimons avec les fibres de notre coeur humain; ils passent au galop de leurs chevaux, inhabiles à tous nos travaux, indifférents à nos soucis, comme s'ils allaient toujours quelque part où ils n'arriveront jamais.⁴⁸

Por outro lado, onde a cultura francesa já está estabelecida, nos centros urbanos, seu lamento parece outro. Atualmente, quando a xenofobia permanece na França, vale reler este fragmento sobre a presença francesa em Alger. Maupassant abre seu texto à discussão do colonialismo, contra o qual ele já se opunha em suas crônicas.

Le quartier européen d'Alger, joli de loin, a, vu de près, un aspect de ville neuve poussée sous un climat qui ne lui conviendrait point. En débarquant, une large enseigne vous tire l'oeil: *Skating-Rink algérien*; et, dès les premiers pas, on est saisi, gêné, par la sensation du progrès mal appliqué à ce pays, de la civilisation brutale, gauche, peu adaptée aux moeurs, au ciel et aux gens. C'est nous qui avons l'air de barbares au milieu de ces barbares, brutes il est vrai, mais qui sont chez eux, et à qui les siècles ont appris des coutumes dont nous semblons n'avoir pas encore compris le sens. [...] Or nous sommes restés des conquérants brutaux, maladroits, infatués de nos idées toutes faites. Nos moeurs imposées, nos maisons parisiennes, nos usages choquent sur ce sol comme des fautes grossières d'art, de sagesse et de compréhension. Tout ce que nous faisons semble un contresens, un défi à ce pays, non pas tant à ses habitants premiers qu'à la terre elle-même.

[...]

Les Arabes, dans tous les cas, ont sur nous un avantage contre lequel nous nous efforçons en vain de lutter. Ils sont les fils du pays.⁴⁹

Sur l'eau apresenta-se sob a forma (forjada, repetimos) de um diário, cujas oito partes são introduzidas pela data da redação, compreendendo um período bastante curto, entre 6 a 14 de abril. O texto começa assim:

⁴⁸ Idem, *Le Zar'ez*, p. 120. O trecho citado pertence à sétima parte da narrativa, "Le Zar'ez", sobre o lago de mesmo nome, visto em miragem.

⁴⁹ Idem. O primeiro excerto é da parte intitulada "Alger", p. 20-21; o segundo, de "Bou-Amama", p. 56.

Ce journal ne contient aucune histoire et aucune aventure intéressante. Ayant fait, au printemps dernier, une petite croisière sur les côtes de la Méditerranée, je me suis amusé à écrire chaque jour ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé.

En somme, j'ai vu de l'eau, du soleil, des nuages et des roches – je ne puis raconter autre chose – et j'ai pensé simplement, comme on pense quand le flot vous berce, vous engourdit et vous promène.⁵⁰

Sabemos, porém, que o momento da redação é outro. O ficcionista cria um contexto de escritura que não corresponde àquele em que nos revela seu texto. Sobre o período de sua redação, também Jacques Dupont nos esclarece:

La quinzaine de jours qui définit la chronologie fictive du récit masque la durée de quelques six ans d'écriture, et détruit la succession chronologique de ces publications – et probablement de la rédaction de ces dernières. De même, l'itinéraire selon lequel semble s'ordonner le récit fournit des points d'ancrage narratifs, et camoufle la discontinuité de ces textes relativement brefs, et initialement "calibrés" selon les exigences du journalisme.⁵¹

Nessa narrativa, Maupassant introduz diversas reflexões estéticas, digressões sobre a paisagem, o vento (que, assim como o barco Bel-Ami, é personificado) e a luz. Ao se instalar em Cannes, por conta do vento que impedia prosseguir a viagem, o narrador critica a burguesia que ali se encontrava, bem como os homens de letras que conversavam sobre banalidades. Mais adiante, num tom relativista, põe em dúvida até a necessidade da literatura e da arte:

Les arts? La peinture consiste à reproduire avec des couleurs les monotones paysages sans qu'ils ressemblent jamais à la nature, à dessiner les hommes, en s'efforçant sans y jamais parvenir, de leur donner l'aspect des vivants. [...] Les poètes font avec des mots ce que les peintres essaient avec des nuances. Pourquoi encore?⁵²

É fazendo e citando literatura (Haraucourt, Musset, Hugo, Lisle), entretanto, que perfaz sua viagem até a Itália, nesse texto que oferece como um diário pessoal despretensioso, na verdade escrito para a publicação.

Il me reste à demander pardon pour avoir ainsi parlé de moi. J'avais écrit pour moi seul ce journal de rêvasseries, ou plutôt j'avais profité de ma solitude flottante pour arrêter les idées errantes qui traversent notre esprit comme des oiseaux. On me demande de publier ces pages sans suite, sans composition, sans art, qui vont l'une derrière l'autre sans raison et finissent brusquement, sans motif, parce qu'un coup de vent a terminé mon voyage. Je cède à ce désir. J'ai peut-être tort.⁵³

⁵⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Op. cit., p. 33.

⁵¹ Préface. In: MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Op. cit., p. 10.

⁵² Idem, p. 63-64.

⁵³ Idem, p. 163-164.

La vie errante apresenta-se em sete narrativas menores: “Lassitude”, “La nuit”, “La côte italienne”, “La Sicile”, “D’Alger à Tunis”, “Tunis” e “Vers Kairouan”. Não dá, por sua vez, a data de partida, mas somente a da última parte da viagem, escrita entre 11 e 16 de dezembro. Cansado da Torre Eiffel, essa “carcasse métallique [...] squelette disgracieux et géant” sobre que todos os jornais falavam e a qual multidões corriam para ver, o narrador explica na primeira parte (“Lassitude”) por que deixou Paris e seguiu em viagem sozinho, a fim de *se dépayser* em Florença.⁵⁴ Está claro que o ficcionista, aberto às novas expressões da literatura – o Simbolismo como vemos na segunda parte, “La nuit” –, em artes visuais não era modernista. A concepção de Maupassant (assim como a de Monteiro Lobato, em outro plano) sobre a pintura e a arquitetura era fechada ao que o cosmopolitismo e a indústria pudessem contribuir às expressões. Sua visão, nesses termos, era ligada ao belo clássico, à arte aristocrática e ao não-utilitarismo.

Informado por Baudelaire e Rimbaud, cujos poemas “Correspondances” e “Voyelles”, respectivamente, ele cita e rapidamente estuda, o narrador maupassantiano oferece um relato de grande apelo aos sentidos, a fim de refletir sobre a visão do artista. Rediscutindo questões já debatidas em “Le roman” e “L’homme de Lettres”, sobre o Simbolismo – o qual ele compreendia com certa simpatia – e sobre a clarividência do poeta (o *voyeur* de Rimbaud), o narrador-viajante, conduzido pela paisagem aprazível, apela também aos seus sentidos, mas buscando a máscara do poeta simbolista:

Je ne pouvais pas dormir, et je me demandais comment un poète moderniste, de l’école dite symboliste, aurait rendu la confuse vibration nerveuse dont je venais d’être saisi et qui me paraît, en langage clair, intraduisible. Certes, quelques-uns de ces laborieux exprimeurs de la multiforme sensibilité artiste s’en seraient tirés à leur honneur, disant en vers euphoniques, pleins de sonorités intentionnelles, incompréhensibles et perceptibles cependant, ce mélange inexprimable de sons parfumés, de brume étoilée et de brise marine, semant de la musique par la nuit.⁵⁵

Entre explicações científicas que justificam o que se chamava na época de “audição colorida”, Maupassant dá a sua própria proposta, a qual seria interpretada, mais tarde, por alguns críticos de jornais brasileiros, como a melhor para a análise do próprio Maupassant: de que escritores como Heine, Baudelaire, Balzac e Byron sucumbiram ao mecanismo infatigável de seu pensamento, visando à superação da inteligência

⁵⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Lassitude*. *La vie errante*. Paris: Ollendorf, 1903, p. 1-10.

⁵⁵ Idem. *La nuit*, p. 20. Logo após a publicação da mais nova edição francesa de *La vie errante*, pela editora Table Ronde, a *Gazeta Mercantil* publicou uma resenha do livro, por Marcelo Rezende, em que traduz alguns excertos e oferece comentários crítico-biográficos sobre Maupassant. Na dificuldade de classificá-lo, diz que “seus textos foram criados no naturalismo, suas descrições são simbolistas, mas as reações diante dos fatos são fatalmente românticas.” REZENDE, Marcelo. Relatos de um viajante melancólico. *Gazeta Mercantil*, 30 de junho-2 de julho de 2000, p. 13. Agradecemos a Ana Luiza Reis Bedê o fornecimento do artigo.

pelos sentidos. Seguindo Taine e Lombroso, Maupassant conclui: “C’est là une simple question de pathologie artistique bien plus que de véritable esthétique.” Veremos no próximo capítulo como essa asserção acabou incorrendo contra o próprio autor.

É de se comparar também esta noite da narrativa de viagem e o conto “La nuit”; um passeio de barco, outro, uma caminhada noturna em Paris – a Paris sem a multidão que vem ver a Torre Eiffel. O itinerário de *La vie errante* prossegue pela Sicília até a costa africana. As descrições dos habitantes e da cor local novamente ganham espaço, por esse viajante que deixa o seu iate para percorrer o continente por trem.

Maupassant trabalha nesses textos seu dom de observação e sua prática de narrar e descrever. Mais palavroso e intimista que em certos contos seus, como “Marroca” e “Allouma”, estes reaproveitariam essas experiências de viajante, trazendo como pano de fundo paisagens e personagens árabes. Mas nas narrativas curtas, menos preocupado com o relato histórico de uma experiência, a técnica do contador se torna o mais importante.

6. O romance

Todos os romances de Maupassant, publicados entre 1883 e 1890, empregam o narrador onisciente de terceira pessoa, como era hábito no período realista francês. Como espaço, têm principalmente por pano de fundo Paris, ou paisagens naturais normandas ou da estação termal de Enval (em *Mont-Oriol*), uma vez que todos os protagonistas são viajantes, cuja aprendizagem amorosa se faz também pelo deslocamento no espaço, além da maturação proposta pelo tempo. Os meios sociais em que convivem são apresentados em menor número que nos contos: a aristocracia (*Une vie*, *Fort comme la mort*, *Notre coeur*) ou a alta burguesia (*Pierre et Jean*, *Bel-Ami* e *Mont-Oriol* – ambas as classes se misturam nestes dois últimos), o que faria atribuírem a Maupassant um certo gosto elitista – somente a quem ignora os seus contos isso pode parecer uma verdade.

A interface entre os gêneros literários, contidos no romance moderno, também é recorrente nas narrativas longas de Maupassant. Em *Une vie*, temos um pequeno conto popular narrado pelas personagens cósicas, visitadas pelo casal Julien e Jeanne, durante sua lua-de-mel.⁵⁶ As cartas trocadas entre as personagens – principalmente as amorosas – são transcritas em *Une vie*, *Bel-Ami*, *Fort comme la mort* e *Notre coeur*. Versos das

⁵⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Une vie. Romans*. Op. cit., cap. V, p. 59-60.

leituras literárias de suas personagens integram também alguns romances: em *Fort comme la mort*, a pedido do pintor Bertin, Annette lê “Les pauvres gens”, de *La légende des siècles*, de Victor Hugo, a fim de caracterizar o modelo que reproduzirá na tela; ele mesmo lê Musset, visando recuperar um amor juvenil incompatível com o seu, ou se identifica com o *Fausto*, de Goethe, que vê encenado; em *Notre Coeur*, André Mariolle ouve a empregada ler-lhe *Manon Lescaut*, de Antoine François Prévost, o que dará margem ao seu romance com essa leitora.

Vários estudiosos de Maupassant tentaram organizar sua obra romanesca em fases, tomando diversos critérios, como uma mudança no modo narrativo e a cronologia das obras, todos observando certa entrada da análise psicológica a partir do romance prefaciado por “Le roman”. André Vial e Louis Forestier (este mais categoricamente que o outro) apontam duas fases: os três primeiros romances (*Une vie*, *Bel-Ami* e *Mont-Oriol*) como romances de costumes (*romans de mœurs*); a partir de *Pierre et Jean* (o que inclui *Fort comme la mort* e *Notre coeur*) estão os romances de análise.⁵⁷ Também os dois primeiros são frequentemente inseridos na tradição romanesca de Flaubert (Jeanne, de *Une vie*, é sempre associada a Emma Bovary) e de Balzac e Stendhal (Georges Duroy, de *Bel-Ami*, seria uma versão atualizada dos ambiciosos Julien Sorel e Eugène de Rastignac);⁵⁸ já os últimos, dialogam com os romances de Paul Bourget e de Marcel Proust,⁵⁹ na sondagem psicológica, considerando também que *Fort comme la mort* tinha em Balzac, em Zola e nos Goncourt obras aproximáveis pelo tema e pelo desfecho (*Le chef d’oeuvre inconnu*, *L’oeuvre* e *Manette Salomon*). É possível que, rivalizando com tantos romancistas de qualidade, essa faceta do autor tenha se ocultado, o que estimulou a sua valorização como contista, em que a variedade de soluções literárias propostas e de situações contempladas é, de fato, maior.

A diferença principal entre os primeiros e os últimos romances é que a ação romanesca passa a ser mais concentrada na vida interior das personagens. Ainda em termos gerais, há uma mudança de foco entre os primeiros romances, que acompanham

⁵⁷ FORESTIER. In: MAUPASSANT. Op. cit., p. XXXII. André Vial define todos os seis romances como de costumes, mas observa a entrada da análise a partir de *Pierre et Jean*. Ver o capítulo 2 da parte II: VIAL, André. Du roman de mœurs au roman psychologique. *Maupassant et l’art du roman*. Nizet, 1954, p. 373-434.

⁵⁸ Brigitte Hervot estudou as semelhanças e diferenças entre esses e outros protagonistas na sua dissertação *Vencer ou vencer: a ética do arrivista*. Assis, 1993. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 220 p. Ver em especial o segundo capítulo da segunda parte: “2. Duroy e alguns companheiros”.

⁵⁹ Para Louis Forestier, Maupassant é o intermediário entre Baudelaire e Proust “dans l’art de susciter le souvenir par la sensation”. In: MAUPASSANT. Op. cit., p. 1588. Isso fica evidente ao leitor de *Fort comme la mort*, em que visões, sons e outras sensações do protagonista voltam à sua memória confundindo-o, instigado pela semelhança com outras referências presenciadas. Por exemplo, ver p. 899-890, 937, 942 e 972.

a evolução do protagonista ao longo de um período maior da sua vida adulta, ao passo que os últimos empregam mais freqüentemente a técnica do retrospecto narrativo (*flash back*), o fluxo de consciência de duas ou mais personagens, o que restringe o período da vida delas retratado durante o tempo de ação do romance. Tanto em *Pierre et Jean* quanto em *Fort comme la mort*, por exemplo, a ação inicia-se pressupondo os fatos que convergem para a situação, cujo nó será mantido até as últimas linhas do romance: no primeiro, os dois irmãos viviam aparentemente bem até que seja despertada a desconfiança, em Pierre, de que Jean não é filho do M. Roland; em *Fort comme la mort*, já Anne Guilleroy e Olivier Bertin eram amantes há doze anos quando se dá o retrospecto narrativo para a explicação do início desse relacionamento, ativado pelas reminiscências do protagonista. A mudança do ponto de vista do narrador, ora focando as ações isoladas e os pensamentos de uma personagem, ora de outra, contribuem para o afastamento desejado pelo romancista realista. A sua pretensão, porém, de observar somente de fora – expressa em “Le roman” – é ultrapassada, visto que há o conhecimento onisciente dos sentimentos que perpassam Pierre e sua mãe, Louise Roland (em *Pierre et Jean*), Olivier Bertin (em *Fort comme la mort*), que não são dados somente por suas falas e ações, mas por esses fluxos de consciência, ora relatados pelo narrador, ora dados como discurso indireto livre. É evidente o recurso cada vez mais freqüente a esse modo de apresentação dos sentimentos das personagens em seus momentos de maior tensão.

A entrada da análise psicológica nos últimos romances auxilia no aumento da idéia fixa que povoa os protagonistas dos três últimos romances, discutindo questões como a possessão alucinante pelo ciúme, pelo duplo feminino e o amor platônico. As personagens sofrem uma alucinação dos sentidos, também presente em novelas como *Le Horla*. Os protagonistas são vítimas patéticas desses sentimentos e não vêem sua saída no romance. Maupassant, antes de ser um psicólogo que pretende direcionar a resolução de seus pacientes, aponta as soluções mais trágicas em seu encaminhamento: a evasão e o suicídio (este é sugerido em *Fort comme la mort*; é impossível ao leitor ter a certeza sobre isso).

Se os últimos romances centram-se no tempo interior das personagens (Any e Olivier, em *Fort comme la mort*; André Mariolle e Michèle de Burne, em *Notre coeur*), em que há um choque entre o tempo externo, cronológico, que marca o envelhecimento e interage no sentimento amoroso, *Une vie* marca a desilusão paulatina de uma jovem até a idade avançada, pela perda de todas as suas crenças no ideal: a integridade de sua

mãe, o amor, o casamento, a maternidade, a religião. Todos os apoios de Jeanne perdem fiabilidade, de modo que a sua degradação física e material apenas perseguem o caminho que a sua vida interior prescreve, em sua resignação e em seu esgotamento silenciosos. A morte da mãe e a descoberta (pelas cartas de amor encontradas) de seu adultério, as traições e a morte do marido e a dissipação do filho não reencontrado são, enfim, ponderados por uma esperança final: ao lado da única amiga, a empregada Rosalie (primeira amante de seu marido), espera recolher uma criança recém-nascida, fruto de uma união do filho com uma amante que acaba de morrer. Maupassant, dialogando com a epígrafe de Stendhal (“L’âpre vérité”, de *Le rouge et le noir*, retirada de Danton), encabeçou seu texto com a asserção: “L’humble vérité”, querendo mostrar que a história de Jeanne se relativiza entre diversas histórias parecidas com a sua.

Ao que também concluíram muitos críticos antes de nós, o romancista Maupassant não inclina seu leitor ao devotamento amoroso: Jeanne, Georges Duroy, Pierre, Olivier Bertin e André Mariolle, em graus diversos, desiludem-se do amor. Vários obstáculos se impõem para essa não-concretização: as normas do casamento, a ambição, o adultério, a diferença de idades, a não-equivalência do sentimento do outro. Essa desilusão reincide não raro em uma passividade e certa monotonia dos últimos romances, em que artistas são protagonistas. Talvez pensando nisso, Albert-Marie Schmidt⁶⁰ denominou *Fort comme la mort* e *Notre Coeur* como “physiologies de l’oisiveté”. Não fosse a entrada no final dos dois romances de certa movimentação, pela suposta tentativa de suicídio de Bertin e pela nova amante de Mariolle, a empregada Élisabeth, os dois romances seriam linearmente o retrato do tédio amoroso de seus protagonistas. Maupassant, porém, soube dar a mobilidade dramática necessária aos seus textos e enchê-las de observações finas sobre o comportamento humano.

Discussões políticas e religiosas – que muitos avaliam como pontos de referência do discernimento do próprio Maupassant – são antes de mais nada inseridas para demarcar o ponto de vista de suas personagens, sua imersão no *grand monde* ou ainda a profissão ou a classe social de onde provêm. O conde e deputado M. de Guilleroy discute a questão alemã, da época de Bismarck, com a propriedade de um homem interessado somente pela política e pouco atento à esposa e às questões de arte, e que deixa ao amigo Bertin o consolo de Any. Georges Duroy, ao debater a questão colonial francesa na África, reproduz, segundo alguns, o conhecimento próprio de

⁶⁰ SCHMIDT, Albert-Marie. *Maupassant par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1962. (Écrivains de Toujours), p. 149.

Maupassant em suas viagens, como cronista de jornal. O fato é que esse elemento pitoresco da vida do protagonista de *Bel-Ami*, além da sedução que sua figura provocava em mulheres e homens, será marcante para a ascensão de Duroy na sociedade, até a conquista de todos os postos almejados por ele, que para tanto se usa dos meios mais escusos (como o flagrante policial da esposa com o amante, a fim de obter o divórcio). Se, por outro lado, o discurso religioso do padre Marvaux (no romance inacabado *L'Angélus*) e o do barão (pai de Jeanne, de *Une vie*) rediscutem questões de interesse freqüente do contista de “Moiron” e “Le champ d’oliviers”, contribuem dentro do texto para o abatimento que a desilusão amorosa já provocava em seus protagonistas. Enfim, as reflexões sobre os acontecimentos extra-literários contribuem ao texto de Maupassant para a sua verossimilhança e coerência interna.

O romance inacabado *L'âme étrangère*,⁶¹ como as outras obras estudadas, também se propunha a uma discussão da vida de salão da aristocracia decadente e da burguesia em ascensão. Desta última é representante Robert, *bon vivant* que vive das rendas deixadas pelo pai falecido. Rico, jovem, amador das artes e afeito aos esportes, foi vítima da ex-amante Henriette, a qual mantinha outros relacionamentos por dinheiro. O romance inacabado não deixa saber o destino amoroso desse burguês de fino trato, mas indica, pelo próprio título, o seu possível relacionamento com uma viúva aristocrata romena, conhecida por ele no *grand monde*.

A redação desse romance foi abandonada por Maupassant em 1891, a fim de dar início à escrita do outro que também chegaria até nós inacabado. Trata-se de *L'Angélus*, cuja história se desenrola durante a Guerra Franco-Prussiana. Até onde nos foi dado, a jovem condessa Germaine de Brémontal, grávida, acompanhada do filho Henri, de quatro anos, aguarda o retorno do marido, patriota que se ofereceu aos serviços da França e que há cinco meses não lhe envia notícias. Toda a narração detém-se em uma única noite, na qual o castelo de Mme. de Brémontal, na Normandia, é invadido pelos prussianos. O romance também é narrado na terceira pessoa, mas é repleto de discurso indireto livre da personagem feminina para expressar sua angústia pela falta do marido e as lembranças de sua mãe falecida. Há no retrato da invasão prussiana certa semelhança com passagens de *Boule de Suif*, entre outros contos sobre a guerra.

Conforme veremos no capítulo 2, alguns críticos (influenciados pelo conhecimento da vida pessoal do escritor) viram nos romances finais a compaixão do autor, certa piedade

⁶¹ MAUPASSANT. *Oeuvres complètes. Oeuvres posthumes*. Op. cit., v. 2.

diante de suas personagens (Hugues Le Roux, Theodor Child).⁶² Ora, se compararmos as últimas linhas de *Une vie* e de *Fort comme la mort* o primeiro parece-nos mais otimista; *Notre coeur*, como o primeiro romance, oferece uma possibilidade de consolo, longe da idealizada pelo protagonista. Devemos ressaltar que nas suas obras de ficção – o que nem sempre ocorre nas cartas e nas crônicas – Maupassant evitou sempre a conclusão moralizante ou qualquer julgamento sobre suas personagens. Isso é já uma abertura à relatividade humana, que torna mais universal e menos datada a sua obra. Corresponde igualmente à sua proposta dada em “Le roman”, do autor que, por meios ilusionistas, imprime a sua visão do mundo respeitando o que há de próprio no objeto contemplado.

Se o pessimismo schopenhaueriano do homem Maupassant é, a meu ver, discutível quando tratamos do escritor, uma análise das personagens Jeanne, Madeleine Forestier, Any e principalmente Michèle de Burne deveriam impor uma revisão aos estudiosos que atribuem valores misóginos a Maupassant. Certa independência nos princípios dessas personagens (relevadas as limitações de um ponto de vista masculino sobre a mulher desse tempo) e a superioridade da razão sobre os sentimentos de suas heroínas fazem dos pares Julien, Olivier e André Mariolle, por comparação, seres fragilíssimos, vítimas trágicas de seus relacionamentos, menos desenvolvidos e mais previsíveis que as personagens femininas. Georges é o único (anti-)herói que conquista, através da influência feminina (é bom que se diga), ascensão material e amorosa.

Alguns temas trabalhados nos romances provieram de um primeiro esboço nos contos: “Le testament” (1882) e *Pierre et Jean* (1888); “Adieu” (1884), “Fini” (1885) e *Fort comme la mort* (1889). A obra se rediscute e não há o que dizer sobre um mau aproveitamento das formas literárias escolhidas. Para Thibaudet, Maupassant tinha claramente o sentido das diferenças entre os dois gêneros: “Il n’a jamais écrit une nouvelle avec un sujet de roman (ce qui d’ailleurs arrive rarement) jamais écrit un roman avec un sujet de nouvelle (ce qui arrive à la majorité des romanciers).”⁶³ Os assuntos, independentes dos gêneros, foram retrabalhados adequadamente; se hoje tendemos a preferir os contos, é pela qualidade maior do contador do que do romancista.

Sabemos que quando Maupassant se decide romancista é justamente quando se desinteressa pelo conto e pela novela e quando o romance naturalista entra em crise ou em fase de revisão. Em 1891, escreve a um amigo: “Je me suis absolument décidé à ne plus

⁶² Já Emile Faguet acreditava que Maupassant, nos seus primeiros escritos, mostrava-se um pessimista alegre e, nos últimos, um pessimista sombrio. FAGUET. Op. cit.

⁶³ THIBAUDET, Albert. *Histoire de la Littérature Française: de 1789 à nos jours*. Paris: Stock, 1936, p. 376.

faire de contes ni de nouvelles. C'est usé, fini, ridicule. J'en ai trop fait d'ailleurs. Je ne veux travailler qu'à mes romans.”⁶⁴ A partir daí, não só Maupassant não produz contos como também logo pára de escrever, por conta de sua doença. Após essa data, ele escreveu a peça *Musotte*, algumas crônicas e deixou inacabados os dois romances citados.

7. O conto e a novela – as narrativas curtas

Assim como os poemas, Maupassant começou publicando dispersamente seus contos sob pseudônimos, em jornais e revistas literários.⁶⁵ Em 1875, publicou “La main d'écorché”, seu primeiro conto, já no gênero estranho. De 1881 até 1890, Maupassant publicou quinze volumes de contos,⁶⁶ deixando ainda esparsos diversos outros. As edições mais completas do nosso autor perseguem hoje critérios diversos. A mais especializada, a da Pléiade (a qual utilizamos), com notas e variantes, adotou como método de organização o cronológico. Outras preferem um critério temático, propondo já uma interpretação dos textos reunidos, conforme veremos.

Ao tomarmos os principais livros sobre a teoria do conto, lá encontramos diversas vezes mencionado o nome de Maupassant.⁶⁷ A própria discussão quanto à definição do termo por sua distinção da novela e como forma ou gênero literário passa a ser feita por meio de citações do escritor. Junto aos seus precedentes, à cuja tradição ele se vincula (Hoffmann, Pöe, Tourgueniev), e ao seu sucessor mais famoso, que fecha a ciranda de contistas do XIX (o russo Tchecov), define-se o conto na sua estrutura arquetípica, cuja importância está no efeito trabalhado na narrativa breve e concisa. A originalidade de Maupassant em relação aos demais é atribuída ao fato de ele fundar suas narrativas sobre acontecimentos cotidianos, aparentemente sem importância, evitando o que em “Le roman” ele definiu como os estados agudos da alma humana.

⁶⁴ Citado por Louis Forestier em nota a MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 1679. O destinatário da carta é desconhecido.

⁶⁵ Publicou em *L'Almanach Lorrain de Pont-à-Mousson*, *La Revue de Paris*, *Le Bulletin Français*, *La Mosaïque*, sob os pseudônimos Guy de Valmont e Joseph Prunier.

⁶⁶ *La Maison Tellier* (1881), *Mademoiselle Fifi* (1882), *Contes de la bécasse* (1883), *Clair de lune* (1883), *Miss Harriet* (1884), *Les soeurs Rondoli* (1884), *Yvette* (1884), *Contes du jour et de la nuit* (1885), *Toine* (1885), *Monsieur Parent* (1886), *La petite Roque* (1886), *Le Horla* (1887), *Le Rosier de Mme Husson* (1888), *La main gauche* (1889) e *L'inutile beauté* (1890).

⁶⁷ Apenas a título de comprovação, mencionamos mais estes estudos que dedicam entrada ao nosso autor: GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. MAGALHÃES, Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. MARIA, Luzia de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1984. AUBRIT, Jean-Pierre. *Le conte et la nouvelle*. Paris: Colin, 2002.

Segundo Otto Maria Carpeaux,⁶⁸ trezentas narrativas sobre um assunto qualquer fariam Maupassant cair no mecanismo da técnica, do qual o próprio autor saiu fatigado. Mas isso não evitou que Maupassant continuasse sendo lido e relido – inclusive pelo próprio Carpeaux –, revalorizado e reinterpretado. Em sua época, alguns acreditavam que o aspecto regionalista de Maupassant faria perdurar as suas narrativas no cânone. Essa idéia ocupou algumas das discussões apontadas pelos escritores entrevistados por Artine Artinian, em *Pour et contre Maupassant*.⁶⁹ Henry James, em um artigo sobre o nosso escritor,⁷⁰ apontou esse aspecto, que atualmente nos diverte. A idéia do exotismo e do pitoresco dentro da França, creio, não prevaleceu. Roland Barthes já se opusera às antologias que incluíam os contos camponeses e normandos, esquecendo os textos cujo círculo social, para ele, compunha a verdadeira obsessão de Maupassant: os que tematizam a pequena burguesia.⁷¹

Diversas tentativas de classificação dos contos e das novelas foram já ensaiadas. Devemos compreendê-las apenas como instrumento didático, uma vez que quaisquer tentativas de abordagem prevêm uma leitura parcial na riqueza representada por cada um dos textos em particular. Uma das classificações mais interessantes, nesse sentido – porque tenta abarcar várias leituras e não se pretende exaustiva – é a de René Dumesnil em “Essai de classement par sujets et par dates des contes et nouvelles de Guy de Maupassant”.⁷² Dumesnil privilegia o aspecto de retomada do autor, ao longo de sua carreira, de diversas obsessões temáticas (o que mostra o aspecto cronológico) e, ao mesmo tempo, a riqueza interna a cada texto (os quais resume em duas linhas), que trabalha conjuntamente diversos desses assuntos (o que se evidencia pela presença, de um mesmo conto, em várias das etiquetas estabelecidas pelo crítico). As nove categorias temáticas separadas por Dumesnil na sua longa tabela são: “A: l’enfant”, “B: crimes, morts violentes, incendies volontaires”, “C: viols, perversions sexuelles, érotisme, etc.”, “D: folie, terreur, hallucinations”, “E: aventures amoureuses, etc.”, “F: Filles, etc.”, “G: Héritages” (o menor, com apenas sete contos), “H: a) farces; b) paysanneries”,

⁶⁸ CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. Publicado no suplemento “Letras & Artes”, do jornal *A Manhã*, de 20 de julho de 1947, p. 1 e 8.

⁶⁹ ARTINIAN, Artine. *Pour et contre Maupassant: enquête internationale* (147 témoignages inédits). Paris: Librairie Nizet, 1955. Falaremos mais sobre esse volume nos dois próximos itens deste capítulo.

⁷⁰ JAMES, Henry. Guy de Maupassant. In: MAUPASSANT, Guy de. *Novelas e contos*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1951, p. XI-XXIII. Na p. XIII, afirma: “É seguramente pelo tipo de seu camponês normando que seus contos viverão”.

⁷¹ BARTHES, Roland. Maupassant et la physique du malheur. *Oeuvres complètes*. [s.l.]: Éditions du Seuil, 1993, t. 1, p. 640-643. O artigo é de 1956.

⁷² DUMESNIL, René. Essai de classement par sujets et par dates des contes et nouvelles de Guy de Maupassant. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Paris: Armand Colin, 1934, p. 106-127.

“I: sujets divers” (o maior item, com 65 contos). É claro que, por meio do “etc.” e dos “assuntos diversos”, Dumesnil incorre em impropriedades como a aproximação de “La porte” e “La parure”; “L’attente” e “Le masque”, cujas personagens e soluções técnicas são muito diferentes. Ao final, ainda apresenta uma lista de contos e novelas que abordam a guerra de 1870 (dezessete títulos), quatro tirados das experiências maupassantianas no Ministério da Marinha e outros sete que mostram a influência da leitura de Sade (em *La philosophie dans le boudoir*), o que parece mais atender às pesquisas do próprio Dumesnil do que à relevância dessa inserção na classificação do contista.

Um ano antes de preparar essa tabela detalhada, Dumesnil ofereceu uma separação mais simples, entre os contos sobre alucinação e loucura (fantásticos) e os estudos de costumes (“études des mœurs”).⁷³ Esse critério, entre gênero e assunto, é o mais repetido entre os historiadores da Literatura Francesa, que procuram dar em seus manuais uma síntese superficial do autor, uma vez que não dispõem de espaço para longas explicações. Muitos reúnem em ciclos (normando, parisiense e fantástico),⁷⁴ que, se resolve a questão do espaço, faz também aproximar soluções estruturais diversas quanto à questão do narrador nos contos e nas novelas.

Albert-Marie Schmidt, organizador da edição das narrativas curtas para Albin Michel,⁷⁵ seguiu uma divisão em onze temas, um tanto próxima daquela de Dumesnil. Em se tratando de uma antologia, o também biógrafo de Maupassant não poderia apelar ao recurso da repetição dos títulos em várias categorias. Os temas sob os quais oferece os 301 contos e novelas são: “Drames et propos rustiques”, “Les confinés”, “Les séductions et l’art d’aimer”, “Le charme des liaisons”, “Le danger des liaisons” (o maior, com 59 textos), “La cage aux filles”, “Scènes de la vie cléricale”, “Ironies et horreurs de la guerre”, “Le massacre des innocents”, “Les chemins de la démence” e “Diverses créatures”. É claro que o organizador apenas propõe uma leitura, e o leitor, dispondo dos textos, pode lê-los como bem quiser. Mas é também nosso dever questionar a classificação: “Le champ d’oliviers” está no grupo das cenas da vida

⁷³ Idem. *Guy de Maupassant*. Paris: Armand Colin, 1933, p. 181.

⁷⁴ ROGER, Jacques (Dir.). *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Armand Colin, 1970, t. 2: Du XVIII^e siècle à nos jours. (Collection U), p. 856. O próprio Dumesnil falou em ciclos (normando, fantástico, guerra, cenas da vida do escritório, da vida mundana, semelhantes àqueles com que reuniu Balzac toda a sua produção), reunidos sobre a unidade da obra de Maupassant. Idem. *Le Réalisme et le Naturalisme*. Paris: Del Luca de Gigord, 1955, p. 341-352. Também Henry James, no artigo citado, separou os contos em três grupos: os que tratam dos camponeses normandos, os sobre os pequeno-burgueses (em Paris) e os fantásticos e sobrenaturais. JAMES, Henry. Op. cit., p. XII.

⁷⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. (Dir. de Albert-Marie Schmidt). Paris: Albin Michel, 1972. 2 t.

clerical apenas pela profissão do protagonista, mas o sentido geral no conto permitiria que ele configurasse também nos caminhos da demência ou mesmo entre os confinados; por outro lado, “L’ermite” (que está no grupo dos caminhos da demência) poderia juntar-se ao “M. Jocaste” entre os perigos das relações ou mesmo entre os confinados; “La ficelle”, entre os dramas e propósitos rústicos, bem poderia estar nos perigos das relações. A classificação é, afinal, uma escolha do organizador, que se coloca no papel do autor e decide por si mesmo. De qualquer modo, sua edição é respeitável pelo cuidado e pelas explicações introdutórias.⁷⁶

Ainda na edição de Albert-Marie Schmidt, o texto “La bécasse”, com o qual Maupassant introduziu o volume *Contes de la bécasse*, aparece abrindo a antologia, o que mostra a importância que o organizador dá, de certa forma, ao aspecto estrutural das narrativas do escritor. A questão estrutural dos narradores dos contos (mais do que das novelas) é a que mais nos interessa nesta dissertação, uma vez que a recepção criativa de Maupassant no Brasil demonstra ser esse o aspecto mais retrabalhado.

Veremos que críticos como José Veríssimo e Otto Maria Carpeaux (entre inúmeros estudiosos estrangeiros) ocupam-se de Maupassant sobretudo pelo seu vínculo com a tradição do conto popular medieval francês, os *fabliaux*, em que as marcas da oralidade e a função lúdica, de passatempo, eram principais. Já Sherazade, em *As mil e uma noites* representava no Oriente o papel de contadora de histórias enquadradas. A partir do período clássico, Boccaccio, em seu *Decameron*, compilou novelas literárias, enredadas sob um plano comum, cuja estrutura retoma o aspecto aparentemente improvisado da narrativa, ali inseridas também com a utilidade de divertimento e proveito moral. No século XIX, Maupassant reintegrou, com diversos outros contistas de seu tempo, o *Nouveau Décaméron*, que procurava recuperar a tradição italiana (a qual já tinha sua versão francesa no *Heptaméron*, de Marguerite de Navarre, de 1558-

⁷⁶ Já um competente estudo temático acadêmico foi realizado a partir da proposição de Albert-Marie Schmidt por Lídia Fachin. A estudiosa brasileira, a meu ver, superou mesmo a proposta do organizador (que se prevalece da biografia do autor para reunir os contos fantásticos), tomando por teoria os estudos de Bachelard, Jean-Pierre Richard, Todorov, Castex e Louis Vax. À página 31, ela constata que quase todos os contos do grupo “Les chemins de la démence” são narrativas enquadradas, o que prova a importância desse recurso também nas narrativas fantásticas do autor. FACHIN, Lídia. *La nuit dans les contes et nouvelles de Maupassant: les chemins de la démence*. São Paulo, 1976. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa). FFLCH-USP. Essa constatação põe em dúvida a afirmação de Todorov, de que os contos fantásticos mais convincentes de Maupassant são aqueles em que o narrador relata em primeira pessoa; a narrativa enquadrada, forma predileta de sua recepção aqui, não contribuiria para o gênero. TODOROV. Op. cit., p. 91.

1559), em cem histórias, contadas em dez dias, e publicadas em dez volumes.⁷⁷ Entre 1884 e 1887, Zola, Maupassant, Villiers de l'Isle Adam, E. About, Catule Mendès, François Coppée, entre outros, publicaram ali seus contos, emendados por um narrador comum, que apresentava as histórias.

Os contos enquadrados de Maupassant – ou seja, em que há pelo menos dois narradores, um heterodiegético (externo ao evento relatado) e outro homodiegético (que testemunhou o evento) ou autodiegético (protagonista do evento), para usarmos a classificação greimasiana consagrada⁷⁸ – correspondem a cerca de metade de sua obra contística, segundo nos informa Jaap Lintvelt.⁷⁹ Leyla Perrone-Moisés, em um artigo sucinto, mas bastante abrangente, escrito na década de 1960, tratou da arte do contista Maupassant. Para ela, o encaixamento de narrativas rende verossimilhança ao relato, uma vez que dá fala àqueles que experienciaram a história:

Não é fácil, repetimos, encontrar em nosso século ou nos anteriores um contador de histórias como Guy de Maupassant. A sabedoria do contista se revela, primeiramente, em alguns truques de técnica narrativa por ele descobertos e usados com êxito absoluto. Um desses truques é a dosagem do “suspense”. Em seus contos, o “caso” é sempre narrado por uma personagem que dele participou, revestindo-se assim de todo o prestígio e a força comunicativa do fato verídico.⁸⁰

A fortuna crítica francesa de Maupassant apresentou diversas maneiras de explicar o porquê dessa estrutura recorrente no conjunto dos contos do autor. Vejamos rapidamente algumas delas, que nos interessam neste estudo, pelas suas implicações teóricas.

Mary Donaldson-Evans, ocupada com a problemática feminina em Maupassant, em seu artigo “La femme (r)enfermée chez Maupassant”,⁸¹ conclui que a quase ausência de foco narrativo feminino, a ideologia religiosa e médica da época propalada sobre a mulher (a idéia da mulher-armadilha, filha de Eva, e da mulher progenitora) – ao que se poderia ainda acrescentar o enclausuramento espacial (na casa), social (a “femme du monde” e a “femme du foyer”, segundo Lintvelt) e amoroso –, mas sobretudo a “clausturation formelle” da narrativa enquadrada mostram um posicionamento

⁷⁷ Sobre o *Nouveau Décaméron*, ver GODENNE, René. Pistes pour une étude de la nouvelle au XIX^e siècle. *Études sur la nouvelle de langue française*. Paris: Honoré Champion, 1993, p. 49-63.

⁷⁸ Os termos empregados para a classificação dos narradores apresentam-se resumidos em: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1994, p. 257-274.

⁷⁹ LINTVELT, Jaap. La polyphonie de l'encadrement dans les contes de Maupassant. In: MAUPASSANT et l'écriture. Actes du colloque de Fécamp. Direction de Louis Forestier. Éditions Nathan, 1993, p. 173. Nesse artigo, o estudioso afirma que há 144 narrativas enquadradas, dentre as 301 reunidas por Louis Forestier, na edição da Pléiade dos *Contes et nouvelles*.

⁸⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Maupassant, contador de histórias. *Suplemento literário de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 de dezembro de 1964.

⁸¹ In: MAUPASSANT et l'écriture. Op. cit.

ideológico, não do autor, mas do narrador de Maupassant. O que nos interessa aqui é como um estudo da forma da narrativa enquadrada levou a conclusões na ordem da interpretação da obra de Maupassant, por meio das suas escolhas formais. A autora conclui: “En fait, chez Maupassant, la prison la plus efficace de toutes, c’est sa forme narrative de *prédilection*: le récit encadré.”⁸²

No artigo de Lintvelt mencionado, o autor apresenta uma outra interpretação para a preferência de Maupassant por essa estrutura narrativa. Ele faz uma análise da relação entre os narradores externo e interno, a reação das personagens-ouvintes e do leitor, partindo do conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin. Contra o argumento acima, de Donaldson-Evans, vemos que mesmo em contos cujo narrador é masculino, por meio da narrativa encaixada, pode-se levar o leitor a posições diversas e ambíguas quanto à composição das personagens; Lintvelt cita o conto “Histoire vraie”, em que apesar de o relato do narrador autodiegético descaracterizar a personagem feminina em questão, Rose, o narrador heterodiegético leva o leitor a compadecer-se dela. Desse modo, esse crítico conclui que essa estratégia formal complexa é um recurso que expressa o objetivo estético de Maupassant de sugerir, de compor dissimulada e dubiamente, de maneira que o leitor busque uma interpretação que não é dada diretamente pelo autor. Essa teoria está expressa no prefácio de Maupassant a *Pierre et Jean*, do qual algumas passagens vêm citadas no seguinte trecho do artigo de Lintvelt:

L’image de femme, fournie par la narration féminine ne diffère donc pas essentiellement de celle donnée par l’homme, et la réception féminine ne rend pas forcément toute la complexité d’un récit féminin. C’est toujours au lecteur de jouer un rôle actif dans l’interprétation idéologique.

C’est là justement l’objectif esthétique de Maupassant, qui estime que le romancier devra “composer son oeuvre d’une manière si adroite, si dissimulée”, qu’il soit impossible de “découvrir ses intentions”, sa “vision personnelle du monde”. Le but du romancier est de forcer le lecteur “à comprendre le sens profond et caché”.⁸³

Lintvelt leva-nos a analisar minuciosamente cada uma das vozes enquadradas, de modo a delas extrair a “sugestão” que todo verdadeiro narrador, segundo Walter Benjamin,⁸⁴ oferece e que faz parte da teoria da verossimilhança de Maupassant: “La technique narrative de l’encadrement et la réception interne du récit à cadre favorise donc l’esthétique de Guy de Maupassant, pour qui: ‘Le romancier n’a pas à conclure;

⁸² Idem, p. 73, grifo meu.

⁸³ LINTVELT, Jaap. Op. cit., p. 180.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 200. Retomaremos a teoria de Benjamin no capítulo 3.

cela appartient au lecteur.”⁸⁵ Mais uma vez, portanto, temos uma análise e interpretação da forma, as quais conduzem de uma maneira mais exaustiva a uma compreensão da estética do autor. Veremos como a tradição do contador de histórias foi retomada por Monteiro Lobato, no capítulo 3.

Se metade dos contos de Maupassant retoma essa estrutura, que se resolve melhor na narrativa mais concisa, ainda temos a mostrar nas novelas as particularidades do autor. Não é preciso dizer que os seus dois textos mais conhecidos e traduzidos, *Boule de Suif* e *Le Horla*, enquadram-se nesse gênero. Uma pesquisadora acadêmica já se ocupou em analisar a presença de *Boule de Suif* na canção “Geni e o Zepelin”, de Chico Buarque,⁸⁶ evidenciando que a releitura temática e ideológica do autor, além da estrutural, também foi operada por aqui. Enquanto Maupassant ataca as três classes (nobreza, clero, burguesia), mostrando que a personagem marginalizada, a prostituta, era a mais digna e a única a inspirar o sentimento patriótico verdadeiro, Chico Buarque faz a sua crítica ao período militar no Brasil por meio da prostituta Geni.

Entre as novelas, queríamos ainda registrar a fina ironia de Maupassant em “Les dimanches d’un bourgeois de Paris”, publicado postumamente. O protagonista M. de Patissot (de nome bastante sugestivo) é um funcionário público – atendendo ao desejo expresso do autor de ridicularizar a classe – encaixado pela família, que se mantém no cargo devido à sua hábil capacidade de mudar de opinião e fazer os outros acreditarem nisso: em tempos do Império, veste-se como o imperador, durante a República, mostra sentimentos de republicano nato. Maupassant extrai humor das diversas peripécias dominicais desse burguês de Paris, nos dias preenchidos seja com as festas da República, seja com uma tarde de decepção com uma prostituta, seja com as sessões públicas feministas, consideradas históricas e inúteis, mas imperdíveis pelo bom burguês. Se em crônicas e neste texto Maupassant ridiculariza o movimento feminista,⁸⁷ em diversos outros teve oportunidade de defender, ao seu modo, a mulher marginalizada socialmente – a prostituta, como vimos (também nos contos “Le lit 29”, “Mademoiselle Fifi”, “L’odyssée d’une fille”, entre outros), a mãe solteira (a empregada Rosalie, de *Une vie*; a Blanchotte, de “Le papa de Simon”). Ainda que a sua obra se distancie do

⁸⁵ Idem, p. 185.

⁸⁶ MARQUES, Alice Drumond. *Tempo de exclusão no espaço da prostituição: um estudo comparado das obras “Bola de sebo” de Guy de Maupassant e “Geni e o Zepelin” de Chico Buarque de Hollanda*. Brasília, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2004. 69 p. Orientadora: Sylvia Helena Cyntrão.

⁸⁷ Cf. a crônica “La Lysistrata moderne”. Disponível no site <<http://maupassant.free.fr>>.

caráter sociológico da obra de Zola, há a tendência de valorização das personagens humildes e da ironia cruel contra os burgueses e os funcionários.

Quanto aos temas mais discutidos entre os críticos nos contos e nas novelas do autor, gostaríamos de apontar algumas questões sobre o amor. Nas relações amorosas, nem sempre acidentadas, não há apenas a visão pessimista schopenhaueriana sobre a mulher-armadilha, o que foi muito bem discutido por Besnard-Coursodon.⁸⁸ Maupassant divertiu-se em pintar certa complacência entre o marido e o amante da mulher: desde os romances *Bel-Ami* (entre Duroy e M. de Marelle) e *Mont-Oriol* (entre Brétigny e Andermat) até os contos “Le gâteau” e “La porte”; assim como certa malícia e sedução feminina, que nem sempre leva à fatalidade (por exemplo, “Idylle”, “Le signe”).

O determinismo e o fatalismo, freqüentes no romancista, se vêem nuançados pela arte do contista. M. Leras, o protagonista do conto “Promenade” (1884), é um instrumento da ironia e da crítica social à classe que Maupassant já desprestigiava na crônica “Les employés”.⁸⁹ Certa irreversibilidade das personagens romanescas, as quais pouco podem contra o fátuo, flexibiliza-se nos contos e novelas: muitas vezes elas fazem as suas escolhas. O *coup de théâtre* apresenta-se quase sempre nesses casos, com uma finalidade estrutural no conto maupassantiano, e reincide numa reavaliação do estado da personagem e de sua função na fábula.

Sobre o gênero fantástico, é notório que Maupassant desde a sua primeira narrativa publicada, “La main d’écorché”, já era atraído pelo gênero, sobre o qual tinha suas próprias teorias, conforme vimos em “Le fantastique”. Albert-Marie Schmidt⁹⁰ e muitos outros, conforme veremos no próximo capítulo, atribuíram o fantástico à sua doença nervosa, tema o qual Schmidt interpreta como psicanálise *avant la lettre*. Marie-

⁸⁸ BESNARD-COURSODON, Micheline. *Étude thématique et structurale de l’oeuvre de Maupassant: le piège*. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1973. A autora estuda nas obras ficcionais do escritor as relações ardilosas impostas pela figura feminina por meio do amor, da natureza e de Deus. Faz um levantamento e analisa a recorrência das imagens da armadilha nos textos, o que contribui para a exímia argumentação da estudiosa na defesa da sua tese.

⁸⁹ Nessa crônica, de 1882, o autor traça o comodismo e a passividade do funcionário; seu destino é cruelmente uma espécie de vingança do fátuo – o seu destino foi resultado de sua própria escolha: “L’employé ne quitte point son bureau, cercueil de ce vivant; et dans la même petite glace où il s’est regardé, jeune, avec sa moustache blonde, le jour de son arrivée, il se contemple, chauve, avec sa barbe blanche, le jour où il est mis à la retraite. Alors, c’est fini, la vie est fermée, l’avenir clos. Comment cela se fait-il qu’on en soit là, déjà? Comment donc a-t-on pu vieillir ainsi sans qu’aucun événement se soit accompli, qu’aucune surprise de l’existence vous ait jamais secoué? Cela est pourtant. Place aux jeunes, aux jeunes employés! / Alors on s’en va, plus misérable encore, avec l’infime pension de retraite. On se retire aux environs de Paris, dans un village à dépotoirs, où l’on meurt presque tout de suite de la brusque rupture de cette longue et acharnée habitude du bureau quotidien, des mêmes mouvements, des mêmes actions, des mêmes besognes aux mêmes heures.” MAUPASSANT, Guy de. *Choses et autres: choix de chroniques littéraires et mondaines (1876-1890)*. Paris: Librairie Générale Française, 1993, p. 329.

⁹⁰ SCHMIDT, Albert-Marie. Op. cit.

Claire Bancquart, entre outros críticos, rebateu a importância em deixar-se de observar o fantástico como um produto da doença terminal do escritor.⁹¹ No estudo “Maupassant, un homme énigmatique”, ela argumenta muito bem sobre este ponto de vista, o qual compartilhamos:

[...] Mais le lecteur français est tellement méfiant devant l'irrationnel qu'il voudrait à toute force le caser dans une catégorie spéciale, le rendre inoffensif: voyez, c'est un fou qui écrit des histoires de folie; nous pouvons les lire sans être entamés par elles! Pareille assertion ne résiste pas à l'examen. Dans la courte et si remplie carrière littéraire de Maupassant, les contes fantastiques sont présents dès le début (“Sur l'eau” fait partie de *La Maison Tellier*, “Fou?” de *Mademoiselle Fifi*) et connaissent un maximum de fréquence en 1885-1886, le moment du *Horla*, pour diminuer en nombre ensuite, comme si Maupassant avait précisément reculé devant des récits qui mettraient en scène un destin dont il sentait qu'il serait le sien. Il n'a pas donné de place spéciale à ses contes fantastiques, qu'il a fait paraître dans des recueils où ils avoisinaient des récits dits “réalistes”. Et quand il les a écrits, il n'était pas “fou”. Il maîtrisait parfaitement son sujet et son écriture; il prenait distance. Le moment où Maupassant sombre dans la folie, c'est précisément celui où il cesse d'intéresser la littérature: il hésite, il commence des romans, restés inachevés; puis il n'écrit plus rien, toute création artistique procédant d'un contrôle dont il est désormais incapable. Les contes fantastiques sont l'indice d'un tempérament sensible jusqu'à la souffrance [...]

[...] Maupassant fonde ses récits fantastiques, sur les risques d'aliénation constants de notre être.⁹²

O fantástico do nosso autor impôs um desafio ao cartesianismo francês. Não precisamos ser loucos para sofrermos um desdobramento de personalidade. O duplo maupassantiano se impõe em muitas relações, sejam elas amorosas, sejam as de um simples diálogo. A ilusão da arte do escritor realista trabalha as soluções racionalmente viáveis, mas impõe um sentimento do fantástico (uma hesitação)⁹³ que se passa dentro de nós, em que a nossa própria identidade, mesmo que por alguns instantes, é posta em jogo. Medeiros e Albuquerque reaproveitou algumas estratégias do fantástico

⁹¹ BANCQUART, Marie-Claire. *Maupassant conteur fantastique*. Lettres Modernes: Minard, 1976. BANCQUART, Marie-Claire. Maupassant, un homme énigmatique. In: MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRAGÈRES. *Guy de Maupassant*. Paris: A.D.P.F., 1993. Brito Broca nos informa de outras fontes que, antes de Bancquart, puseram de lado esse tipo de interpretação: “O movimento natural da crítica e da história literária sempre foi admitir que Maupassant, quando escreveu essas páginas, já experimentava os primeiros sintomas da loucura em que mergulharia nos últimos anos de vida. Ninguém se lembrava de ver no *Journal*, dos Goncourt, um depoimento de Porto Rico a 21 de julho de 1893. Dizia o comediógrafo de *L'Amourese* ter sido ele quem deu a Maupassant o assunto de *Le Horla*, e assim, quando via pessoas descobrirem nesse conto o começo da loucura do romancista, não podia deixar de exclamar: “Se existe ali um louco, o louco sou eu”. E pesquisas posteriores, principalmente as de René Dumesnil, mostraram, de maneira cabal, que Maupassant estava perfeitamente são quando escreveu esse e outros contos do mesmo gênero.” BROCA, Brito. *Letras Francesas*. Org. e Pref. Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969, p. 268.

⁹² BANCQUART, Marie-Claire. Maupassant, un homme énigmatique. Op. cit., p. 15-17.

⁹³ Retomamos a definição de Todorov e de Maupassant, dadas na parte 4 deste capítulo.

maupassantiano em seus contos. Ao contrário do que supôs Araripe Júnior, o gênero até hoje tem seus exemplares na Literatura Brasileira.⁹⁴

O valor dado ao contador de histórias e ao diálogo em algumas de suas crônicas (ver respectivamente “Le fantastique” – sobre o contista Turgueneff –, “Les causeurs” e “La finesse”), e sobretudo nos seus contos, atraiu-nos para uma parte de sua obra que nos guia no estudo de sua recepção no Brasil.

Assim como Otto Maria Carpeaux, acreditamos que a leitura atual dos contos de Maupassant não prescinde mais dos valores pessimistas schopenhauerianos, nem releva a precisão com que “o Homero desse mundo parisiense” (nas palavras de Carpeaux) retrata os seres naquele século XIX, que para nós só existe nas telas dos pintores, nas descrições pitorescas do autor e nas gravuras de suas obras pela edição Ollendorf. Um riso muito cômodo aparece ao lermos histórias como a do camponês Toine, rimos com Çà ira, uma heroína sem nenhum caráter. Um riso amargo,⁹⁵ quase cruel, nos sobrevém diante dos destinos trágicos de outros seres de papel, como o do M. Leras e o de Moiron; o patético e a identificação não são mais necessariamente os elementos motores da releitura. Não há pessimismo constante; tudo se move em Maupassant. Relemos seus contos por um prazer divertido que sentimos por meio da sua prosa muito clara, muito precisa ao narrar e que pode despertar quase tudo no leitor: depende somente deste.

Tais histórias fizeram escândalo na época. Falava-se de naturalismo grosseiro, fotografia anti-artística da realidade. Hoje quase não reparamos mais a realidade atrás desse tecido denso de encontros inverossímeis, embrulhadas artificiais e soluções engenhosas. Parecem tão irreais como os alegres “fabliaux” franceses da Idade Média e as farsas caricaturais de Molière.⁹⁶

⁹⁴ Pessoalmente, esse crítico se colocou contra a produção brasileira que alçou vôos pelo sobrenatural, pois via aí mero empréstimo acrítico daquilo que tinha razão de ser somente na Europa, por razões históricas. ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Romancistas, o demonismo no romance... *Movimento literário de 1893. Obra crítica de Araripe Júnior*. Org. e dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa. 1963, v. 3, p. 166-167. José Paulo Paes mostrou a sobrevivência do gênero, uma vez que o papel da literatura fantástica, de questionar a tirania da racionalidade, só se prevaleceu com o advento da psicanálise e da parapsicologia, pois elas se encarregaram de codificar os objetos do fantástico, o mundo dos sonhos, dos desejos, libertando o fantástico de seus “compromissos com a hesitação entre o natural e o sobrenatural e com a proibição da visada metafórica ou alegórica”, defendida por Todorov. PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. *Gregos e baianos*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 191-192.

⁹⁵ Bacquart já disse que o pessimismo de Maupassant se exprime por meio de um sorriso. BANCQUART, Marie-Claire. Op. cit., p. 10-11.

⁹⁶ CARPEAUX, Otto Maria. Op. cit., p. 1.

8. Uma síntese da recepção de Guy de Maupassant na França

A primeira recepção de Maupassant foi das mais favoráveis de seu tempo. Após cerca de dez anos escrevendo versos e contos, a partir de 1875 publicados aqui e ali sob pseudônimos, o escritor ganhou celebridade rapidamente quando, em 1880, a novela *Boule de Suif* saiu em *Les soirées de Médan*.⁹⁷ Desse mesmo ano datam *Des vers*, cujo sucesso foi ainda mais favorável após a repercussão negativa sobre “Au bord de l’eau”.

A sua consagração em vida e a sua imediata ascensão no meio literário são objeto de comentário de quase todos os estudos franceses dedicados ao autor. No Brasil também, como veremos, esse era um elemento valorizado entre os críticos. Ao tomarmos os depoimentos de seus contemporâneos, notamos uma redenção quase geral à sua arte. Vejamos algumas opiniões de escritores do seu tempo, dadas no *Écho de Paris*, conhecidas por meio de um jornal brasileiro, que as publicou no momento da morte do escritor.⁹⁸

Maupassant é da família dos simples, claros e fortes, que eu adoro. Sua nomeada, tão grande e tão rapidamente adquirida, deve-a elle ao facto de ter em si o melhor genio francez: — a nitidez de observação e a saude do estylo. Talvez existam artistas mais penetrantes. Não conheço, porém, novellista mais solido e mais completo. Com os seus contos elle deixará obras-primas em que resplandescem todas as qualidades da raça.

Emilio Zola

[...] Mas que quereis que se diga desse novelista robusto e sem defeitos, que narra tão facilmente como eu respiro, que nos dá obras-primas como as macieiras da sua terra dão maçans [sic], do qual a propria philosophia é redonda e clara como uma maçan? Que quereis que se diga d'elle, senão que elle é perfeito, — e forte como um Turco?

Julio Lemaitre

Para mim, a qualidade mais importante de Maupassant, é de ter sido um verdadeiro, um sincero *amador* da mulher, e, por isso mesmo, de ter tratado o amor com um conhecimento pratico, uma auctoridade que não tem nenhum dos seus confrades.

Edmundo de Goncourt

Maupassant inspira-me uma grande admiração quase misturada de antipathia.

⁹⁷ Volume coletivo, que reúne novelas de Zola, Maupassant, Huysmans, Paul Céard, Paul Aléxis e Léon Hennique, tendo por quadro a Guerra Franco-Prussiana, elaboradas durante as reuniões na casa de Zola (Médan). A idéia da publicação partiu do anfitrião. Sobre a gênese desse volume, ler a crônica de Maupassant “Les Soirées de Médan – Comment ce livre a été fait”, publicada em *Le Gaulois*, 17 abril 1880; quanto à opinião sincera de Maupassant sobre os outros contistas ali incluídos, ver sua carta a Flaubert, datada de fim de abril e 1880 – disponíveis no site <<http://maupassant.free.fr>>. Outras informações sobre a recepção crítica de Maupassant na França foram dadas em VINCENT, Emmanuel. Maupassant et ses oeuvres: l’instant critique. *Maupassant 2000*. Bulletin Flaubert-Maupassant, n. 9, 2001, p. 279-293.

⁹⁸ *O Estado de São Paulo*, 16 de julho de 1893, p. 1. Mantemos a grafia original.

Elle falla uma bella lingua sombria, sempre justa, maravilhosamente precisa. Escreveu ironicas obra-primas, das quaes a mais perfeita, a meu vêr, é talvez *La Maison Tellier*. Mas em parte nenhuma, nem mesmo entre os naturalistas mais exaggerados, se encontra esta completa ausencia de arroubo, esta chateza tranquilla e satisfeita, esta alegria de verificar que nós mesmos somos apenas materia pesada e ruim.

Só no pavor e na loucura, elle apparece como poeta, — bem grande, mas tão sombrio!

P. Loti

[...]

Guy de Maupassant é um auctor adorado pelos caixeiros viajantes. Suas novellas podem lêr-se de uma estação a outra; as suas phrases curtas são rythmadas ao balanço dos vagões e os seus personagens, que são os proprios que o admiram, encontram-se em qualquer mesa de hotel do interior. Por isso mesmo adquiriu elle rapida fortuna e popularidade que merece todo o naturalista; este successo devia desagradar-lhe, porque Maupassant revela nos seus contos uma alma superior ao seu publico, uma alma revoltada contra os Bouvards e Pecuchets, cuja admiração elle provocou.

Stuart Merrill

E não foram só os romancistas ligados à estética realista que se colocaram a seu favor. Como se viu acima, ele foi logo desligado dos princípios da escola para ser visto como um clássico. Anatole France (1844-1924), em 1890, disse que Maupassant “a un talent si ferme, une telle sûreté de main, une si belle franchise qu’il faut bien le laisser dire et le laisser faire.”⁹⁹ Stéphane Mallarmé (1842-1898), no comentário seguinte, obtido de um depoimento a um jornal da época, serve-nos também de exemplo da amplitude dessa primeira recepção:

SUR MAUPASSANT

Je l’admire, à cause de dons! Je ne peux oublier, en les loisirs instinctivement que mon choix se portait sur une oeuvre de Maupassant, pour aérer le regard et le lire limpidement, pour lire. Le charme, au lettré, qu’ici l’afflux de la Vie ne relègue le style; un mélange savoureux, plutôt et, par l’intermédiaire des mots, avec leur valeur, elle paraît. L’écrivain, conteur quotidien, est de race.¹⁰⁰

Francisque Sarcey (1827-1899), crítico literário do *Le temps*, um dos mais respeitados da sua época (mas enormemente criticado pelos artistas das gerações seguintes, como Antoine), na ocasião da encenação de *Musotte*, fez uma crítica muito favorável ao autor:

C’était pour nous une question de savoir si M. Guy de Maupassant aurait le style du théâtre, comme il a celui du roman. L’épreuve est faite aujourd’hui. M. de Maupassant écrit naturellement une des meilleures langues qui se soient jamais parlées à la scène: une langue sobre, ferme, lumineuse, ou chaque mot relui et porte.¹⁰¹

⁹⁹ FRANCE, Anatole. *Le temps*, 22 de junho de 1890. Apud: MAUPASSANT, Guy de. *Romans*. Op. cit., p. 1626.

¹⁰⁰ MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade), p. 875.

¹⁰¹ *Le Temps*, 9 mars 1891. Apud: VINCENT, Emmanuel. Op. cit., p. 280-281.

É evidente que as opiniões que circulavam na França nessa época influenciaram a sua chegada até nós, mas, por outro lado, não justificaram a sua permanência. Entretanto, não podemos crer, como fizera um cronista brasileiro, que fosse unânime, na França, a admiração de sua obra entre os seus contemporâneos. Mas é sintomático que, mesmo entre os críticos mais avessos ao Naturalismo, sua arte também agradasse de algum modo. Ferdinand Brunetière (1849-1906) foi-lhe ao menos simpático em dois artigos, de 1883 e 1884, por ocasião da publicação de *Une vie*:

M. Guy de Maupassant a placé en tête de son dernier roman, *Une vie*, cette épigraphe: “L’humble vérité”. Humble, c’est déjà un progrès. La vérité était moins humble, n’est-ce pas? dans *La Maison Tellier*. Vous verrez que le réalisme – il faut dire aussi que M. de Maupassant n’est pas qu’un demi-réaliste – finira par quitter les bas-fonds et les cloaques. [...]

Tous les défauts qu’exige l’esthétique naturaliste, M. de Maupassant les a, mais il a aussi quelques qualités qui sont assez rares dans l’école. Ainsi, j’ose à peine l’en féliciter, mais il y a chez lui quelques traces de sensibilité, de sympathie, d’émotion: dans *Le Papa de Simon*, [...] dans *Une vie* [...]. Comme Flaubert, il manque surtout de goût et de mesure. Sans cela, sans quelques pages qui semblent une gageure, *Une vie* serait presque une oeuvre remarquable. [...] ¹⁰²

Em 1885, Brunetière escreveu um artigo sobre *Bel-Ami* e, em 1887, sobre *Mont-Oriol*, o que mostra que perseguia atenciosamente a produção do escritor normando. Mais tarde, entre 1889 e 1890, não seria somente simpático, como intermediaria a publicação de *Notre Coeur*, na *Revue des Deux Mondes*. As cartas trocadas entre o escritor e o crítico revelam a amizade estabelecida entre os dois, o que permitiu até mesmo a interferência do colega sobre a redação desse romance de Maupassant. ¹⁰³

Albert Thibaudet (1874-1936), crítico de outra geração e orientação, em 1936 ainda era sensível aos contos e aos romances do escritor normando. Na única página dedicada ao autor, na sua história da Literatura Francesa, selecionamos este parágrafo:

Tout d’abord il est dans la littérature le maître certain du conte, supérieur à Mérimée par la solidité et la variété des êtres vivants qu’il pétrit dans une pâte de peintre au lieu d’évoquer les traits comme le grand dessinateur de la *Partie de*

¹⁰² O primeiro excerto faz parte de um artigo publicado na *Revue Bleue*, em 21 de abril de 1883; o segundo, em *La Revue des Deux Mondes*, em 1º de agosto de 1884. Citamos ambos a partir de Louis Forestier, nas notas a *Une vie*, em MAUPASSANT, Guy de. *Romans*. Op. cit., p. 1246. Sabemos também que Brunetière dedicou todo um ensaio a Maupassant no volume *Le roman naturaliste*, de 1883. Infelizmente, o único exemplar localizado por nós no Brasil, descrito no fichário da Biblioteca Mário de Andrade, não é liberado para consultas, pois (segundo informado) está em condições precárias de conservação.

¹⁰³ Louis Forestier transcreve essas cartas e oferece os detalhes aqui apenas apresentados. MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 1623-1625.

Trictrac, supérieur à Alphonse Daudet non seulement par la richesse de la production, mais par un art plus mâle, plus tonique, plus direct.¹⁰⁴

Voltando aos primeiros momentos da recepção, quando Maupassant ainda produzia e publicava sua obra, as críticas mais acerbas vinham daqueles que se sentiam de algum modo apunhalados pelas críticas diretas do cronista ou do romancista. A classe dos jornalistas se opôs ao retrato de Georges Duroy, em diversos artigos na imprensa, quando da publicação de *Bel-ami* (1885).¹⁰⁵ Edmond de Goncourt (1822-1896) desde o início evitava elogiar Maupassant, que ascendera tão rápido e publicava mais que ele próprio, mas ofendeu-se de vez com os comentários do nosso escritor contra a escritura artística, em “Le roman”. O autor de *La fille Élisa* então não se poupou a este comentário no seu *Journal*, em 9 de janeiro de 1888: “une page de Maupassant n’est pas signée, c’est tout bonnement de la copie courante appartenant à tout le monde.”¹⁰⁶

São, em geral, os escritores franceses posteriores ao Realismo os que mais negativamente vêem Maupassant, mas também essa posição não é unânime. Temos um documento bastante relevante da recepção ulterior à morte do autor no inquérito realizado por Artine Artinian e publicado em *Pour et contre Maupassant*. Ela interrogou 147 escritores franceses e estrangeiros, entre as décadas de 1930 e 1950. No estudo que abre esses testemunhos, Artinian explica que a obra de Maupassant, nos primeiros anos do século XX, foi vítima da evolução do romance; com as experiências freudianas e os romances de Proust, os livros de Maupassant foram deixados um pouco de lado.¹⁰⁷ Houve a reação dos que eram contra a arte objetiva e também contra o que, para muitos, se tornou o estereótipo do conto maupassantiano.

De plus, la vogue pour les nouvelles, lancée par notre auteur, suscite de nombreux imitateurs, imitateurs incompetents pour la plupart et trompés par l’apparente simplicité des récits qui firent la fortune de Maupassant. Leurs excès provoquèrent une réaction générale et inévitable: ainsi, pendant la guerre et tout de suite après, sa réputation semble vraiment baisser et ceci est tout à fait normal car on est alors aux beaux jours du surréalisme et de la psychologie proustienne.¹⁰⁸

¹⁰⁴ THIBAUDET, Albert. Op. cit., p. 376.

¹⁰⁵ A esse respeito, ver também as notas de Forestier em: MAUPASSANT. *Romans*. Op. cit., p. 1324-1346. Em “Aux critiques de ‘Bel-Ami’”, Maupassant escreve uma carta aberta a esses jornalistas que se sentiram ofendidos, publicada no *Gil Blas* de 7 de junho de 1885.

¹⁰⁶ Citado por TROYAT, Henri. Op. cit., p. 182. Sobre a intriga com Goncourt, há outros elementos no artigo citado de Emmanuel Vincent, p. 279-281.

¹⁰⁷ ARTINIAN, Artine. *Pour et contre Maupassant*. Op. cit., p. 8.

¹⁰⁸ Idem, p. 10.

Acrescente-se a isso a velha idéia, retomada desde os primeiros anos do século XX, de que o conto era um gênero qualitativamente menor, segundo expressa o depoimento de Hervé Bazin, nos anos 50. Também Monteiro Lobato passou por esse questionamento, retomado ao longo de sua carreira.¹⁰⁹

Segundo Artine Artinian, após 1925, houve uma retomada de Maupassant na França, cuja reabilitação só cresceu nas décadas seguintes, quando, em 1950, foi fundada a sua primeira associação, a Société des Amis de Guy de Maupassant. Hoje em dia, temos conhecimento de duas associações que têm o escritor normando por patrono: a Association des Amis de Guy de Maupassant, com sede em Marseille, criada em 1991 por Jacques Bienvenu; e a Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, com sede na universidade de Rouen, sob direção de Yvan Leclerc. Cada uma delas publica anualmente um boletim sobre o autor, contendo os estudos mais recentes dos especialistas no autor.

Nos depoimentos dos escritores e críticos europeus sobre a obra de Maupassant, concedidos a Artinian, eles apresentam as suas obras prediletas, muitos dos quais elogiam os contos e afirmam que os romances envelheceram (Auguste Bailly, André Gide). É comum o reconhecimento de que o sucesso maior do autor, à essa época, está entre a massa (o grande público) e em países estrangeiros, da América, na Inglaterra, na Alemanha e na Rússia (André Billy, Gide); isso comprova que é maior o interesse no estudo de sua recepção no estrangeiro do que na própria França. Alguns constatarem que a linguagem de Maupassant tornou-se *démodé* (Auguste Bailly) e que o leram somente na juventude, mas que não há interesse em relê-lo (Fernand Baldensperger, Albert Camus, André Maurois, Léon Daudet).¹¹⁰ Alguns não hesitam em afirmar que o leram nos anos da adolescência, quando o erótico na obra do autor os despertou, mas nunca mais o retomaram. Conforme mencionamos na introdução, a leitura de Maupassant era até recentemente indicada aos adultos e proibida às jovens e aos garotos, que liam “La Maison Tellier” escondidos.¹¹¹ Em entrevista, Jean Luc-Godard dissera que Maupassant era leitura proibida pela sua família.¹¹²

¹⁰⁹ O testemunho de Bazin está em ARTINIAN. Op. cit., p. 37. Essa era uma opinião que circulava na sua época de Lobato e que ele, antes de se lançar à forma literária, também compartilhava. Cf. *A barca de Gleyre* e o estudo BEDÊ, Ana Luiza Reis. A opção pelo conto. *A presença francesa em A barca de Gleyre*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – FFLCH-USP, p. 102-107.

¹¹⁰ ARTINIAN, Artine. Op. cit., respectivamente, p. 35-36 (Bailly), 72-73 (Gide), 39-40 (Billy), 36-37 (Baldensperger), 50 (Camus), 103 (Maurois), 56-57 (L. Daudet).

¹¹¹ Em carta ao escritor, a artista russa Maria Bashkirtseff questionou: “Si je n’étais pas mariée pourrai-je [sic] lire vos abominables livres?” (3a. carta de março de 1884). TROYAT, Henri. Op. cit., p. 126-135.

¹¹² Entrevista traduzida pelo caderno “Mais”, da *Folha de São Paulo*, de 27 de julho de 1997, p. 5-5. Godard dirigiu *Masculin-Féminin*, filme baseado no conto “Le signe”, de Maupassant, de 1966, com Françoise Hardy e Brigitte Bardot, entre outros.

Entre os depoimentos imparciais, vemos o de Valéry, que se desculpa por ter lido pouco Maupassant e há bastante tempo: “Je regrette infiniment de ne savoir que répondre à votre question au sujet de la destinée critique de Maupassant.” Roger Caillois afirma nunca ter lido uma página sequer de Maupassant. No grupo dos mais negativos, há autores que, sem delongas, limitam-se a dizer “Je ne prends aucune espèce d’intérêt à Guy de Maupassant” (Paul Claudel) ou afirmam que a pobreza e a facilidade de sua língua o tornou artigo de exportação (Jean de la Varende). A idéia de que Maupassant escrevia num “*basic french littéraire*” para exportação (é a opinião de Julien Gracq) serviu até há pouco tempo aos que se opunham à simplicidade e à objetividade de sua linguagem, de que Edmond de Goncourt já era exemplo na época do escritor, conforme vimos.¹¹³

Entre aqueles que são *pour* Maupassant, Claude Farrère e Paul Hazard levantam elementos de sua obra em que, para eles, o discípulo supera o mestre Flaubert (Monteiro Lobato era da mesma opinião), como um impessoalismo e um esteticismo mais nuançados e a maestria do conto. Georges Simenon, o *best-seller* do romance policial francês, admira o antipartidarismo de Maupassant, seu modo direto e sincero, desapegado dos modismos cientificistas da virada do século XIX para o XX. Quanto aos contos e às novelas, em geral, a maior parte desses escritores o elogia generosamente como retratista crítico da sociedade de sua época e chamam-no mestre do gênero. Alexandre Arnoux via o autor de “Toine” vinculado à tradição de contadores populares franceses.¹¹⁴

Esse estudo de Artinian, junto a diversos outros comemorativos do centenário do autor, marcam a redescoberta do escritor na França, hoje não mais lido pelo grande público, senão como leitura obrigatória nos liceus (conforme estudantes informaram-me pessoalmente, lê-se *Boule de Suif*, que às vezes é assunto nos *baccalauréats*), mas é cada vez mais tema de estudos acadêmicos e dos cursos especializados em literatura realista do século XIX.

¹¹³ ARTINIAN, Artine. Op. cit., p. 139 (Valéry), 59 (Caillois), 54 (Claudel), 90-91 (J. Varende) e 77 (J. Gracq).

¹¹⁴ Idem, p. 68 (Farrère), 83 (Hazard), 133-134 (Simenon), 33-34 (Arnoux).

9. Alguns comentários sobre a recepção fora da França

É também Artine Artinian quem nos dá diversas informações sobre a recepção fora da França, coletadas na Rússia, na Alemanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos, sobretudo neste país, onde a estudiosa se estabeleceu. Segundo o estudo comentado anteriormente, Maupassant era o escritor francês mais lido nesse país e, antes mesmo de 1900, existiam então trinta traduções norte-americanas. A publicação das obras completas do nosso autor por Louis Conard, na França, foi posterior à edição americana de 1903, em dezessete volumes.¹¹⁵ Entretanto, se esta edição contribuiu para a rápida difusão do autor, também colaborou para um equívoco que se reproduziria em diversas outras, nela baseadas, da falsa atribuição de 65 narrativas curtas ao criador do Horla.

Se, por um lado, diversos escritores americanos afirmam, no inquérito *Pour et contre Maupassant*, terem sido pessoalmente influenciados pelo escritor francês (Ellen Glasgow, George Ade, John Buchan, Zona Gale, Henry Seidel Canby), há também aqueles que lamentam a fórmula do conto a que se prenderam diversos escritores americanos que tomaram Maupassant por modelo, mas não alcançaram a grandiosidade do mestre (Sherwood Anderson, Louis Bronfield, Theodore Dreiser, Henry Miller). Os que são dessa opinião observam uma forma mecanicamente obtida dos contos do escritor francês, com um final de efeito, empobrecedora para as letras americanas. É o que diz Sherwood Anderson :

J'en suis venu à croire que Maupassant a exercé une influence extraordinaire sur la nouvelle américaine et que, en général, cette influence n'a pas été bonne. Je crois que ce que je considère comme la nouvelle à intrigue, – je dirais presque la nouvelle à ficelles, – procède de ce modèle.¹¹⁶

A observação sobre o modelo nefasto é, a meu ver, relativa.¹¹⁷ A má qualidade do artista nacional não precisa ser lamentada por meio de um modelo não superado. Na Rússia, o próprio Tchecov confessava-se influenciado por Maupassant e, entretanto, é considerado o fundador do conto moderno, o qual os teóricos da literatura opõe ao conto clássico maupassantiano. Nas próximas partes deste trabalho, procuraremos mostrar o papel do escritor francês na definição do conto lobatiano e dos princípios estéticos do

¹¹⁵ A célebre edição de Louis Conard (1907-1910) só foi precedida pela de Paul Ollendorf (1898-1904). Os comentários de Artinian sobre a recepção nos Estados Unidos estão entre as páginas 19 e 26.

¹¹⁶ ARTINIAN, Artine. Op. cit., p. 23. Traduzido pela autora. O depoimento em inglês está na p. 33, onde cita como exemplo dessa influência o escritor O'Henry.

¹¹⁷ Além do aspecto formal, há o temático, que certos escritores (desde as primeiras experiências naturalistas até hoje) refutam, zelando pelos bons costumes e pela moral.

modernista Oswald de Andrade, as quais discutem a posição dos que acreditam na falibilidade do modelo. Também no Brasil esse parecer foi compartilhado entre intelectuais como Sérgio Buarque de Hollanda e Alfredo Bosi, conforme veremos no momento oportuno.

Quanto à presença de Maupassant na Inglaterra, devemos mencionar o papel de Henry James como intermediário crítico, no artigo “Guy de Maupassant”, de 1888. Segundo a edição consultada, Maupassant era visto como libidinoso pelos puristas ingleses, contra o que James se indispõe, apontando as qualidades do texto do francês. Também nesse país Maupassant teve seus seguidores, entre os quais Joseph Conrad, conforme Valéry Larbaud.¹¹⁸

Em um outro estudo, Artinian e Édouard Maynial comentam o grande sucesso de vendas do autor na Rússia. De acordo com esses pesquisadores, justamente no momento em que na França ele sofria um certo eclipse, era o escritor mais lido no país de Dostoiévski.

L’universalité de Maupassant est au-dessus de toute idéologie éphémère: elle lui donne sa place aussi bien en Occident qu’en Orient. Ainsi les Russes, depuis Tolstoï, Tourguenieff et Tchekov, ont toujours été ses plus grands admirateurs. Dans les trente années qui ont suivi la révolution de 1917, on a vendu en Russie plus de 4 millions d’exemplaires de ses oeuvres, ce qui fait de lui l’auteur le plus lu dans ce pays.¹¹⁹

Nos países nórdicos, igualmente, a presença de Maupassant foi significativa. Na Suécia,¹²⁰ conforme estudo de Hans Färnlöf, contos e romances de Maupassant foram lidos em sueco, seja em periódicos, seja em livros, desde 1883. O levantamento aponta que há atualmente duzentos contos traduzidos, sendo metade antes de 1900; até 1894, todos os romances do autor também já tinham sua versão na língua sueca. Há até mesmo edições em braile e livros falados de Maupassant, o que mostra o verdadeiro empenho local para a popularização de seus textos.

A difusão e a qualidade com que são feitas as traduções do autor de *Une vie* são termos nem sempre convergentes. Conforme vimos, no Brasil e nos Estados Unidos, Maupassant acabou vítima dos gêneros que o celebrizaram, fazendo alguns editores

¹¹⁸ JAMES, Henry. Guy de Maupassant. Op. cit., p. XVIII e XXIII. O depoimento de Valéry Larbaud está em ARTINIAN, Artine. Op. cit., p. 89.

¹¹⁹ No prefácio de Artine Artinian e Edouard Maynial, em: MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance inédite*. Op. cit., p. VI.

¹²⁰ FÄRNLÖF, Hans. Contribution à l’étude de la réception de Maupassant en Suède. XVI^e Congrès des Romanistes scandinaves, Copenhague, août 2005, Ed. Michel Olsen. Disponível no site <<http://perso.orange.fr/maupassantiana/Bibliographie/Bibliochronologique.html#2006>>

atribuírem a ele textos de outrem. Alguns estudos particulares de cotejo entre o original e a tradução podem revelar casos cultural e sociologicamente curiosos. Um estudo da recepção do nosso escritor em países árabes, por Arselène Ben Farhat,¹²¹ da Universidade de Sfax, na Tunísia, revelou uma situação drástica de apropriação do autor à cultura e língua para que foi vertido. Mesmo ao observar as traduções mais tardias, em termos de recepção, que se iniciou por ali no início do século XX, Ben Farhat mostrou que, subjacente às belas infieis ao texto maupassantiano, o tradutor preferiu ser fiel a Maomé. Resta saber por que, ainda assim, esses tradutores escolheram Maupassant como autor de suas recriações.

¹²¹ BEN FARHAT, Arselène. Les trahisons et les adaptations des oeuvres de Maupassant dans les pays arabes. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n. 16, Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, Rouen, 2005, p. 51-66. Ainda que reconheça uma categoria de boas traduções nos países árabes, a autora estuda aí os casos mais diversos de traições ao autor: mudança diegética, prolongamento do desfecho, reescritura do texto, dissolução das ambigüidades pertinentes ao texto de Maupassant, adaptação ao contexto político e ideológico local. Subvertendo a linguagem de Maupassant, houve tradutor que colocou o autor na trincheira de um discurso entre Ocidente e Oriente, incorrendo na “démaupassantinisation” de seus textos (p. 58).

CAPÍTULO 2

A recepção crítica de Guy de Maupassant no Brasil (1880-1921)

Je laisse seulement parler de mes livres.

Un critique, qui mériterait absolument ce nom, ne devrait être qu'un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n'apprécier que la valeur artiste de l'objet d'art qu'on lui soumet. Sa compréhension, ouverte à tout, doit absorber assez complètement sa personnalité pour qu'il puisse découvrir et vanter les livres mêmes qu'il n'aime pas comme homme et qu'il doit comprendre comme juge.¹

Os pareceres críticos sobre Maupassant que apresentaremos na primeira parte foram localizados em histórias da Literatura Brasileira e em volumes de ensaios sobre ela, de críticos que, antes de nós, conviveram com a entrada paulatina do autor nas nossas letras. Isso nos permitiu obter duas informações principais: quais escritores são apontados como contistas à Maupassant e suas obras; quais juízos críticos esses historiadores brasileiros fazem do escritor francês e em que contribuem para a leitura dele. Entre crítica biográfica e análise das obras maupassantianas, encontramos vários pareceres que oferecem interesse histórico e estético, cuja acuidade crítica também se foi gradualmente afinando ao longo do tempo.

Num primeiro momento, concentrar-nos-emos nos documentos até o período recortado pela nossa pesquisa nos jornais. Em seguida, resumiremos os principais comentários encontrados nesses livros dos historiadores mais recentes.

Os itens 2 e 3 tomam por base a apresentação dos jornais e o estudo das crônicas coletadas, no período entre 1880 e 1921. Procuraremos sempre manter a grafia da época, nas citações dos documentos originais, a fim de resguardar sua historicidade.

1. A recepção nas histórias da Literatura Brasileira

José Veríssimo (1857-1916) abordou rapidamente a obra de Maupassant em pelo menos três textos. Todos foram primeiramente publicados na imprensa e depois reunidos em livros de história literária. É necessário observar que se trata antes de resenhas de

¹ A primeira epígrafe foi extraída da carta de Maupassant, de 10 de nov. de 1891, a Mlle. Bogdanoff – carta n. 736, disponível no site: <<http://maupassant.free.fr>>. A segunda, de MAUPASSANT, Guy de. Le roman. *Romans*. Paris: Gallimard, 1987, p. 704-705.

livros de escritores brasileiros (Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro, Marques de Carvalho, Medeiros e Albuquerque, Adelina Vieira), os quais ensaiavam suas tentativas na escola naturalista. Assim, levantaremos aqui somente os aspectos interessantes à recepção de Maupassant nesse momento.

Os artigos “O romance naturalista” e “O Naturalismo na Literatura Brasileira”² demonstram-nos ser de conhecimento da crítica brasileira, desde os primeiros anos da entrada de Maupassant no Brasil, o texto “Le roman”. Com grande clareza de idéias, no primeiro artigo, o crítico afirma que, com esse prefácio, Maupassant garantiu a sua independência frente ao naturalismo de Zola e demonstrou aqui a sua “teoria racional do romance”,³ ainda que o classifique também como naturalista. Segundo Veríssimo, o escritor de *Pierre et Jean* é um dos mestres do romance do fim do século XIX, ao lado de Daudet, dos Goncourt, entre outros. Mas refere-se também a ele na sua propriedade de contista: ao estudar Marques de Carvalho e seu romance *Hortênsia*, aponta o escritor como um *conteur* da escola de Maupassant (e Banville), mas desprovido, nesse romance, da propriedade de verossimilhança do autor francês. Nesse momento, cita (em português) o prefácio “Le roman” a fim de ilustrar tal conceito no Naturalismo francês.⁴

Mais tarde, José Veríssimo, no artigo “Alguns livros de 1900”,⁵ deteve-se no Maupassant contista, a fim de vincular a ele dois livros de contos. Apresenta-os vinculados à tradição dos *fabliaux* franceses, via Portugal, dos quais acredita Maupassant ser legítimo seguidor. Nesse sentido, vai na esteira do francês Gaston Deschamps (professor do Collège de France e cronista do *Le Temps*), retomando as considerações desse crítico sobre as origens do conto maupassantiano. A citação se faz imprescindível, uma vez que as releituras brasileiras (como a de Lobato) dos contos de Maupassant tendem para essa faceta do conto popular, que revela, antes de tudo, um aspecto estrutural do conto literário.

Destinos, por D. Adelina Lopes Vieira e *Mãe Tapuia* pelo Sr. Medeiros de Albuquerque são dois livros de contos. A propósito dos dois últimos publicados pelo malogrado Guy de Maupassant, escreveu o erudito crítico e elegante escritor, Gastão Deschamps, umas engenhosas considerações mostrando a filiação do conto

² VERÍSSIMO, José. O romance naturalista no Brasil e O Naturalismo na Literatura Brasileira. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Sel. e org. de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. 179-209.

³ “O mais ilustre dos seus discípulos, o mais forte dos sócios de Médan, Guy de Maupassant, abandonou-o e no prefácio de *Pierre et Jean*, um dos mais belos livros do naturalismo, declarou-se independente, expondo a teoria racional do romance”. Idem. “O romance naturalista”, p. 196. Cf. também a p. 208.

⁴ Idem, p. 201-202.

⁵ VERÍSSIMO, José. Alguns livros de 1900. *Estudos de Literatura Brasileira*. 3ª. série. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977, principalmente nas p. 131 a 134.

nacional aos *fabliaux* franceses medievais. Maupassant, aliás, oferecia-lhe um belo exemplo da sua teoria. Como nenhum contador francês, dos contemporâneos ao menos, ele possui a mesma veia libertina dos velhos poetas dos *fabliaux*, apenas aumentada do ceticismo, da ironia, da malícia moderna. Ao contrário, segundo uma autoridade reconhecida, as historietas dos *fabliaux* são alegres, revelando nos seus autores, com a libertinagem de espírito, o amor da chocarrice e da jovialidade, o gosto, tão dos franceses, de rir sem maldade dos defeitos e ridículos humanos, um otimismo malicioso e alegre.

Foi essa origem que, mediante Brantôme, Rabelais, a Rainha de Navarra, o La Fontaine dos *Contos*, e toda a rica literatura faceta francesa, e Voltaire, e Diderot, e outros, cujo nome esqueço, fez o conto francês qual ele é nas suas características gerais, sobretudo o conto de Maupassant.⁶

Nesse passagem, faz a ponte para a sua teoria: “No conto, a literatura portuguesa e a nossa, ramo seu, procedem diretamente da francesa.” Faz um levantamento das origens da novela em Portugal, até chegar aos seus dias, e ao Brasil, a fim de apontar Medeiros e Albuquerque e Adelina Vieira na linhagem de Maupassant.

O conto, em Portugal, como no Brasil, é de menos de cinquenta anos atrás, e nosso contemporâneo, e deriva direta e apertadamente do francês, tendo, salvo exceções muito raras, o mesmo caráter, a mesma inspiração, as mesmas intenções e até o mesmo estilo daquele, de que é, o nosso ao menos, um *pastiche*. Somente não sustentarei que um *pastiche* não possa revelar talento, superioridade de feitura, e até imaginação e originalidade. Mesmo na imitação há graus de bom e mau.

Os dois livros de contos, que acabo de ler, do Sr. Medeiros e Albuquerque e da Sra. D. Adelina Vieira, creio me justificam. Aproximando-os, não é meu intuito compará-los. Há entre eles diferenças grandes, mas, com elas, o fundo comum do conto francês, segundo a maneira dos seus contadores do naturalismo para cá, e da qual Maupassant foi o principal praticante.⁷

As passagens seguintes, em que estuda os dois contistas brasileiros, ocupar-nos-ão em outra fase de nosso trabalho. Ficamos aqui com esse arguto comentário de José Veríssimo, que interpreta Maupassant na tradição do conto popular e nossos contistas como pasticheiros originais (muitas vezes) do escritor francês.

Segundo Wilson Martins, o texto “O Naturalismo no Brasil”, de Aderbal de Carvalho (1872-1915), teria contribuído para o reconhecimento crítico do movimento Naturalista brasileiro (que Sílvio Romero não pôde ou não soube fazer), o qual já estava no gosto geral do público menos especializado.⁸ Nesse texto, de grande importância histórica, portanto, sob certo crivo positivista, mas mencionando fontes críticas

⁶ Idem, p. 131.

⁷ Idem, p. 132. Veríssimo não ignora Machado de Assis na tradição do conto brasileiro, mas apenas intuitivamente, sem muito explicar, diz que “Os contos do Sr. Machado de Assis têm outra inspiração e outro caráter; no século XVIII francês muitos deles mereceriam a denominação de filosóficos.” (p. 132).

⁸ MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983, 1º. vol.: 1724-1939, p. 293. Como Wilson Martins afirma, apesar de propor-se a falar do movimento no Brasil, Aderbal de Carvalho detém-se, em 43% do seu livro, no Naturalismo europeu.

variadas, Aderbal de Carvalho opõe o Naturalismo à literatura realista, a qual “embora represente o mal doloroso da epocha, é todavia falsa e pouco humana.”. Para o crítico, “O romance naturalista propriamente dito é um producto do determinismo litterario”,⁹ com características marcadamente pessimistas, descrições de cenários miseráveis, “documentos artisticos da enfermidade geral do seculo”.¹⁰ Apesar dessa distinção inicial, o crítico coloca enfim no mesmo plano de autores do “romance moderno” (isto é, o romance realista-naturalista) Balzac (“o maior de todos elles, o grande mestre Honoré de Balzac”),¹¹ Flaubert (cujo *Madame Bovary* poderia ser a poética do Naturalismo, na opinião de Carvalho),¹² Stendhal, Émile Zola (escritor francês a cuja obra dedica várias páginas de seu estudo; nela ele vê reconforto e esperança, ao contrário, como obsevaremos, de Maupassant), Edmond e Jules de Goncourt (aos quais tece os maiores elogios, pela originalidade e estilo), Alphonse Daudet (que acha mais inocente e mais encantador que Zola), e, enfim, Guy de Maupassant.¹³

Visto que publica seu texto no ano da morte de Maupassant, não podemos deixar de mostrar sua semelhança com os artigos que prestam homenagem ao escritor, os quais estudaremos no próximo item deste capítulo. Aderbal de Carvalho conhecia os momentos finais da vida de Maupassant, logo por aí explicou facilmente certo mal-do-século em sua literatura. Entretanto, não se deteve somente na abordagem biográfica, a qual entrecruza com o aspecto estilístico de sua obra, criando daí imagens poéticas que acredita representativas do autor. Na passagem a seguir, note-se que ele se interessa pelos romances, gênero mais contemplado pela escola em estudo.

⁹ CARVALHO, Adherbal de. *Esboços litterarios*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902, p. 23. O artigo “O Naturalismo no Brasil” data de 1893. Entre outros críticos que cita estão: Cesar Lombroso, Buckle, Teófilo Braga, Sainte-Beuve, M. Guyau, Araripe Jr., F. Brunetière, Herbert Spencer e J. Sully.

¹⁰ Idem, p. 27.

¹¹ Idem, p. 15.

¹² Idem, p. 19-20.

¹³ Em seguida, Carvalho passa ao estudo de autores russos vinculados à estética realista (Tolstói, Dostoiévski, Ivan Turgueniev), trata do que chama de romance psicológico e sociológico (Dostoiévski, Paul Bourget, George Elliot, Huysmans) para, na parte VII, estudar a formação de nossa nacionalidade literária e dos nomes brasileiros vinculados ao Naturalismo. Nessa parte que se pretende mais sociológica, há preconceitos de diversas ordens e uma vontade de teorizar bastante rudimentar, sem critérios estabelecidos, oferecidos como opinião pessoal do autor. Quanto a um Naturalismo brasileiro, Carvalho diz que não existiu essencialmente nenhuma obra brasileira naturalista, mas apenas “muitas tentativas auspiciosas”, tais como as *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; e outras obras de Celso Magalhães, Inglês de Souza, Marques de Carvalho, A. de Paiva, José Veríssimo, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Domício da Gama, Júlio Ribeiro, Horácio de Carvalho, Raul Pompéia e Aluísio Azevedo, ao qual dedica toda a parte XI de seu trabalho. Também se ocupa, no final desse estudo, das leituras naturalistas francesas quando da chegada das obras de Eça de Queirós ao Brasil e da influência do escritor português na formação dessa geração de escritores brasileiros.

O desventurado Guy de Maupassant, [sic] pertence a essa phalange gloriosa das modernas idéas nas letras francesas. O autor de *Pierre et Jean* (uma das obras primas da litteratura francesa do seculo desenove), *Sur l'eau*, *Fort comme la mort* etc., é o mais irreprehensivel cultor da forma dentre os litteratos que hão apparecido na contemporanea geração stylistica da França litteraria, e sobre-leva os seus illustres confrades na maneira facil, attrahente e leve de descrever os objectos, as sensações, os desvários e as physionomias de seus personagens.

Quando escrevia, elle procurava no ideal a nota do seu sentimento, rebolcando-se no azul ethereo e na luz tropical, em um estylo doido de côres estupefacientes, de tintas vívidas, de colorações expectantes, na sua proverbial gymnastica de phrases e de vocabulos, n'uns tons orgiaticos de imaginação inominada.

Se o individuo é, como obtempera Sergio na *L'éducazione del carattere*, pag. 49, “o centro de uma esphera, composta de espheras concentricas das quaes a mais externa e universal é o ambiente physico e o *meio* moral”, ninguém como Maupassant servira de exemplo á definição do escriptor italiano, pois ninguém como elle se enfluenciou tanto do mal doloroso deste terrivel fim de seculo, que o victimou desastrosamente.

Todo o requinte da forma na escripta, todo o candôr deslumbrante do estylo, todos os requintes e refinamentos philosophico-pessimistas que atormentam o seculo, ressumbram em seus livros que foram feitos de dores e agonias, no maelstron lethal de uma duvida terrivel.

A sua extraordinaria obra, producto de um delirio febril de allucinado sublime, traz-me sempre a lembrança aquella esplendida concepção sahida do lapis diabolico de Gavarny, nas *Toquades*: – a Loucura, segurando com ambas as mãos um craneo, por cujas fendas sahem myriades de borboletas iriantes.¹⁴

O crítico brasileiro atribui ao pessimismo e à loucura os requintes filosóficos do escritor francês. Se estabelecermos uma comparação entre o método de abordagem de Aderbal de Carvalho sobre Maupassant e sobre os outros escritores franceses, aquele é o único em cuja crítica se enxerga uma leitura feita à luz de sua biografia. Talvez por escrever em 1893, o peso desta data lhe fosse forte demais. Mas, se por um lado seus comentários vinculam ainda necessariamente vida e obra do “desventurado” autor, por outro mostra o reconhecimento de Maupassant como “cultor da forma” e representante da “geração estilística francesa”, o que o coloca longe do escritor fácil e simplista a que muitos franceses o secundaram; aponta ainda no autor de *Fort comme la mort* a ginástica verbal, o que contribui para reforçar o seu trabalho com a forma. Mais adiante, quando faz a apresentação dos escritores naturalistas brasileiros, afirma que o autor paraense A. de Paiva (não identificado) escreveu “contos elegantes a *la Maupassant*”,¹⁵ fórmula que Herman Lima retomaria e, mais tarde, muitos outros teóricos para definir um conto típico de nosso autor.

É curioso notar desde os primeiros estudos críticos sobre Maupassant no Brasil que parece haver um dilema interno (para não dizer uma contradição) imposto pela leitura

¹⁴ Idem, p. 47-48.

¹⁵ Idem, p. 91.

desse autor de estilo simples e colorido – Carvalho fala até em luz tropical – que é ao mesmo tempo um representante do pessimismo. Fizemos ver em nossa apresentação que a obra de Maupassant é de fato dialética, trabalha contemporaneamente soluções literárias as mais diversas, bebidas em correntes estéticas e filosóficas divergentes; permite, por sua vez, leituras e interpretações também as mais cruzadas.

Adolfo Caminha (1867-1897), romancista naturalista tardio,¹⁶ escreveu nas *Cartas Literárias* (1895) “a crítica ‘naturalista’ que o momento estava exigindo”, segundo Wilson Martins.¹⁷ Publicadas em 1895, essas vinte e duas cartas são antes artigos sobre literatura, publicados entre 1893 e 1895, na imprensa do Rio. Caminha discute aí poesia, escritores e naturalistas nacionais e estrangeiros, sob princípios discursivos principalmente realistas-naturalistas. Seus exemplos literários são muitos e diferentes: da França, Zola, Balzac, Flaubert, Victor Hugo, Chateaubriand, Baudelaire; do Brasil, Aluísio Azevedo, Cruz e Sousa, Machado, Coelho Neto; de Portugal, Camões, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro. Entre os críticos: Taine, Sainte-Beuve, Brunetière. Inúmeras passagens das *Cartas* ressoam idéias defendidas por Maupassant (“o extraordinário discípulo de Flaubert”¹⁸) em seu prefácio, as quais mencionaremos a seguir.

No texto “Nativismo ou cosmopolitismo?”,¹⁹ desvencilhando-se das imposições críticas que atribuem padrões de escola ao artista e o objeto artístico a ser trabalhado, inspira-se em “Le roman” para definir seu posicionamento.

Symbolismo e objectivismo, e idealismo e naturalismo são palavras que nada explicam positivamente; essa preocupação de systemas de matéria de arte redundam num symptoma de mediocridade intellectual, porque não é isso que determina a originalidade, o talento de um artista. O talento, segundo Maupassant, revela-se por uma maneira especial de pensar, de ver, de comprehender e de julgar.²⁰

Apesar de discutir e aceitar as idéias do nosso escritor, é bom ressaltar que, como Monteiro Lobato, Adolfo Caminha tinha um posicionamento bastante crítico quanto à influência literária francesa, que impedia justamente, a seu ver, a florescência de um cosmopolitismo literário brasileiro, ao passo que na literatura nativista tínhamos nossos exemplares originais. Sabemos o quanto disso é também falso, uma vez que são homens eruditos, informados pela literatura européia, que até essa época produziram a

¹⁶ Na expressão de Lúcia Miguel-Pereira, o autor de *A normalista* era um “retardatário nas tendências que seguiu, o que o impediu de ser incluído, no momento, entre os melhores escritores”. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Apresentação. In: CAMINHA, Adolfo. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, [s.d.], p. 8.

¹⁷ MARTINS, Wilson. Op. cit., p. 297.

¹⁸ CAMINHA, Adolpho. Nativismo ou cosmopolitismo?. *Cartas litterarias*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1895, p. 60.

¹⁹ Idem, p. 41-48.

²⁰ Idem, p. 42.

tal literatura nativista: Alencar, Taunay, Gonçalves Dias. O autor, porém, insiste no apego ao nativismo como possibilidade de emancipação nacional.

O romance nacional e a poesia nacional, desde que traduzam fielmente o sentir do povo, os seus costumes, a sua capacidade ingênita, têm um valor artístico inestimável. O que se deve exigir de um artista é que elle seja humano, que elle saiba interpretar as dores e as alegrias do povo, crystalizando-as numa fôrma simples e clara.²¹

Também como Maupassant, Caminha defende uma literatura objetiva, mas não desmerece o trabalho dos poetas simbolistas. Termina seu texto com uma visão otimista quanto aos rumos da literatura nacional, que enfim tentava maneiras de libertar-se do jugo estrangeiro.

O artigo “A forma” contém comentários sobre o modo de criação e as escolhas formais que, segundo Caminha, impõem aos artistas (“como Flaubert e seus discípulos”) uma observação ímpar e um trabalho constante, os quais ele mesmo defende como ideais. A busca da perfeição criativa é para o brasileiro a causa-morte de muitos artistas com esse perfil. Para ele, como para muitos outros críticos finisseculares (os quais veremos no próximo item), Maupassant e Flaubert foram vítimas do excesso de trabalho; Caminha acredita que se tratava de uma “epidemia intelectual, uma calamidade eversiva” que acometia os artistas visionários. Nem por isso deixou de desejar como eles a forma apropriada e “fora da órbita comum”.

[...] para que uma obra, seja ella qual for, tenha certo cunho original de perfeição, é necessário que resulte de um esforço calmo, de uma lenta elaboração meditada, sem, todavia, perder o character espontaneo, a força mater que a inspirou. [...]

Eu também quero a fôrma irreprehensivel, a expressão completa, dizendo sem exagero, nem artificio, com a simplicidade suggestiva da natureza, tudo quanto é possível dizer-se em linguagem humana. A escolha do termo exacto, da palavra indispensável, forte e sonora, essa ha de preoccupar sempre o verdadeiro artista.

[...]

A pressa é inimiga da perfeição, ninguém o contesta; mas lembremo-nos tambem de que a perfeição é inimiga do homem. O bellissimo sonho de Fradique Mendes, que é sonho de todos os grandes artistas, foi talvez a causa principal da loucura de Maupassant.²²

Ainda outra vez, no artigo intitulado “Coelho Neto”, de 1894, sobre o livro *Capital Federal*, repete os princípios artísticos de Maupassant na busca pelo termo exato e acrescenta outra citação célebre de Zola. Se ele cita “Le roman” em português, Zola será dado em francês. O porquê da distinção? Não podemos afirmar

²¹ Idem, p. 44.

²² Idem, p. 50-51; p. 53. Fradique Mendes é um personagem de Eça de Queirós.

categoricamente, mas é possível que o nosso autor era já conhecido em traduções difundidas pelos jornais,²³ ao passo que Zola deve ter sido lido na fonte.

A simplicidade é quase tudo na obra d'arte litteraria e isto resulta muita vez de um esforço intellectual mortificante que absolutamente não transparece. Poder-se-ia chamar – *dinamização da phrase* a esse processo lento e penoso do escriptor em busca do termo exacto para a expressão de seu pensamento. A má collocação das palavras quantas vezes prejudica o sentido verdadeiro de uma descripção, tirando-lhe o effeito desejado? Antes de tudo se deve conhecer profundamente o valor de cada termo, a significação immediata de cada palavra.

Maupassant, o extraordinario discipulo de Flaubert, synthetizava deste modo as suas theorias litterarias da fórma:

“Qualquer que seja a cousa que se pretende dizer, não ha senão uma palavra para a exprimir, um verbo para a animar e um adjectivo para a qualificar.”

Imagine-se agora o esforço necessário para que o escriptor encontre exactamente essa palavra, esse verbo e esse adjectivo!

Zola define melhor a arte de escrever: *Avoir l'impression forte de ce dont on parle, et rendre cette impression avec la plus grande intensité et la plus grande SIMPLICITÉ c'est l'art d'écrire tout entier.*²⁴

Seus elogios ao palavroso Coelho Neto parecem um tanto desviados do foco, uma vez que a crítica mais comum a esse autor é a de que se usa de vocabulário requintado e desnecessário. Caminha, porém, neste artigo coloca os princípios artísticos de Zola e Maupassant como seguidos diretamente pelo ficcionista brasileiro. Elogia-lhe a simplicidade e a comunicação direta de suas descrições, mas aponta-lhe a inabilidade na caracterização psicológica de seus personagens e da criação dos diálogos.

Mais adiante, numa resenha do romance *Praga*, do mesmo escritor, datado também de 1894, Caminha fará o movimento oposto ao do artigo “Coelho Neto”. Citará novamente Flaubert e Maupassant (e mais Jules de Goncourt) justamente para criticar os adjetivos excessivos e os vocábulos raros empregados pelo romancista brasileiro:

Os grandes escriptores, na maioria, jogam com palavras que o povo entende sem ir ao dictionario, combinando-as artisticamente, de modo a exprimirem, nem mais nem menos, o verdadeiro pensamento, a idéa, como ella foi concebida.

O que torturava Flaubert, Jules de Goucourt [sic] e Maupassant, não era a preocupação banal de neologismos fulgurantes, a phrase complicada, embora sem harmonia; era o estylo simples e natural, a forma correcta e suggestiva, o termo exacto, preciso, unico capaz de exprimir, com o maximo rigor, tal ou tal idéa.

Não é o caso do escriptor brasileiro, em quem reconheço qualidades originaes. Coelho Neto faz questão de palavras que estejam completamente fora do uso commum.²⁵

²³ Conforme veremos, a passagem mencionada foi exactamente reproduzida no *Jornal do Commercio*, de 13 de agosto de 1893. Sendo o artigo de Caminha datado de 1894, escrito no Rio de Janeiro, é bem provável que a sua fonte de citação tenha sido o jornal fluminense.

²⁴ Idem, p. 60-61.

²⁵ Idem, p. 103-104.

Mesmo que atribua a Zola a melhor definição da arte de escrever, é também a Flaubert e Maupassant que apelará em “Em defesa própria – Carta à *Gazeta de Notícias*”, a fim de justificar-se diante das críticas recebidas por seu livro *A normalista*. Acusado de imoral e de apelar às idéias de um naturalismo morredouro, Caminha cita Flaubert e faz a mesma ponderação de Maupassant, em “Le roman”, sobre o papel do crítico literário, e de “Les bas-fonds” (entre outras crônicas), sobre a liberdade do assunto literário:

Flaubert, o bom e grande Flaubert formulava assim o seu ideal litterario: – *Tout a été dit avant nous, nous n’avons qu’à redire les mêmes choses, dans une forme plus belle, si c’est possible.*

Qual é, de resto, o assumpto do *Primo Basilio*? Um adulterio, thema debatidissimo, antigo como o mundo, e, no emtanto, sempre novo e interessante quando visto através do temperamento de um verdadeiro artista. Sendo o assumpto de *Madame Bovary* igualmente o adulterio, poder-se-ia negar originalidade a Eça de Queiroz?

Demais, essa questão do assumpto é toda secundaria para o romancista moderno.

A critica, si critica existe entre nós, deve ser independente e escrupulosa quando emite seus conceitos. Por que o Symbolismo está em moda em alguns paizes da Europa, não segue-se que seja a unica escola verdadeira. Si a questão é de escolas, então devemos reconhecer que o Naturalismo, isto é, a escola da verdade, continúa na sua marcha triumphal, levantando estatuas a Balzac, a Stendhal, a Flaubert, aos Goncourt, a Zola, a Daudet, a Maupassant... Immoraes ou não o seculo os admira.²⁶

Por fim, um último aproveitamento das idéias de Flaubert, compartilhadas por Maupassant no seu prefácio e difundidas por Caminha, está na sua crítica ao livro *Contos fora de moda*, de Artur Azevedo. Um tanto ressentido pela celebridade do dramaturgo brasileiro também nos contos, desmerece-os desde o título (“À sombra de Molière”), julgando-os não só fora de moda como “fora da arte”, uma vez que, na sua opinião, não passam de anedotas.

O que se deve discutir em litteratura é o valor artistico da obra, a sua parte essencial, e esta me parece nulla no livro em questão. Em vez de um trabalho novo, forte, espiritual, – sem gymnastica de estylo, mas em que se registrasse alguma cousa inédita, paisagem, estados d’alma..., alguma cousa, emfim, que nos abalasse, que nos fizesse rir ou chorar nobremente, que nos arrastasse para uma philosophia desconhecida ou para algum canto da terra por um prisma novo [...]²⁷

Visando ao naturalismo de Zola em suas realizações estéticas, Caminha persegue as idéias de Flaubert, muitas vezes pela leitura de Maupassant, intermediador mais diretamente acessado no Brasil.

²⁶ Idem, p. 86-87.

²⁷ Idem, p. 195.

O historiador Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982), em “A decadência do romance”, um de seus ensaios dedicados à crítica literária,²⁸ procurou interpretar à sua maneira o fenômeno causado pelo conto maupassantiano no Brasil, contra a crise do romance. A preferência popular pelo conto teria para ele um valor negativo, estando inteiramente vinculado ao modo de vida americano e seu gosto pelo fragmentado. Com um tom bastante apelativo, o historiador se posiciona contra essa entrada de Maupassant:

Uma de suas [do yanquismo] manifestações mais evidentes é o notável incremento que toma atualmente entre nós o conto leve e curto, com prejuízo do romance. Pode-se dizer que o conto é um produto do realismo, como o é do romantismo, o romance. A existência, antes do advento daquela escola de contistas notáveis até o autor do *Decameron*, nada prova contra esse arresto. Desde que Maupassant meteu-se a virar as cabeças de nossos romancistas, estes apaixonaram-se de tal forma pelo conto que este em breve se tornará uma verdadeira praga.²⁹

Se valoriza a escola realista de contistas, há um ranço pela sua predominância no Brasil, apontada como inversamente proporcional à do romance. Na página seguinte, chega a afirmar: “É necessário pois impedir entre nós a queda do romance, que fez a glória do século passado.” Não se deve, porém, ficar com a impressão do desprezo do historiador pelo conto ou por Maupassant. Duas décadas depois, no artigo “Contos”, elogia a obra de Ribeiro Couto, em que a brevidade das narrativas é espontânea, não forçada pelo ritmo de vida atual. Maupassant também é considerado, em artigos posteriores, um dos patriarcas do conto moderno e um dos revolucionários do realismo.³⁰

Lima Barreto aproveitou-se da figura do arrivista, apresentado por Maupassant em *Bel-Ami*, para criticar a sociedade carioca em contos, romances³¹ e na crônica “O ideal do *Bel-Ami*”, de 1916. Nesse texto, em tom bastante agressivo contra duas personalidades de sua época, dois burocratas e jornalistas brasileiros, nomeados professores em universidades estrangeiras, Barreto reflete sobre o destino do país e nos remete à obra do escritor francês, chegando a uma conclusão semelhante à do narrador de *Clara dos Anjos*.

À vista de tais exemplos, pergunto: que nós todos devemos pensar sobre o rumo que as coisas vão tomando no Brasil? Que devemos ensinar aos filhos? As mães, que

²⁸ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. A decadência do romance. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. Org. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v. 1, p. 105-107.

²⁹ Idem, v. I, p. 105. O artigo é de 1921.

³⁰ Idem, respectivamente em “Contos” (de 1941), v. I, p. 342; e “Simbolismo e Realismo” (de 1949), v. II, p. 128.

³¹ Os romances *Numa e Ninfa*, *Clara dos Anjos* e os contos homônimos apresentam personagens oportunistas que retomam essa tradição.

devem incutir na alma das criaturas que elas geraram? É a abnegação? É a dedicação? É a honra? É o sacrifício pelo ideal? É o estudo? O que é? Não deve ser nada disso; nada, meu Deus! O que nós devemos ensinar aos filhos, aos moços, aos meninos, é que aprendam o *Bel-Ami*, de Maupassant; que façam Pachecos, mas que tenham sempre em mira prometer casamento à filha deste, para arranjar isto, à filha daquele, para arranjar aquilo, e afinal arranjar, por intermédio do casamento, tudo. É preciso não deixar de obter umas medalhinhas nas escolas e faculdades, como as meninas das irmãs. O que nós devemos pregar aos moços não é um ideal cavalheiresco; é o ideal do *Bel-Ami*.³²

O cronista afirma para repudiar violentamente esse processo de ascensão social, segundo o qual, na falta de competência e aptidão, basta o conhecimento de pessoas influentes para se galgar posição na sociedade. Questão atualíssima, vê-se aí, entre outros motivos, porque tais autores ainda hoje atraem o público.

Lima Barreto também faz nas suas correspondências referência a Maupassant. A Austregésilo de Ataíde diz estar mais filiado à estética de Maupassant, entre outros, que daquela de Machado de Assis.

Em *Impressões de leitura*, livro que reúne suas crônicas e artigos de crítica saídos em periódicos, em diversos momentos faz alusões ao escritor francês. Ora serve-lhe de baliza ao autor brasileiro que critica, para ilustrar uma repetição da literatura no XIX francês; ora para falar do retorno da influência russa na França no século XX. Os dois casos aparecem no texto “Estudos”,³³ sobre o volume homônimo de Albertina Berta. Menciona duas vezes Maupassant, a primeira para comentar o romance de estréia da autora, de 1918: “Depois de Balzac, de Daudet, de Maupassant, etc., o romance *Exaltação*, de Dona Albertina Berta, na feitura, nos surge cheio de um delicioso anacronismo”.³⁴ A segunda, para acusar a leitura do contista russo, feita por Maupassant:

O seu estudo sobre “Evolução do Romance” é magistral, embora lhe falem referências ao romance russo, como já foi notado. Creio que a autora do *Estudos* não desconhece a influência d’ele sobre a novela francesa dos anos próximos. Até em Maupassant é bem sensível a influência de Tourguenêff.³⁵

O que mais nos interessa, enfim, são as passagens em que alude aos conselhos de Flaubert a Maupassant – uma direta, outra indiretamente –, dados por este no prefácio a *Pierre et Jean*. No artigo “Um romancista”, sobre Paulo Gardênia (Bonifácio Costa), define:

³² Idem. O ideal do *Bel-Ami*. *Feiras e mafuás*: artigos e crônicas. Pref. Jackson de Figueiredo. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 181. A crônica é de novembro de 1916.

³³ Primeiramente publicado na *Gazeta de Notícias*, em 28 de outubro de 1920, p. 2.

³⁴ BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*: crítica. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 118.

³⁵ Idem, p. 121.

A sua visualidade é tão perfeita, tão intensa, tão nova, acompanha e respeita tanto os conselhos que Flaubert deu a Guy de Maupassant, que acabo achando essa coisa magnífica, neste pedacinho de estilo de calouro de academia:

“E o dia louro, azul, voluptuoso e quente, entrou pelo quarto, poderoso e fecundo, na alegria iluminada do sol...”³⁶

Na segunda menção, adequa os conselhos de Flaubert ao gênero de que trata aqui, o drama. No artigo “Uma coisa puxa outra... I”, de abril de 1911, em que faz um relato despretenso sobre as orientações do teatro no Brasil e sobre sua ínfima prática acerca da “sabedoria teatral”, pondera as opiniões sobre a necessidade de conhecimentos técnicos ao dramaturgo. Para Lima, o princípio estético daqueles autores continua válido, uma vez que o escritor de teatro é um literato, não cenógrafo ou ator, aos quais (nestes somente) é necessário aplicar conhecimentos técnicos. Vejamos esse excerto:

Imaginem os senhores que o meu vizinho quer tentar a literatura, o romance, a novela, o conto, e vem pedir-me conselhos. A minha autoridade é pouca; o melhor seria êle dirigir-se a Coelho Neto, cuja glória repousa sobre a biblioteca da Alexandria; mas... o menino vem... estou próximo e sou mais velho – circunstância que muitas vezes forma um conselheiro. Vem, e eu, em vez de dizer-lhe: escreve muito, a todo momento, narre as suas emoções, os seus pensamentos, descubra a alma dos outros, tente ver as cousas, o ar, as árvores e o mar, de modo pessoal, procure o invisível no visível, aproxime tudo em um só pensamento; em vez de dizer-lhe tudo isso e mais, digo-lhe: aprenda xilografia, zincografia, etc.

Pois assim são as tais pessoas que se convenceram que há uma sabedoria teatral, à parte da arte geral de escrever.

Propondo-me a fazer peças, dramas, comédias, eu nada tenho com o *métier* de ator, ou mesmo de atriz, de cenógrafo, etc.; eu nada tenho a ver com “comprimentos, esquerdas altas ou baixas”; o que tenho a fazer é desenhar caracteres, pintar as paixões, pôr uns e outros em conflitos, observar costumes, fazer rir, comover, isso tudo em língua literária e adequada ao gênero da peça que quero representar.³⁷

Como se vê, a lição de Maupassant é recitada por muitos críticos e escritores do período estudado. Modelo que justamente aconselha a desvencilhar-se de paradigmas. O modo pessoal, nacional e original será buscado pelos brasileiros desse tempo, mas tendo por aviso o exemplo de Guy de Maupassant.

Passaremos agora ao resumo das principais menções feitas ao nosso autor entre historiadores da Literatura Brasileira posteriores ao período recortado por nosso estudo. Com isso, pretendemos fazer um levantamento dos escritores que, a partir de então, foram ligados à tradição do conto maupassantiano e mostrar a sua permanência na fortuna crítica brasileira.

³⁶ Idem, p. 175.

³⁷ BARRETO, Lima. *Impressões de leitura: crítica*. Pref. M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 265.

Agripino Grieco (1888-1973), em *Evolução da prosa brasileira*, cita Maupassant ao tratar de dois contistas brasileiros, estabelecendo aí uma comparação bastante favorável: Gastão Cruls e Monteiro Lobato. A relação estabelecida por Grieco entre Gastão Cruls, autor considerado regionalista, e o escritor francês, está nos resultados alcançados por ambos: “da simplicidade robusta e do candor cruel de certos contos de Maupassant, desse Maupassant que achava os filhos de Eva ‘capazes de tudo’”.³⁸

Ao resumir a essência dos principais contos de *Urupês*, Grieco traça um paralelo entre o tratamento dado por Lobato na criação de Bocattorta e os efeitos conseguidos por Maupassant:

[...] o terrível caso do Bocattorta, digno de um Maupassant que, ao invés de fazer falar os camponios normandos, fizesse falar os caipiras de São Paulo e desse a um deles a capacidade de pincelar em traços rudes e incisivos a figura quasimodesca do herói da narração...³⁹

Edgar Cavalheiro (1911-1958), jornalista e biógrafo de Monteiro Lobato, escreveu *Evolução do conto brasileiro*, em que resume as principais problemáticas dessa forma literária, sua origem no Brasil e seus principais autores. Logo ao início de seu artigo reproduz uma *boutade* maupassantiana:

[...] se é difícil chegarmos a uma forma conciliatória sobre o gênero que deu glória a um Maupassant, mais difícil ainda será chegarmos a uma conclusão sobre a técnica do conto. Respondendo certa vez a um jovem que lhe pedira esclarecimentos sobre a melhor técnica a empregar, Maupassant respondeu que bastava arranjar um bom começo e um bom fim.

— Só? perguntou o principiante. E no meio, que é que entra?

— Bem! Aí entra o artista!⁴⁰

Mais adiante, fala da pouca produção de contos por Bernardo Guimarães, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Ocupado em explicar por que se escreveram tão poucos contos na nossa fase romântica, leva-nos a uma curiosa correspondência entre a forma do conto e a escola realista:

A explicação para essa abstinência num gênero [a forma conto] tão acessível reside no fato de que todos esses escritores estavam, antes de mais nada, imbuídos do espírito romântico. E o romantismo – pelo menos o romantismo brasileiro, herdeiro direto de Byron, Chateaubriand, ou Vítor Hugo, foi essencialmente palavroso, foi principalmente um movimento poético. Sobrepor o sentimento à razão, o entusiasmo ao raciocínio, o subjetivismo ao objetivismo, constituem alguns dos

³⁸ GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933, p. 143.

³⁹ Idem, p. 182.

⁴⁰ CAVALHEIRO, Edgard. *Evolução do conto brasileiro*. *Boletim Bibliográfico*. São Paulo, jul./set. 1945, p. 101-102.

traços mais salientes de um espírito romântico. Acrescente-se, a isso, a capacidade para as generalizações imaginosas em prejuízo do senso crítico, com total ausência de análise. Nunca, em literatura alguma, se empregou tantas reticências e pontos de exclamação. E o conto, pela síntese que exige, pelo poder de concentração que requer, não era, evidentemente, um gênero propício aos românticos. Os poetas preferiam contar suas histórias em longos poemas ou em massudos romances.⁴¹

Seria somente com Machado que o nosso conto se elevaria ao parâmetro universal, segundo Cavalheiro. Ele coloca o autor de *O Alienista* ao lado de Maupassant, Tchecov e Pirandelo. Após fazer uma apresentação a contento desse autor, dá-nos outros contistas brasileiros do Realismo e do período anterior ao Modernismo, tais como Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Júlia Lopes de Almeida, Artur de Azevedo, João do Rio, Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Gastão Cruis, os quais poderão ser alvo de nossa futura pesquisa. Do Modernismo, de pronto apresenta Mário de Andrade e aproxima-o da arte de *conteur* de Maupassant:

Deixando de lado, porém, o virtuoso da técnica, é preciso apontar no contista Mário de Andrade o excelente intérprete da comédia humana. Para focalizá-la, jamais lança mão de recursos melodramáticos ou grandiloquentes. Ao contrário, seu tom é sempre outro. Seja para nos descrever as maiores paixões ou os maiores dramas, sempre se utiliza de uma fala mansa e macia, uma fala que comove e convence a gente. Nisto ele se aproxima – intencionalmente, sem dúvida – dos contadores de casos, dos férteis e imaginosos contistas populares. Nos seus trabalhos encontramos, em verdade, aquilo que Maupassant classificava como “gosto da vida temperado pela arte”. Sim, o artista está sempre presente, mas em momento algum se desumaniza em prol de um efeito feliz.⁴²

Cavalheiro finaliza seu texto com a apresentação de mais outros contistas do período, como Ribeiro Couto, Antônio de Alcântara Machado, João Alphonsus de Guimarães, Peregrino Júnior e Marques Rebelo; e autores posteriores a 1930 (que parece excluir do Modernismo), entre estes Orígenes Lessa, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos, Rodrigo de Melo Franco e Aníbal Machado. Sendo seu artigo de 1945, explica-se a ausência de autores como Guimarães Rosa (cujo *Sagarana* é do ano seguinte), Lúcia Fagundes Telles, Clarice Lispector, entre outros cujas obras talvez o crítico não tenha podido conhecer com profundidade, devido à sua morte em 1958.

Lúcia Miguel-Pereira (1903-1959) apresenta-nos, em *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*,⁴³ outros paradigmas brasileiros de Maupassant. Se não estuda Lobato nessa obra – o que pretendia fazer em volume seguinte, considerando que

⁴¹ Idem, p. 106.

⁴² Idem, p. 115-116.

⁴³ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*, de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988. (1. ed. de 1950).

a maior parte da obra desse escritor era posterior a 1920, recorte que a estudiosa fez para este seu livro –, aponta paralelo entre a minúcia de Raul Pompéia, em *O Ateneu*, e Maupassant, sendo esta uma das poucas características do autor brasileiro que o aproximaria da estética realista:

Sem dúvida, há no *Ateneu* a realidade, narrada com aquela minúcia que Flaubert exigia do seu discípulo Maupassant; mas, tendo os nossos realistas se encerrado no âmbito do naturalismo de Zola, e assim constituído uma escola literária muito coesa e característica tanto na técnica como no espírito, não se pode incluir entre eles Raul Pompéia.⁴⁴

Mais adiante, quando a autora trata do Naturalismo e da formação intelectual dessa geração brasileira, ela diz que Adolfo Caminha elegia para si mesmo o modelo de Maupassant, entre outros escritores franceses.

Apenas de franceses e portugueses se reclamava a geração que surgia. Alargando bastante os limites do Naturalismo, Adolfo Caminha [em *Cartas literárias*, segundo nota] lhe enumera como paradigmas Balzac, Stendhal, Flaubert, os Goncourt, Zola, Daudet, Maupassant; [...]⁴⁵

Por fim, a autora cita uma passagem da correspondência de Lima Barreto, em que este admite a influência do escritor normando sobre ele (p. 285), preterindo-o a Machado de Assis. Trata-se de uma carta do autor a Austregésilo de Ataíde, de 19 de janeiro de 1921, a que tivemos acesso também pela sua transcrição no jornal *Folha da Manhã* de São Paulo, de 21 e 28 de setembro de 1947, em meio à publicação de texto de Edgard Cavalheiro intitulado “A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto”.⁴⁶ Segue o excerto que nos interessa:

Que me falem de Maupassant, de Dickens, de Swift, de Balzac, de Daudet vá lá; mas de Machado, nunca! Até em Turguenieff, em Tolstoi, podiam ir buscar meus modelos; mas em Machado, não!

Herman Lima (1897-1981), crítico e contista cearense, também discutiu o conto maupassantiano em diversos trabalhos, entre os quais, o mais completo, *Variações sobre o conto*.⁴⁷ Na primeira parte desse livro, o autor recolhe diversas teorias sobre o “gênero” conto (assim o considera) em contraste com o romance. Neste quesito, o principal aspecto de discussão é o tempo na narrativa, a dimensão, a concentração, a

⁴⁴ Idem, p. 112.

⁴⁵ Idem, p. 120.

⁴⁶ Que depois foi publicado como um dos Cadernos de Cultura: *A correspondência de Monteiro Lobato e Lima Barreto*, n. 76. Ministério da Educação e Cultura, 1955. Pesquisamos tal material em 2002, nos arquivos da Biblioteca Pública Monteiro Lobato, em São Paulo.

⁴⁷ LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967 (1. ed. de 1952).

ação e as origens e funções sociais das duas formas literárias. Diferenciando também o conto de tradição oral e o conto individual, como gênero escrito e literário, considera que este amadureceu após a metade do século XIX, “do romantismo ao naturalismo, através da arte de Nodier, Gautier, Mérimée ou Gogol, para a estratificação definitiva que lhe dariam mais tarde, de um lado, Guy de Maupassant, do outro, Anton Tchecov”.⁴⁸ Esta estratificação será utilizada, até o fim de seu texto, para estabelecer a distinção entre duas vertentes do conto literário, que servem de paradigma para os escritores, segundo suas variações próprias, até hoje: a clássica, à Maupassant; e a moderna, à Tchecov:

Por mais que se procure fugir, Maupassant e Tchecov são os dois pólos e todo conto há de filiar-se ora a um, ora a outro, como ficariam, para nós, Machado de Assis e Afonso Arinos, a refletirem as duas características principais do conto brasileiro, o conto de fundo psicológico, universal, e o conto substancialmente regional, mais da terra do que do homem.⁴⁹

Tal distinção, Lima deve-a à autora Elisabeth Bowen, que ele cita na parte II de seu trabalho, a fim de traçar as distinções entre as duas formas do conto estabelecidas. Observa-se, diferentemente à questão temático-estrutural levantada por Gotlib, que o autor cearense valoriza o aspecto espacial para a classificação. Ainda na parte II, ele se detém em exemplificar a arte do conto maupassantiano; no item III, a do conto moderno à Tchecov. Vejamos a seguir o que o escritor fala de Maupassant. Primeiramente, a citação de Elisabeth Bowen; em seguida, sua análise de “Un lâche”:

Marcando impressivamente as características de Maupassant e de Tchecov, Elisabeth Bowen frisa que Tchecov domina o gênero, por uma emancipação de qualidades, por uma romântica distensão da história, valorizando o que deveria aparecer de forma rudimentar ou nebulosa, ao passo que Maupassant vale por uma adstringência, por uma pertinência férrea. “[...] Maupassant era o escritor popular nato, impelido a pancadas por Flaubert, para a austeridade. Seus temas eram simples: cobiça, crueldade, dinheiro e aquela espécie de fantasia cor-de-rosa que tem uma sepultura por substrato. Transcrevia as paixões nos únicos termos possíveis – por uma narração desapaixonada. Havia uma comunicação ininterrupta entre seu pensamento e seus sentidos: aquela sua espécie de afinidade erótica com o assunto sobre que escrevia deu-lhe uma linguagem prudente que nunca excede a arte.”

[...]

O conto clássico, portanto, não poderia passar da narração de um episódio (*incidente*, como quer Somerset Maugham, *acidente*, segundo José Oiticica), que sirva para determinar o aspecto psicológico em clímax, o drama de certo indivíduo, coletividade ou meio, demonstrando de modo incisivo, sintético e monocrônico, na

⁴⁸ Idem, p. 18.

⁴⁹ Idem, p. 20.

fórmula de Araripe Júnior, o *pathos* dos sentimentos, do instinto, da alma humana. [...]

Para maior clareza, exemplifiquemos com uma página das mais conhecidas do gênero, *Um covarde*, de Guy de Maupassant, uma vez que ninguém soube melhor do que ele construir um conto em que a concisão da narrativa, a nitidez da descrição, a bravura do estilo e a surpresa do entrecho correm pararelhas:

Um cavalheiro é insultado por outro, numa roda de amigos: trocam-se os cartões, fica estabelecido um duelo, para horas depois. – Eis um episódio.

Recolhendo-se à casa, o homem se põe a refletir sobre as conseqüências prováveis do encontro. Imagina que pode ser, que será, certamente, o sacrificado, e, desde logo, se antevê, frio, inerte, morto, com um golpe certo no coração. A possibilidade do próximo fim aterra-o. Não pode, entretanto, fugir-lhe sem desonra. Todos lhe conhecem a situação melindrosa. Sabe que jamais terá forças para enfrentar o inimigo, sem mostras de pusilanimidade. Então, desesperado, perde a cabeça. Perto, ao fundo duma gaveta, há uma pistola carregada. Empunha-a, num relance, encosta-a à frente, aperta o gatilho. O sangue inunda a folha de papel em que principiara a escrever: “Este é o meu testamento...” – Outro episódio.

Esses episódios, de per si, não poderiam constituir assunto para um conto. Reproduzidos, assim, individualizados, seriam apenas a descrição policial dum suicídio, o registro corrente dum caso de sociedade. Encadeados, porém, como o foram, um, pedindo um desfecho, outro, requerendo o preâmbulo, núcleo emocional do drama, formaram um conto magistral. Os dois episódios se desenvolveram, percorrendo certo plano de que resultou a revelação psicológica dum poltrão (o “acidente”), capaz de forçar as portas do Desconhecido, quando lhe faltou ânimo para encarar um perigo de que poderia facilmente sair incólume.

Esse, o padrão do conto clássico, perfeitamente caracterizado com as suas três fases tradicionais de princípio, meio e fim, obedecendo as regras de síntese e monocronismo, fixadas por Araripe Júnior; marcado pelo “acidente” requerido por Oiticica; dando, finalmente, “em síntese, a descritiva ou o drama de uma situação, de um *passus* na vida de uma personagem”, como queria Sílvia Romero. Mas, não é só. Voltando ainda a Elisabeth Bowen, notemos que “a tensão poética e a clareza são tão essenciais ao conto que dele se poderia quase dizer que fica à margem da prosa: no uso da ação, o conto está mais próximo do drama do que do romance. A ação deve, no romance, ser completa e determinada: no conto, recupera uma simplicidade heróica.”

O conceito é dos mais felizes. Nas grandes páginas do gênero, não é possível, realmente, dissociar, sem mutilação, a pura substância poética do sentido estritamente narrativo, seja no conto antigo, seja no moderno – aquela imanente constante da beleza, do mistério, do amor e da morte, presentes no *Campo de Oliveiras*, de Maupassant, n’*O defunto*, de Eça de Queiroz, na *Cantiga de esponsais*, de Machado de Assis, ou no *Gaetaninho*, de Antônio de Alcântara Machado, n’*As neves do Kilimanjaro*, de Hemingway, ou no *Coração das trevas*, de Conrad, n’*O morto*, de Joyce, ou em *Eis a noite*, de João Alphonsus.⁵⁰

Tem-se aqui um tipo de análise recorrente do conto de Maupassant – como se prova pelas inúmeras citações de Lima –, visto como modelar, que visa à estrutura e às temáticas caras ao autor. Muito antes, Monteiro Lobato fez o mesmo tipo de observação da arte do conto maupassantiana, tanto em sua correspondência quanto em suas narrativas curtas, conforme mostraremos no capítulo 3. Ainda apelando ao resumo do conto para sua análise, entendendo talvez que o seu leitor não conheça a obra, elenca

⁵⁰ Idem, p. 21, 28-29, 30-31, respectivamente.

traços importantes da estética maupassantiana: “a concisão da narrativa, a nitidez da descrição, a bravura do estilo e a surpresa do entrecho correm parelhas”; alguns temas: “aquela imanente constante da beleza, do mistério, do amor e da morte, presentes no *Campo de Oliveiras*, de Maupassant”; o regionalismo: “Os contos de Maupassant, evocando o seu *terroir* normando, a cobiça, o apêgo ao chão natal, a exacerbação dos instintos em face da morte que ronda no bôjo dos vagalhões da paisagem cotidiana”.⁵¹

Na quarta parte desse ensaio, Lima retoma a distinção entre a tradição do oral do conto popular e do conto erudito, quando cita o caso de Machado de Assis. No item V, discute o valor do conto de revistas para o entretenimento de um público popular, o “magazine short-story”, o qual busca atender às expectativas de um “público de gostos limitados”.⁵² Uma classificação pouco criteriosa é tema da parte VI, buscando reunir, sob nomes diversos, contos que poderiam levar mais de uma etiqueta. No trecho abaixo, de que já demos uma parte, oferece Maupassant como regionalista, mas que conduz paisagem e personagens à universalidade.

Dum modo geral, os contos podem dividir-se em duas categorias: universais e regionais, subdivididos, por sua vez, em contos humorísticos, psicológicos, sentimentais, de aventura e de mistério, policiais, etc., [...] Mais estritamente temos os contos históricos, os urbanos, os comemorativos, os puramente imaginários ou fantásticos.

A arte do conto regional alteia-se grandemente, quando o tema envolve problemas universais, como se disse, figurando então a marca local apenas como nota ilustrativa, predominante, o “background” em função de atmosfera essencial, a acrescentar-lhe o sabor de cenas e paisagens típicas. Os contos de Maupassant, evocando o seu *terroir* normando, a cobiça, o apêgo ao chão natal, a exacerbação dos instintos em face da morte que ronda no bôjo dos vagalhões da paisagem cotidiana.⁵³

Acrescenta ainda a esse grupo o português Fialho de Almeida e os autores brasileiros Afonso Arinos, Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto.

Também nesse capítulo de classificações, faz menção às origens do conto fantástico, tarefa para a qual se utiliza dos dados fornecidos por Pierre Georges Castex, em *Le conte fantastique en France*. Trata da entrada desse gênero no Brasil, de que dá exemplo *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, e os contos “Sem olhos”, “A igreja do Diabo” e “Entre santos”, de Machado de Assis.

No item seguinte, o autor percorre as principais obras de contistas universais (franceses, ingleses, americanos, espanhóis, italianos, portugueses, alemães, húngaros,

⁵¹ Idem, respectivamente, p. 30-31, 47-48.

⁵² Idem, p. 43.

⁵³ Idem, p. 47-48.

escandinavos e russos). Mais uma vez trata de Maupassant, citando o texto de João Gaspar Simões, “A genealogia do conto moderno”, em *Mar de histórias*:

Na França, por exemplo, é sem dúvida o maior de todos os tempos o sempre citado Guy de Maupassant, com as suas centenas de contos, tantos deles invulneráveis à ação do tempo, como é o caso de *Bola de sebo*, *O Aderêço*, *O Bêbedo*, *Senhorita Pérola*, *A beleza inútil*, *Ivete*, *O cordel*, *O campo de oliveiras* – de que dizia Taine ser puro Esquilo – e tanto mais, innumeravelmente. Duma arte direta, representando a vida em toda a sua crueza, se lhe falta alguma sutileza de pensamento, sobra-lhe uma sensibilidade tão aguda como o seu instinto de grande apaixonado da vida. Cruel, cínico, duro, como o acusam de ser, não é menos verdade, que esse homem, como nota incisivamente Joseph Conrad, escrevia com a plenitude dum coração compadecido. “É impiedoso e todavia gentil com a sua humanidade; não lhe insulta os receios prudentes nem os pequenos artifícios; não lhe despreza as canseiras. Antes, parece que as contempla com um olhar de profunda piedade pelas suas turbações, decepções e misérias. Todavia, olha para todas elas. Vê – e não desvia o olhar.” Do mesmo passo, é Maupassant “um escritor intensamente nacional. É tão intensamente nacional na sua lógica, na sua clareza, nas suas concepções morais e estéticas, que foi aceito pelos seus patrícios sem ter que pagar tributo à lisonja, fôsse à nação como um todo, fôsse a qualquer classe, esfera ou divisão da nação. A verdade de sua arte fala com força irresistível; e ele está isento do dever de uma atitude patriótica. É francês como os mais o sejam, para além de qualquer questão ou sofisma, e com isso é bastante simples para ser universalmente compreendido.” Guy de Maupassant continua, assim, magistralmente, a grande tradição da França, no terreno do conto, pois os mestres do gênero, desde que o conto se depurou na forma definitiva, se acham mesmo entre os ficcionistas do final do século dezenove [...]⁵⁴

A parte oito segue no rol de contistas, desta vez só latino-americanos, até que na nona e última parte apresenta, enfim, os contistas brasileiros até Clarice Lispector. Este item se aproxima um pouco do seu outro texto, “O conto, do Realismo aos nossos dias”, o qual comentaremos na próxima página. Sobre *Variações sobre o conto*, há a adicionar ainda a comparação que estabelece entre o catarinense Virgílio Várzea (que ele também chamara “o Pierre Loti brasileiro”) e Maupassant:

Há, em seus livros *Mares e campos*, *Nas ondas* e *Histórias rústicas*, não raro, como nos contos *Núpcias trágicas* e *Flor do mar*, aquela mesma grandeza que há nas páginas de Maupassant dedicadas à costa bretã, com as suas tempestades devoradoras de homens, os seus idílios truncados pela fúria ciumenta das vagas.⁵⁵

No pequeno volume *O conto*,⁵⁶ pertencente a uma coleção de ensaios editada pela Universidade da Bahia, Herman Lima traz muito do que há no primeiro ensaio. Vamos aqui transcrever a passagem sobre Maupassant, em que, porém, acrescenta algumas informações interessantes ao trecho que descreve a arte do conto clássico:

⁵⁴ Idem, p. 55-56.

⁵⁵ Idem, p. 111. A passagem sobre Virgílio Várzea está na página 110.

⁵⁶ LIMA, Herman. *O conto*. Universidade da Bahia, 1958. Disponível no IEB.

No particular, devemos ainda pôr em relêvo aquela permanente autenticidade que o escritor de tantas obras-primas do conto, como *O Adereço*, *Bola de Sebo*, *Le Horla*, *Raio de Lua*, *O Barbante*, *O Bêbedo*, *Garçon, um chope!*, *Miss Harriet*, enfim, de dezenas de outros do mesmo alto nível, punha sempre em suas páginas. Observador implacável da vida francesa do último quartel do século, não só da burguesia parisiense como do “faubourg” e dos centros proletários, dos campos e das praias, onde o mar da Bretanha estronda e escachoa como uma fera demente, Maupassant foi o mestre insuperável desse gênero, cujo segrêdo maior estava, decerto, justamente naquele poder de fixação do momento que passava ao alcance da sua objetiva íntima.

Acusam-no – e Tolstói se inclui entre êstes – de recorrer muita vez à “ficelle”, para um desfecho que se equiparava à chave de ouro dos sonetos parnasianos. Entretanto, a propósito justamente de seu conto talvez mais conhecido, que é *O Adereço* (*La Parure*), é fácil que o seu desfecho, por imprevisto em absoluto, possa parecer a alguém um tanto inverossímil.

Por mais objetivo, no entanto, por mais apegado aos cânones do naturalismo, que mandavam olhar a vida como ela é, em tôda a sua crueza, maldade e sordície, alheada à sensibilidade do escritor, Maupassant era capaz também de um parêntese de ternura e suavidade, como naquela página de tão pungente lirismo do *Clair de lune*.

É que por mais imbuída daqueles moldes, sua arte não se privava também da poesia, mormente nos seus contos passados à borda do mar, que foi a grande paixão da sua vida ardente e tumultuosa de homem de ação e de sensações violentas.⁵⁷

No segundo volume da coletânea de artigos *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, encontramos outro artigo de Herman Lima, intitulado “O conto, do Realismo aos nossos dias”.⁵⁸ Trata-se, como se vê, de apenas um recorte formal (o conto) e histórico da Literatura Brasileira, o que o torna ao mesmo tempo um estudo específico, mas aprofundado do tema que nos toca.

Nesse texto, em particular, o autor oferece-nos um estudo do conto brasileiro desde as origens, que de pronto ele demarca: “[...] o romance, o conto e a novela, como forma literária, só começaram no Brasil pouco antes de findar a primeira metade do século XIX”, “[...]na segunda fase do nosso romantismo”, uma vez que as produções anteriores pertenciam à literatura oral; já o “Naturalismo foi a pedra de toque do nosso conto, a partir do final do século passado [século XIX], até o Modernismo de 22”. Nele também retoma a distinção que já estabelecera anteriormente entre o conto à Maupassant, ou forma naturalista, e conto à Tchecov, ou forma psicológica.⁵⁹

Dos românticos, trata rapidamente de Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Inglês de Sousa, Afonso Arinos, José Veríssimo e José de Alencar. Logo se detém, mais longamente entretanto, em Machado de Assis, ressaltando sua predileção pelo fantástico – coisa rara entre os historiadores literários – que, segundo

⁵⁷ Idem, p. 51-53.

⁵⁸ Idem. O conto, do Realismo aos nossos dias. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A./Livraria São José, [s.d.], v. II, p. 229-245.

⁵⁹ Idem, respectivamente, p. 229, 230, 233, 244.

Herman Lima, deixa entrever em “A Igreja do Diabo”, “Entre Santos”, “A chinela turca”, “Sem olhos” e “O país das quimeras”. Se não o aproxima pelo gênero fantástico a Maupassant, o faz quando define o seu realismo:

É ele [Machado], portanto, inegavelmente, o fixador das principais diretrizes do conto brasileiro, a vigorarem durante meio século, pelo menos, quer seguindo o roteiro dos românticos, sem perder de vista, no entanto, o signo nascente de Maupassant, com suas histórias de cruel realismo, de que não seria difícil achar nítidos reflexos em páginas como “Pai contra Mãe” ou “A Causa Secreta”, quer renunciando o que seria o conto moderno, a cristalização dum estado de alma, da atmosfera de certo ambiente moral, desde que, muito antes de Tchecov firmar-se sequer na Rússia, já êle se tornara mestre insuperável no gênero no Brasil.⁶⁰

Do Naturalismo levanta um número grande de contistas. Interessa-nos referir aqueles que Lima diz terem-se dedicado ao “conto à Maupassant”:

Viriato Correia (1884), com os seus livros *Minaretes* (1903), *Contos do sertão* (1911), *Novelas doidas* (1921) e *Histórias ásperas* (1928), particularmente os contos de ambiente sertanejo a que se mistura um ardente lirismo, uma forte sensualidade, nos tipos e nas situações e uma poderosa textura dramática, sabe animar as suas narrativas dum intenso interesse e dum profundo sentido universal, que fazem de várias de suas páginas, como “Terras Malditas”, “O Outro”, “A Desfeita”, “A Desforra”, “Madrugada Negra”, exemplares do que de melhor temos produzido no conto à Maupassant.⁶¹

Porém, não será ao tratar estritamente do conto naturalista que Lima aproximará mais autores brasileiros do conto maupassantiano, mas sim ao falar do regionalismo literário em geral:

A tradição naturalista de Maupassant procura captar a realidade de seu aspecto externo, como a sede e o motivo dos conflitos entre os homens. Ela teve no regionalismo o principal estímulo e a atmosfera que o ajudariam a produzir entre nós algumas obras-primas no gênero, pela pena de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Carvalho Ramos, Guimarães Rosa, etc. Sem embargo, o conto naturalista não foi só o contato da terra que se construiu entre nós. O ambiente social das cidades, dos centros operários serviu-lhe excelente matéria-prima, de que souberam tirar partido um Coelho Neto e um Lima Barreto.⁶²

Este artigo, posterior aos dois volumes do autor estudados anteriormente, ampliam nossas referências para os estudo da recepção criativa de Maupassant, uma vez que nos auxiliam informando nomes e títulos que desconhecíamos.

⁶⁰ Idem, p. 231-232. Grifo nosso.

⁶¹ Idem, p. 234.

⁶² Idem, p. 245.

No livro *Letras francesas*, de Brito Broca, há o curto ensaio “A renascença do conto e da novela”,⁶³ em que parte do princípio de que, após Maupassant, o público francês se desinteressou pelo conto e novela literários. Aponta, entretanto, que a própria atuação jornalística de Maupassant (pela publicação de seus contos na imprensa) teria estimulado a procura dos *récits* nos jornais e revistas do fim do século XIX.

Maupassant publicou mais de uma centena de histórias em periódicos, de onde a marca de sensacionalismo fácil que encontramos em algumas delas. Seu talento criador o levou, no entanto, a produzir muitas obras-primas, mesmo quando escrevia por simples solicitação “jornalística”, como os autores dos romances-folhetins.⁶⁴

O público leitor dos folhetins, entretanto, não era o mais ilustrado. Broca passa, seguindo o fluxo de sua memória, a retratar as novas leituras de contos que se apresentavam então na França. O crítico atribui, entre outras razões, o influxo do “gênero” conto à afluência do romance francês. Este, porém, estaria novamente em declínio, o que teria dado novo estímulo às narrativas curtas:

Essa renascença do conto e da novela na França em nada deve prender-se às condições da vida moderna, significando possivelmente um esforço de renovação da matéria ficcional, já bastante exaurida nas dimensões do romance. E talvez não passe de um fenômeno transitório, sem maior significação, embora me pareça que, de qualquer maneira, os romances longos e maciços acabarão por entrar em crise.⁶⁵

Hoje, com o exemplo dos adolescentes que lêem as sagas de Harry Potter, sabemos que a extensão dos romances não é limitação à leitura literária. Assim como Broca caracteriza a “nossa proverbial fidelidade aos modelos franceses” (p. 59) – no caso particular dos romances de folhetim –, seria pela mesma razão explicável o recrudescimento do conto à Maupassant nas décadas posteriores a 1920? Broca fala na rarefação do conto na França – que, somente na opinião dele, foi “gênero que nela sempre foi pouco cultivado” – nos últimos cinquenta anos, isto é, após 1900. É certo, como vimos nos críticos anteriores, que o conto brasileiro desde o Realismo só ganhou novos adeptos, mas estariam eles ainda ligados à produção maupassantiana ou teriam buscado novos estímulos fora da literatura francesa, visto que esta forma literária passa a ser menos cultivada por lá? Razões nacionais internas devem explicar melhor o caso, mas poderíamos apresentar estas hipóteses, ainda a amadurecer, à luz de Brito Broca.

⁶³ BROCA, Brito. A renascença do conto e da novela. *Letras francesas*. Org. e pref. Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969. O artigo é de 14 de setembro de 1957.

⁶⁴ Idem, p. 60.

⁶⁵ Idem, p. 62.

Em *História da Literatura Ocidental*, Otto Maria Carpeaux (1900-1978)⁶⁶ dedica algumas páginas ao contista normando (incluindo bibliografia do autor e sobre ele), bastante esclarecedoras quanto à sua presença no Brasil e sobre o que os franceses pensavam dele em torno de 1960. Queremos registrar a referência, uma vez que ela própria faz parte de documento da recepção crítica do autor entre nós. Repleta de menções ao público leitor brasileiro, se faz um registro de época bastante ilustrativo, assim como o artigo de 1947, “Relendo Maupassant”, que já mencionamos no início desta dissertação.

A nossos avós e pais, Maupassant parecia o símbolo da Paris de 1880: da cidade dos prazeres eróticos mais requintados, do luxo da “jeunesse dorée”, dos divertimentos escandalosos do Príncipe de Gales; saudade íntima dos burgueses abastados de todos os países, de férias matrimoniais. As edições e traduções baratas de Maupassant – nas ilustrações⁶⁷ aparecem “élégants” de bigode, cartola e bengala e senhoras do “demi-monde” com cintura de vespa e chapéus enormes – perpetuam até hoje essas ilusões agradáveis de “bons velhos tempos”. Quando o alegre e elegante Maupassant morreu louco, os moralistas levantaram o dedo da sabedoria, advertindo gravemente a mocidade; hoje, os seus contos “imorais”, tendo perdido muito do antigo encanto de frutos proibidos, já são ousados como lições de bom estilo francês para os colegiais do Sion; e Maupassant afigura-se, a muitos, tão antiquado como aqueles bigodes e chapéus. Um dos seus contos, o primeiro, aquele que mais ofende as *bienséances* burguesas, “Boule de suif”, entrou no rol das obras clássicas, com tôdas as honras oficiais. Um dos seus últimos contos, “Le Horla”, é estudado pelos especialistas em psicopatologia, como interessante caso de alucinação angustiada. No resto, o nome de Maupassant já não consta das discussões literárias. “La Maison Tellier”, “Les Soeurs Rondoli”, “Monsieur Parent”, “Miss Harriet”, “En famille”, “Une partie de campagne”, *Sur l’eau* etc., etc. – quantas obras-primas! – todos êsses contos só são lidos, em edições baratas, por leitores menos exigentes. A releitura surpreende, porém; eis um contista de mestria singular, talvez o maior desde Boccaccio e Cervantes. E aquele conto “Sur l’eau” revela um grande escritor trágico. Maupassant não é o miniaturista dos prazeres animais; agora, uma tristeza infinita irradia das suas páginas variadas, a monotonia do “post coitum omne animal triste”. Maupassant parece muito variado: tratando-se das aventuras cômicas ou tragicômicas da “jeunesse dorée”, das misérias da boêmia, da vida dos remadores ao ar livre, da estupidez desgraçada dos burocratas e pequenos-burgueses, da vareza e obstinação dos camponeses normandos – “plus ça change, plus c’est la même chose”. Maupassant é divertidíssimo, mas monótono. Não tem muita cultura. Sua inteligência está limitada pelos limites algo estreitos da sua experiência humana. Por isso, prefere os personagens simples e simplistas, os motivos mais evidentes, os enredos ligeiros. Dos seus defeitos construiu Maupassant a mestria da sua técnica. Maupassant é o criador da “short story”, caracterizada por uma ou duas viravoltas bruscas que dão o efeito infalível. Nesta técnica, Maupassant é mestre inigualado; e não é uma técnica mecânica. Não serve só para surpreender o leitor, mas também para irritar certos leitores. O boêmio Maupassant pretende “épater le bourgeois”, assim como o seu

⁶⁶ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1963. v. 5.

⁶⁷ Aqui Carpeaux provavelmente faz referência às edições francesas Ollendorf, que ainda encontramos a baixo preço em sebos de São Paulo. As ilustrações dos heróis masculinos, de autores diversos, muitas vezes se assemelham aos retratos do próprio Maupassant.

padrinho Flaubert. No primeiro conto, “Boule de Suif”, os burgueses são, em face do inimigo invasor, os covardes, e a prostituta é a patriota heróica; e logo depois, em “Maison Tellier”, o bordel é o lugar “fashionable” da pequena cidade normanda e o ponto de encontro dos cidadãos mais honrados. Em Flaubert aprendeu Maupassant – conforme a sua própria confissão – a observação exata dos fatos exteriores e a tradução exata das impressões visuais para a língua. O seu naturalismo é uma teoria e prática da superfície das coisas: sejam as superfícies epidérmicas de amôres fáceis, seja o jôgo das luzes na superfície das águas do Sena, seja a superfície psicológica de pequenos-burgueses parisienses ou camponeses normandos que se compõem de um material homogêneo sòmente; estupidez ou avareza. O materialismo de Maupassant não é, como o de Zola, uma filosofia, mas uma maneira espontânea de ver o mundo, uma visão poética – Benedetto Croce chegou a considerar Maupassant como poeta. Daí a frescura dos seus quadros, sobretudo quando se trata da vida dos remadores. O seu contemporâneo Matthew Arnold, se tivesse tomado conhecimento do contista francês, teria ficado horrorizado com a falta de “high seriousness”, que foi para êle o critério dos clássicos. Justamente por isso é Maupassant o clássico do materialismo literário. O romântico dêsse materialismo seria outro grande contista da literatura universal, Kipling: mesma espontaneidade, mesmo gôzo do corpo ao ar livre – mas para Kipling é tudo isso uma disciplina a serviço de um ideal patriótico, enquanto Maupassant não tem ideal algum; senão o ideal literário de observar e reproduzir fielmente a realidade, que é tão triste. Maupassant é profundo na superficialidade, porque reconhece o “sem fundo” da superficialidade, o vazio desta vida corporal, só prazer, sempre o mesmo prazer; e, enfim, a destruição fatal. A angústia do desfêcho. Maupassant sempre vira o fantasma do Nada atrás das luzes impressionistas. É um dos escritores mais tristes da literatura universal: construtor de uma verdadeira “physique du Matheur”[sic – physique du malheur?];⁶⁸ embora com uma secreta nostalgia da saúde mediterrânea o destino fê-lo adoecer e morrer justamente na Riviera: o primeiro fatalista desesperado entre os naturalistas. Mas já se vê que Maupassant não é propriamente naturalista. É o mais “natural” dos realistas. É pessimista porque é observador agudíssimo ao qual a realidade observada enche o espírito, a realidade tôda, de tôdas as coisas e da existência humana inteira: observação de que não pode resultar outra filosofia. Mas a época ligava essa arte, paradoxalmente ao jornal humorístico. O nome de Maupassant está ligado à “Vie parisienne” que lhe perpetuou a maneira. Trabalho e êxito de Maupassant eram ou pareciam fáceis mas era preciso escrever muito para viver. A elegância e os amôres de Maupassant não foram pagos com dinheiro herdado. O boêmio Maupassant só se deu ares de “jeunesse dorée”; na verdade, foi um pequeno intelectual, trabalhando duro, radical no materialismo da falsa elegância e no fatalismo desesperado.⁶⁹

Para Carpeaux, Maupassant é talvez o maior contista desde Bocaccio e Cervantes e também o criador da *short story*. Aponta-lhe uma tristeza, um pessimismo e, ao mesmo tempo, uma forte nostalgia, certa alegria, uma vontade de *épater le bourgeois*, uma grande variedade de temas e cenários normandos e parisienses. Carpeaux demonstra ter lido o prefácio “Le roman”, quando define os seus princípios, mas insiste que Maupassant não tinha ideal literário, apenas apresentou a sua maneira poética de ver

⁶⁸ Otto Maria Carpeaux conheceria o texto de Roland Barthes, “Maupassant et la physique du malheur”, de 1956? É possível que sim, mas não procurou discutir a tese do semiólogo francês.

⁶⁹ Idem, p. 2422-2425. Os grifos são nossos.

o mundo. Veja-se que o caracteriza quase como um proletário da palavra – ao contrário de Flaubert, que vivia de rendas familiares, até alguns anos antes de morrer, quando teve de reassumir outros trabalhos para viver.

O resumo que Carpeaux faz da estética de Maupassant é bastante interessante, uma vez que abrange diversas discussões internas à obra do escritor. Ele soube revisar a obra do autor, a quem, em 1947, atribuíra certo mecanicismo da técnica contística. A meu ver, é um dos mais importantes pareceres críticos já feitos no Brasil. A aparente contradição do historiador é reveladora de um leitor admirado e ainda não resolvido entre dá-lo como ultrapassado ou atual. Ao tentar resumir em sucintas definições a variação interna dos temas e formas do autor, Carpeaux mesmo aponta certa insatisfação no esquecimento de um escritor que ganha na releitura. Ora o autor de *Boule de Suif* é divertidíssimo, ora é um dos mais tristes escritores da literatura universal e pessimista. Contradição interna talvez à própria obra de Maupassant ou apenas uma leitura do crítico brasileiro? Talvez as duas coisas. Fato é que este crítico foi dos primeiros informar a vida do autor sem querer explicar a sua obra por meio dela, mas, pelo contrário, explicando a sua vida pelas suas escolhas como homem de letras. Os elementos biográficos vêm somente a fim de ressaltar certas obsessões e temas em sua obra.

Mário da Silva Brito (1916-?), em *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, oferece-nos o único registro (até o momento) do possível aproveitamento de Maupassant pelos modernistas. A defesa de uma arte livre do estatuto do real, por parte dos modernistas, foi buscada, segundo Brito, parcialmente no famoso prefácio “Le roman”, de Guy de Maupassant, ao romance *Pierre et Jean*.⁷⁰ A partir desses princípios de arte estilizada, atacando realistas, naturalistas e parnasianos, a literatura e a arte moderna divulgaram-se nos jornais, em poemas e artigos críticos (principalmente no *Correio Paulistano*, concorrente do *Estado* e da publicação cultural deste, a *Revista do Brasil*), até que a Semana de Arte Moderna acontecesse. Graças à referência de Brito, buscamos no *Commercio de São Paulo* o artigo mencionado por ele, assinado por Oswald de Andrade, cuja leitura relataremos no final deste capítulo.

Alfredo Bosi (1936-), em *História concisa da Literatura Brasileira*, menciona Maupassant em diversos momentos. Ao abordar o Realismo, apresenta-o como um dos mestres franceses da objetividade e do impessoalismo, ao lado de Flaubert, Zola e

⁷⁰ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 209-210.

Anatole France e, entre Flaubert, Leconte de Lisle e Machado de Assis, denomina Maupassant um dos estilistas consumados do século XIX.⁷¹ Logo adiante, tratando especificamente da ficção realista, cita algumas afirmações de realistas franceses que dão a medida da estética. Após apresentar trechos da correspondência de Flaubert, do prefácio dos Goncourt a *Germine Lacerteux*, do prefácio de Zola a *Therèse Raquin*, transcreve a seguinte passagem do prefácio a *Pierre et Jean*, sobre a sua particular visão da verossimilhança realista:

[...] se o romancista de ontem escolhia e narrava as crises da vida, os estados agudos da alma e do coração, o romancista de hoje escreve a história do coração, da alma e da inteligência no estado normal. Para produzir o efeito que ele persegue, isto é, a emoção da simples realidade, e para extrair o ensinamento artístico que dela deseja tirar, isto é, a revelação do que é verdadeiramente o homem contemporâneo diante de seus olhos, ele deverá empregar somente fatos de uma verdade irrecusável e constante.⁷²

Em subcapítulo dedicado a Aluísio Azevedo e outros naturalistas brasileiros, Bosi pondera o uso da tipificação (das personagens e do meio) pelos naturalistas. Apresenta-a, entre outros recursos literários, como “sintomas dos impasses criados no espírito do ficcionista quando se abeira da condição humana enleada da vida social”. E segue, apresentando Maupassant, entre outros, como exemplo dessa “coerência existencial mínima” entre a ficção e a vida social da época:

Os momentos de maior fermentação desta [a vida social] nos meios citadinos foram pontuados por uma vigorosa narrativa realista de tintas sarcásticas: o *Satyricon* de Petrónio, o *Decameron* de Bocaccio, as histórias de Diderot, os romances de Thackeray e Balzac, os contos de Maupassant e Tchécov...⁷³

Ainda no capítulo “Realismo”, dedica algumas páginas a Monteiro Lobato. Ao tratar do conto lobatiano, Bosi serve-se de Maupassant para decrescer a arte do autor de *Urupês*, justamente pela excessiva utilização da tipificação ou do retrato exterior:

No que tange à composição, querendo imitar a objetividade de Maupassant, sem o gênio do mestre, Lobato concentrava-se no retrato físico, na busca dos defeitos do corpo ou dos aspectos risíveis do temperamento ou do caráter. Um anti-romantismo algo pragmático, que o desviava continuamente da interioridade, fazia-o descansar na superfície dos seres e dos fatos cuja seqüência se revela por isso desumanamente funcional, no sentido daqueles mesmo efeitos de cômico e patético que o autor queria produzir.⁷⁴

⁷¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. (1. ed. de 1970), p. 167-168.

⁷² Idem, p. 169-170.

⁷³ Idem, p. 189.

⁷⁴ Idem, p. 217.

Entretanto, Bosi revalorizaria Lobato como contista regionalista, idealista e autor infantil em outros momentos dessa e de outras obras suas⁷⁵ – nunca em comparações com Maupassant, no entanto – conforme faremos saber quando tratarmos particularmente do Lobato contista como leitor de Maupassant.

Massaud Moisés (1928-), em *A Literatura Brasileira através dos textos*, para apresentar Monteiro Lobato, seleciona justamente o “Meu conto de Maupassant”, alvo de nosso estudo durante a Iniciação Científica. À essa época, não tínhamos ainda conhecimento da seleção desse texto por Massaud, o qual vem acompanhado da precisa crítica que transcrevemos a seguir, a qual vincula a arte dos dois escritores:

Além de constituir um protótipo de conto, esta narrativa exemplifica nitidamente as tendências literárias de Monteiro Lobato, ao menos na altura em que elaborou *Urupês*. Na verdade, se nem tudo em suas composições breves se deve ao magistério de Maupassant, algumas de suas constantes o vinculam de imediato ao contista francês. A engenhosa síntese da arte do autor de *Boule de Suif*, efetuada logo à entrada do conto, afora corresponder à realidade dos fatos, denuncia a própria maneira de Monteiro Lobato: “Porque, a vida é amor e morte”, etc. Em semelhante perspectiva se coloca o epílogo, enigmático e inesperado, peculiar ao conto, em que Maupassant foi mestre. E o foco narrativo, empregando a terceira e a primeira pessoas simultaneamente, numa aliança em que a última predomina, é outro aspecto digno de nota: conto dentro do conto, equivale ao afã de autenticidade que notabilizara o escritor europeu. Este, reagindo contra a rigidez doutrinária em voga no tempo, destinava à psicologia um lugar marcante em sua visão do mundo, mas da psicologia que se esconde por trás de vidas anônimas e medíocres, por trás da aparente ausência de qualquer vibração, como se surpreendesse as tragédias ocultas na inércia pardacenta do cotidiano. Assim procede nosso contista: deixando suspenso o veredito em torno do assassinio da velha, insinua as profundezas abissais em que mergulha a existência mental das criaturas destituídas de relevo ou maior significação. Como que forcejando por captar o mistério recôndito no dia-a-dia trivial, a ficção de Monteiro Lobato talvez se diferencie da de Maupassant naquilo em que este repudiava a “escrita artística” dos irmãos Goncourt, ao passo que ele buscava um casticismo de linguagem inspirado em Camilo [Castelo Branco]. Não obstante, a limpidez do retrato psicológico e a objetividade na localização do invisível ou do incerto, são características que permanecem, tornando o prosador de Taubaté um dos nossos mais engenhosos artífices do conto.⁷⁶

Em outra obra sua, *História da Literatura Brasileira*,⁷⁷ Massaud Moisés faz outras correlações entre Maupassant e escritores brasileiros. No volume 3, sobre o Realismo, cita como autores que produziram o conto à Maupassant: Aluísio Azevedo em seu livro *Demônios*, Lúcio de Mendonça em *Esboços e perfis* e *Horas do bom tempo*, Faria Neves Sobrinho em *O hidrófobo*, Antônio Sales adere estilo do autor no

⁷⁵ Idem. *O Pré-Modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1980. Idem. Lobato e a criação literária. In: *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 43, São Paulo, 1982, p. 19-33.

⁷⁶ MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 340.

⁷⁷ Idem. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1985. 5 v.

romance *Aves de arribação* e Artur de Azevedo em *Contos fora de moda*.⁷⁸ Sobre a produção de contos no período brasileiro, afirma:

No geral, o conto realista e naturalista obedece ao esquema “tradicional”, praticado ao longo dos séculos, que teria em Poe seu teórico mais agudo (além de um de seus praticantes mais refinados) e em Maupassant seu modelo, que os realistas partilharam: histórias curtas, com início, meio e fim, girando em torno de um só episódio e um só efeito, e com desenlace enigmático, que imprime ao enredo coerente organização causal; a brevidade, resultante da estrutura monódica, corresponde a um flagrante da vida, insuscetível de alargamento ou digressões.⁷⁹

No volume 4, sobre o Simbolismo, fala de Lobato em meio aos autores da *belle époque* brasileira (Lima Barreto, entre outros), citando de novo o “Meu conto de Maupassant” e uma carta de *A barca de Gleyre*, em que Lobato assume o seu modelo maupassantiano de conto.⁸⁰ Ao tratar do Modernismo (volume 5), menciona os desfechos “à Maupassant” de alguns contos de Rodrigo de Melo Franco Andrade; também compara os primeiros contos de José Maria Moreira Campos “nascidos à sombra de Maupassant” e afirma que Moacyr Scliar renova o fecho maupassantiano.⁸¹

Outros críticos e historiadores consultados não mencionaram Maupassant nas suas histórias literárias. Estão entre eles: Sílvio Romero, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Antônio Soares Amora, Araripe Júnior, Antonio Candido, Wilson Martins e Nelson Werneck Sodré.

Ao que vimos da recepção crítica nas histórias da Literatura Brasileira, os contos e as novelas de Maupassant citados foram: *La Maison Tellier*, “Un lâche”, “Le champ d’oliviers”, *Boule de Suif*, “La parure”, “L’ivrogne”, “Mademoiselle Perle”, “L’inutile beauté”, “Yvette”, “La ficelle”, *Le Horla*, “Clair de lune”, “Garçon, un bock!”, “Miss Harriet”, “Monsieur Parent”, “En famille”, “Les soeurs Rondoli”, “Une partie de campagne”, “Sur l’eau”. Misturam-se aqui contos de formas e temas os mais diversos, representativos da variedade própria à contística maupassantiana, ilustrando assim a formação diversa dos escritores brasileiros em Maupassant. Dos romances, vimos mencionados quase todos, sobretudo os três últimos: *Pierre et Jean*, *Fort comme la mort* e *Notre Coeur*, incluindo o prefácio “Le roman”.

⁷⁸ Idem, v. 3, respectivamente, p. 48 (Aluísio Azevedo), 134 (Lúcio de Mendonça), 141 (Faria Neves Sobrinho), 147 (Antônio Sales) e 155 (Artur Azevedo).

⁷⁹ Idem, v. 3, p. 152.

⁸⁰ Idem, v. 4, p. 206-207.

⁸¹ Idem, v. 5, respectivamente, p. 274 (Rodrigo de Melo Franco), 503 (José M. Moreira Campos), 511-512 (Moacyr Scliar).

Os vinte e sete autores apontados como leitores de Maupassant são: A. de Paiva (autor paraense não identificado), Adelina Lopes Vieira, Adolfo Caminha, Afonso Arinos, Albertina Bertha, Aluísio de Azevedo, Antônio Sales, Artur Azevedo, Carvalho Ramos, Faria Neves Sobrinho, Gastão Cruels, Guimarães Rosa, José Maria Moreira Campos, Lima Barreto, Lúcio de Mendonça, Machado de Assis, Mário de Andrade, Marques de Carvalho, Medeiros e Albuquerque, Moacyr Scliar, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Raul Pompéia, Rodrigo de Melo Franco Andrade, Simões Lopes Neto, Virgílio Várzea e Viriato Correia.

2. A crônica de jornal e a (pseudo)crítica brasileira entre 1880 e 1920

Devemos desde o início apontar as dificuldades impostas à análise da crítica brasileira, em um período em que ela ainda estava em formação e era realizada por homens que se arriscavam a discorrer sobre quase tudo. Aliás, problemática interna ao parecer crítico, que aqui, como em outros casos, titubeia entre “sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo”.⁸²

A crítica que observamos é de caráter principalmente impressionista e subjetivo, a qual combina sobremaneira com o gênero da crônica de jornal. A partir do século XIX, com o desenvolvimento da imprensa periódica no Brasil, a crônica passou a incluir desde notícias políticas, sociais e culturais do dia, até impressões e comentários críticos sobre artes, literatura, música, entre outros domínios. Gênero considerado menor e, até em razão do meio em que se difunde, o jornal, compõe-se como um texto sem pretensões a durar, sobre fatos circunstanciais. Sua origem está atrelada à seção “Folhetim” dos jornais, geralmente localizada no rodapé da primeira página, e, mais tarde, cede esse espaço aos romances e narrativas seriadas (como era na França), ganhando ela também foros de literatura.⁸³ Passa então a ser menos um gênero histórico e referencial e mais literário, em que a fabulação ganha lugar.

Posteriormente, quando o caráter documental e a impessoalidade deixaram de ser necessários ao gênero, e a autoria do texto literário ganhou importância, as crônicas,

⁸² PASTA JÚNIOR, José. O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil. *Novos Estudos Cebap*, n. 55. São Paulo, nov. 1999, p. 62.

⁸³ CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, A. (et al.) *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22. SÁ, Jorge de. *A crônica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1992 – especialmente o capítulo “1. Uma definição”, p. 5-11. MEYER, Marlyse. *O folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

conforme veremos, começaram a ser assinadas pelo nome próprio do autor (até porque a assinatura de sujeitos conhecidos valorizava o jornal a ser vendido). As revistas literárias, que se desenvolveram a partir do século XX, passaram a ser o lugar ideal para a publicação desses textos. São exemplos as revistas *Ilustração Brasileira* (1901), *Kosmos* (1904), *Fon-Fon* (1907), *A Cigarra* (1913) e a *Revista do Brasil* (1916).⁸⁴

Grandes homens de letras brasileiros escreveram suas crônicas nesses moldes e acabaram mesmo por desenvolver ali uma coluna seriada, em geral sob o resguardo de um pseudônimo. Podemos ver o exemplo de Machado de Assis, que, em 22 de abril de 1884, redigia as suas “Balas de Estalo”, sob o pseudônimo Lulu Sênior, quando Maupassant começava a ser publicado na *Gazeta de Notícias*.⁸⁵

Influenciados pela tradição crítica francesa determinista de Taine⁸⁶ e biográfica de Sainte-Beuve, nossos cronistas e redatores do período estudado hesitavam entre uma crítica científica e factual e uma leitura pessoal e judicativa do texto ou do autor comentado. Inseridas entre os períodos realista, naturalista e pré-modernista, essa crítica que se formava então defendia ainda os princípios de uma literatura nacional, a qual paradoxalmente tinha suas fontes nas culturas européias, mas também queria dela se libertar. Conforme veremos, esses comentaristas utilizavam-se de diversos critérios e abordagens, dentro de um mesmo texto, num vaivém de posicionamentos críticos. Por exemplo, um mesmo cronista (Alter Ego), antes guiado tão-somente por sua leitura particular das obras de Maupassant, deixou-se seduzir, em determinado momento, pelas análises médicas sobre o tema literário da loucura; isso não o impediu, mais adiante, de voltar à primeira abordagem feita e mais adequada ao objeto que tinha diante de si.

Um dos principais recursos críticos empregados é a paráfrase. Salvo algum pequeno equívoco, devido talvez à má lembrança do crítico, em geral próximo ao texto, isso contribui para uma leitura mais adequada aos pontos principais da obra observada. É o que ocorre principalmente com as críticas teatrais, muitas vezes mais bem-sucedidas que as dos romances e dos contos. Nesse caso, assim como observado por Flora Süssekind em seu estudo das crônicas teatrais de Artur Azevedo, os métodos mais comumente empregados pelos nossos redatores para a averiguação da qualidade literária

⁸⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 297-299.

⁸⁵ A edição mais completa das crônicas de Machado para a *Gazeta de Notícias* foi publicada por Heloisa Helena de Paiva de Luca, *Balas de estalo de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 1998. A mesma pesquisadora estudou as referências francesas nessas crônicas, em *Propósito e fantasia: a presença francesa nas crônicas machadianas*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH-USP, 1996.

⁸⁶ Cf. MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983, 1º. vol.: 1724-1939, p. 288 e 362.

das peças são: a reação do público, observar se o texto é bem feito, avaliar o desempenho dos atores e a eficiência dos cenários.⁸⁷ Segundo essa autora, os cronistas da época não se consideravam propriamente críticos, mas apenas cronistas; muitos deles eram também autores de teatro. Escreviam, assim, textos de gêneros híbridos, entre a crítica, a crônica ou notícia teatral, misturando em seus comentários julgamento e intimidade com o leitor.⁸⁸

Conforme veremos, as abordagens críticas se cruzam e se imiscuem no discurso da maior parte desses redatores. Lugar de ensaio, de testes, a crônica reflete o encaminhamento do pensamento crítico que então se formava. Com algumas exceções, cuja relevância mostraremos adiante, a mistura de teses incongruentes é reconhecida dentro do próprio texto como contraditória. A reunião que faremos em subcapítulos, procura evidenciar essa evolução gradual e permanente, que, em elipse, retoma o texto para em seguida largá-lo e voltar à vida do autor. A separação entre os itens que propomos corresponde também à leitura que cremos mais adequada, a qual procurou notar a abordagem predominante de cada um dos textos e aproximá-los, então, por esse parentesco. Conforme se verá, dentro dos subcapítulos, mantivemos o critério cronológico dos textos para ordenar nossos comentários sobre eles; porém, entre as partes, foi o encaminhamento de nossas leituras e conclusões que traçou a ordenação, o que, como aspecto principal, fez desprivilegiarmos a ordem de aparecimento dos textos nos jornais pesquisados.

Nove anos separam a primeira publicação de Maupassant na França da primeira no Brasil. Lá, datam de 1875 o primeiro conto publicado, “La main d’écorché”, e a *première* da peça *A la feuille de rose: maison turque*; aqui, em 22 de abril de 1884, foi publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, o conto “Uma vagabunda” (“La rempailleuse”), portanto, quando o escritor ainda vivia e estava no auge da sua produção no gênero. A divulgação do autor nos periódicos principais do Rio de Janeiro e de São Paulo foi crescente até o início do século XX, arrefecendo-se a partir da década de 1920. Somente a partir de 1889, encontramos os primeiros artigos de notícias ou comentários sobre a obra de nosso autor.

⁸⁷ SÜSSEKIND, Flora. A crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. Op. cit., p. 367-368.

⁸⁸ Idem, p. 361.

Apesar desse recuo temporal, seria lido em francês⁸⁹ ainda em vida pelo público brasileiro (ao contrário do mestre Flaubert),⁹⁰ que o conheceu pouco antes das tormentosas notícias de sua loucura e de suas tentativas de suicídio, dadas pela imprensa paulista.

De fato, a década áurea da publicação de Maupassant nos jornais foi a de sua morte.⁹¹ Antes disso, conforme dissemos, pôde-se ler na *Gazeta de Notícias*: “Uma vagabunda”, de 22 de abril de 1884; “O braço” (“En mer”), em 23 de junho do mesmo ano; “O Horla”, em 20 de novembro de 1886, todos publicados sem o nome do tradutor e sem quaisquer comentários ou apresentações do autor pelo periódico brasileiro. Ou o autor dispensava apresentações ou, como acreditamos, ainda era muito cedo para que os editores falassem a respeito de sua obra. É preciso dizer que, nesse mesmo período, o leitor brasileiro encontrava nos periódicos brasileiros contos e crônicas de Machado de Assis,⁹² Júlia Lopes de Almeida, Viriato Correia, Medeiros e Albuquerque, Valdomiro Silveira, Coelho Neto, entre outros brasileiros. Isso evidencia o gosto vigente por essas formas literárias, que talvez tenham bem preparado o campo para a recepção dessa parte da obra de Maupassant. Por outro lado, os folhetins dos jornais paulistas e fluminenses eram preenchidos por nomes hoje esquecidos da Literatura Francesa, como Xavier de Montépin, Paul Saumiére, Ponson du Terrail, Paul de Kock, Eugène Sue, Amédée Achard, Proper Mérimée, Georges Ohnet⁹³ e o espanhol Escrich. Em alguns momentos há, rivalizando com estes, grandes romances publicados nesses jornais, de Alexandre Dumas pai, Júlio Verne, Camilo Castelo Branco, Voltaire⁹⁴ e Balzac. Como se observa, há autores de qualidades diversas publicados pelos periódicos, o que demonstra a amplitude das leituras francesas no Brasil.

Em 1893, ano da morte de Maupassant, e a partir dessa data, diversos textos seus são publicados, todos sem indicação do tradutor. O *Correio Paulistano* não noticia a

⁸⁹ Segundo anúncio de venda da livraria A. L. Garraux & Comp., saído no *Estado de São Paulo* de 10 de agosto de 1891. Junto a *Bouvard et Pécuchet*, anunciava-se como “Romans nouveaux” *La maison*, de Maupassant. Provavelmente trata-se de edição da novela *La maison Tellier*, de 1881.

⁹⁰ Segundo BEMFICA, Alan de Oliveira. *Recepção de Flaubert na crítica literária brasileira (1885/1905)*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – FFLCH-USP.

⁹¹ Cf. cronologia de Maupassant no Brasil, dada por nós nos anexos.

⁹² Para apenas mencionar alguns exemplos, no ano de 1884, a *Gazeta de Notícias* publicou “Academias de São” e “Evolução”, de Machado de Assis; em 1886, “Pobre cardeal!”.

⁹³ Em uma crônica publicada em 27 de agosto de 1890, no *Jornal do Commercio* encontramos o comentário do autor, que escrevera de Paris, em 4 de agosto, sobre o fato de Georges Ohnet ser, na época, o romancista mais exportado pela França, o que o faz supor que o último romance deste (*A alma de Pedro*) já figuraria em meia dúzia de rodapés quando este artigo fosse lido no Brasil.

⁹⁴ *Candido ou do optimismo* foi publicado na íntegra, no *Correio Paulistano*, em tradução não assinada, diariamente, de 27 de agosto a 18 de setembro de 1891.

morte do autor, mas publica alguns textos assinados por ele: “O garrafão” (“Le petit fût”, de 1884, do volume *Les soeurs Rondoli*), em 3 de dezembro de 1893, no *Correio Paulistano*; em 20 de janeiro de 1894, “O filho” (“L’enfant”, de 1882, em *Clair de lune*); e em 21 de janeiro de 1895, “Uma viúva” (“Une veuve”, de 1882, do volume *Clair de lune*). O *Estado de São Paulo*, além de divulgar a morte do autor em artigo que logo discutiremos, dá-nos os seguintes textos, com a sua assinatura: o conto “Ça ira”, em 27 de janeiro de 1894; no mesmo ano, a crônica “Maneira original de ser pensionista do Estado”, em 14 de fevereiro; e “En wagon” (não assinado), em 30 de março.

O único romance do nosso autor que vimos publicado, na seção “Folhetim” do *Correio Paulistano*, foi dado somente entre 9 de fevereiro a 2 de abril de 1900, em tradução para o português de José Sarmiento.

3. Os jornais estudados e seus colaboradores

Em termos materiais, no período consultado, a *Gazeta de Notícias* e o *Correio Paulistano* tinham suas edições diárias de quatro a oito páginas. O *Estado de São Paulo* sempre ocupou mais páginas que os anteriores e o *Jornal do Commercio*, ainda mais do que o último, chegando a atingir mais de 50 nas edições de Natal. Esses jornais tinham por atrativo o folhetim e, por sustento, além dos compradores, a publicidade, oferecida nas últimas páginas e correspondendo, muitas vezes, a metade do periódico. Eles foram os principais responsáveis pela formação de um público consumidor de literatura, que posteriormente seria alvo das edições em livro.

O grande público iria sendo lentamente conquistado para a literatura principalmente pelo folhetim, que se conjugou com a imprensa e foi produto específico do Romantismo europeu, aqui imitado com sucesso amplo, nas condições do tempo. O folhetim era, via de regra, o melhor atrativo do jornal, o prato mais suculento que podia oferecer, e por isso o mais procurado.⁹⁵

O *Correio Paulistano*, fundado em 1854, tornou-se em 1872 órgão do Partido Republicano e o primeiro jornal vinculado a um partido. Dois anos depois, foi comprado por Leôncio de Carvalho, que adotou uma linha reformista. Segundo João Nery Guimarães, foi ele “uma das colunas mestras do periodismo paulista” e acredita que “tenham podido iluminar em suas colunas, em épocas diversas, quase todos os maiores

⁹⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p. 243.

nomes do jornalismo e da literatura nacional”.⁹⁶ Em 1882, novamente vendido, desta vez a Antônio da Silva Prado (que, de abolicionista, tomou em seguida uma feição monarquista), sua tiragem atingiu 1.800 exemplares e, em 1890, 8.500, quando novamente foi vendido a um grupo de republicanos, entre eles Manuel Lopes de Oliveira, Domingos Correa de Moraes, Vitorino Gonçalves Carmilo e Jorge de Miranda.⁹⁷

Infelizmente, a maioria das notas e comentários sobre o nosso autor, assim como as traduções dos contos, não vinham assinados, o que nos impede de ampliar o direcionamento crítico a esses textos, mas não de tecer conclusões sobre o que ali se expressava. Entre os seus colaboradores cuja autoria é apontada, alguns dos quais mencionaremos ao longo deste capítulo, estavam: José Sarmento (tradutor de *Fort comme la mort*), Nuto Sant’Anna, Oswald de Andrade e Ribeiro Couto. Entre os críticos franceses também ali publicados, interessam-nos Paul Bourget, J. Bourdeau, Georges Dumas, os quais mencionam Maupassant.

O Estado de São Paulo, até 1889 chamado *A Província de São Paulo*, foi criado em 1875. Entre os seus 21 proprietários, estavam Américo de Campos, Rangel Pestana, Américo Brasiliense e José Maria Lisboa. Após sofrer diversas crises, o que quase implicou no seu fechamento, em 1884, assumem a sua direção Rangel Pestana e Alberto Salles; na redação, assume frente Júlio César Ferreira de Mesquita. Em 1889, esse periódico alcançava a módica tiragem de 7 mil exemplares, mas já suficiente para enfrentar o *Correio Paulistano* “na disputa da preferência dos leitores” paulistas.⁹⁸ Em 1890, Rangel Pestana deixa o jornal, mudando sucessivamente a sua direção. A partir de 1902, Júlio de Mesquita passa a ser o seu único proprietário, até que, em 1907, se torna uma sociedade anônima. A partir de 1900, sua tiragem ultrapassa a dos jornais do Rio, alcançando a cifra de 36 mil exemplares.

Assim como nos demais jornais, a maior parte dos textos de *O Estado de São Paulo* que comentaremos são anônimos, o que implica imediatamente no assentimento dos editores com os textos veiculados. Entre os poucos articulistas nomeados estão: Oliveira Lima, Sud Menucci e André Maurel. Há ainda as iniciais J.V.S., cuja identidade não conseguimos depreender.

⁹⁶ GUIMARÃES, João Nery. *História da imprensa de São Paulo*. Escola de Comunicações e Artes-USP, [s.d.]. Mimeo, respectivamente p. 38 e 39. Não há data de publicação, mas estima-se que tenha sido escrito entre as décadas de 1950 e 1960, quando ainda existia o *Correio Paulistano*, fechado em 1966.

⁹⁷ Segundo Guimarães, “Nesses vinte e um anos que medei entre o ‘Correio Paulistano’ e ‘A Província de São Paulo’, não haveria lugar para outro jornal de envergadura.”. Op. cit., p. 60. Chamamos a atenção para o fato de que a atual *Folha de São Paulo* surgiu somente em 1925, sob o nome de *Folha da manhã*.

⁹⁸ GUIMARÃES, João Nery. Op. cit., p. 81.

Segundo Max Leclerc, os dois jornais brasileiros mais importantes, no final da década de 1880, eram a *Gazeta de Noticias* e o *Jornal do Commercio*.⁹⁹ Alcançaram 24 mil exemplares diários, em 1885, sendo, junto com *O Paiz*, os jornais mais vendidos do Rio.

A *Gazeta de Noticias* foi fundada em 1874, pelo jornalista Ferreira de Araújo, o qual teria reformado a imprensa de seu tempo, dando maior relevância à literatura.¹⁰⁰ Era um jornal barato, popular e liberal. Embora Ferreira de Araújo não fosse homem de letras, coligiu em seu jornal a colaboração de grandes escritores, tais como Raul Pompéia, Machado de Assis, Olavo Bilac, Max Nordau e José do Patrocínio (que ali redigiu seus artigos incitando a abolição) e mandou traduzir em sua folha os principais autores franceses. Vinte anos depois de sua fundação, o jornal era ainda um dos grandes jornais da Corte. Sodré afirma que no “Rio, em 1874, a *Gazeta de Noticias* continuava em ascensão, reunindo os melhores elementos das letras e do jornalismo brasileiro.” Em 1882, era considerada “o melhor jornal da época”.¹⁰¹

Os redatores que assinavam os artigos aqui estudados são também minoria: João do Rio e Lima Barreto. É o periódico que mais veiculou textos traduzidos do nosso autor, mas todos igualmente sem autoria.

O *Jornal do Commercio*, o mais antigo periódico brasileiro ainda em produção, foi fundado pelo editor francês Pierre Placher, em 1827. Dirigido inicialmente pelo próprio Placher, contou com diversos colaboradores franceses.¹⁰² Noticiou inúmeros movimentos culturais e políticos do país, tendo como colaboradores desde o próprio imperador D. Pedro II até escritores como Olavo Bilac, Machado de Assis e José Veríssimo (a partir de 1898). De feição mais sisuda e procurando afastar-se de engajamentos políticos, divulgou, assim como a *Gazeta de Noticias*, a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897.

Além de ser o periódico que mais nos ofereceu textos críticos, há também um grande número de textos cuja autoria dos colaboradores pôde ser resgatada, ainda que tenhamos seis artigos anônimos: Jayme de Séguier, Theodor Child, Maria Amália Vaz de Carvalho, Escragnolle Doria, José Maria Belo, José Veríssimo, Daltro Santos e Rubem Tavares. Além desses nomes, a maioria dos textos foi escrita sob dois pseudônimos (trinta

⁹⁹ LECLERC, Max. *Cartas do Brasil*. São Paulo, 1942, p. 161. Apud: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 253.

¹⁰⁰ Conforme lembra Lúcio de Mendonça, citado por SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p. 224.

¹⁰¹ Idem, p. 265 e 245, respectivamente.

¹⁰² Como nos é informado no site do periódico <<http://www.jornaldocommercio.com.br>>.

ao todo): Iriel e Alter Ego, redatores da coluna “Ver, ouvir e contar”, os quais merecem que devotemos a seguinte explicação prévia.

O folhetim “Ver, ouvir e contar”, não assinado até 1889, era escrito de Paris, quinzenalmente, para o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro e publicado com cerca de um mês de atraso. A partir de 18 de fevereiro de 1890, vem assinado por Iriel (que aí diz já escrever há três anos nessa coluna, sem dar seu nome verdadeiro). Não há certeza sobre a identidade de Iriel, mas, por meio de Nelson Werneck Sodré, ficamos sabemos que o barão Frederico José de Sant’Anna Nery, redator dessa seção, foi substituído por Jayme de Séguier.¹⁰³ Nery era brasileiro radicado na Europa, sobre quem Sacramento Blake, Pedro do Rego e Pierre Rivas oferecem-nos mais alguns dados.

Nascido em Belém, em 1848, Frederico José de Sant’Anna Nery era filho de um importante militar, que estabeleceu carreira política em Manaus. Aos sete anos, órfão de mãe, foi morar na capital amazonense com o pai, onde realizou os primeiros estudos. Aos doze anos, o pai o escolheu entre os demais filhos (que seguiriam carreira militar), a fim de continuar os estudos na Europa. Vai então para a França, onde recebeu o grau de bacharel em Letras, em 1867. Em 1870, doutorou-se em Direito, em Roma. Ali começou a atividade jornalística e a colaboração em diversos jornais europeus e no brasileiro *Jornal do Commercio*. Em 1874, residente em Paris, passou a ser redator fixo desse jornal. Pedro do Rego esclarece-nos nesse sentido, no seu texto em homenagem a Nery, publicado em 1882, por ocasião da vinda do redator do *Jornal do Commercio*.

Enceta então uma serie de folhetins sob o titulo *Ver, Ouvir e Contar*, e já são decorridos quase oito annos que continúa taes estudos, ora humorísticos, ora doutrinarios. Desde 1875 que Sant’Anna Nery é além de folhetinista d’aquelle jornal o seu correspondente político em Pariz.¹⁰⁴

Sacramento Blake¹⁰⁵ informa-nos de toda a sua produção literária, incluindo “Ver, ouvir e contar”, de 1874 até 1882. Não sabemos se a pesquisa de Blake resumiu-

¹⁰³ SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p. 292.

¹⁰⁴ REGO, Pedro do. *Traços biographicos de F.J. de Santa Anna Nery*. Rio de Janeiro: Faro & Lino, 1882, p. 10-11. Consultado na biblioteca do IEB. Esse volume traz elementos esquecidos pelos outros dois estudiosos, como a participação na exposição Universal de Paris, quando Victor Hugo aplaudiu-o e beijou-lhe a testa (!) e o “Álbum literário”, um inquérito sobre Nery, realizado por meio de depoimentos de diversos brasileiros, entre eles José Veríssimo, Machado de Assis e José do Patrocínio, para quem “pela sua cabeça passa o nosso Equador intelectual” (p. 24). Nery foi diretor da Associação Literária Internacional, tradutor de Gonçalves Dias para o francês e redator-chefe de *Le Brésil*. Casou-se em Paris com a inglesa Annie-Louis Wellesty e morreu nessa mesma cidade, em 1901.

¹⁰⁵ SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino Alves. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional/Conselho Federal de Cultura, 1883-1902/1970, v. 3, p. 158-160.

se até essa data ou se realmente Nery teria parado por aí a sua colaboração, quando impulsionou suas obras sobre o Brasil, quase todas escritas em francês.

Sant'Anna Nery esteve de passagem pelo Brasil em 1896, voltou à Europa em 1898 e, até a sua morte, fez ainda quatro viagens ao país. Segundo Rivas,¹⁰⁶ durante a estada do brasileiro em 1896, ficou preso por cinco meses, acusado da morte do Marechal Bittencourt.

Pelo que pudemos descobrir de nossas leituras do *Jornal do Commercio*, a partir de 1890, Iriel passa a assinar sob esse pseudônimo, mas informa que há três anos (desde 1887, portanto) já escreve nessa coluna. Também por algumas vezes fora substituído por Alter Ego, como em setembro de 1891. Na página virtual da Academia Amazonense de Letras, à qual pertenceu um irmão de Sant'Anna Nery (Silvério José Nery foi governador do Amazonas), afirma-se que por mais de vinte anos foi mesmo ele o colaborador da coluna “Ver, ouvir e contar”.¹⁰⁷ O último artigo de Iriel em que menciona Maupassant data de janeiro de 1894. A partir de janeiro de 1898, já temos um artigo de nosso interesse assinado também nessa coluna por Alter Ego.

Como se vê, há informações cruzadas sobre a suposição de Sodré, de que seja mesmo Nery o criador de Iriel. Poderíamos ainda supor que Jayme de Séguier fosse Iriel, se este tivesse sucedido Nery em 1882, como sugere Sacramento Blake.

Deixando de lado essas dúvidas, pelo fato de sua coluna ser dada em português e pelas referências históricas, seu papel é evidente: estabelecer uma ponte cultural entre a França e o Brasil, que nela se espelhava nas artes. Os comentários nesse folhetim são sempre separados por asteriscos, entre assuntos políticos e sociais, teatrais e, por fim, relatam publicações literárias ou a morte de escritores. Às vezes comenta-se a presença de algum brasileiro célebre na França.

O português Jayme de Amorim Sieuve Séguier nasceu em 1860. Em 1910, foi eleito sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras e morreu em 1932. É o autor do *Diccionario práctico ilustrado*,¹⁰⁸ o qual nos auxiliará como referência do vocabulário crítico da época, empregado para a leitura deste e dos demais jornais. Colaborador do *Jornal do Commercio* seguinte a Iriel, Séguier assinou ora com o

¹⁰⁶ RIVAS, Pierre. Um intercessor franco-brasileiro: Santa Anna Néry. *Encontro entre literaturas*: França, Portugal, Brasil. Trad. coord. Durval Ártico e Maria Letícia Guedes Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 130-133. A tradução desse artigo é de Maria Cecília Q. de Moraes Pinto.

¹⁰⁷ Disponível em <http://www.academiadeletras-am.org.br/swf/personalidadeSilverioNery.swf>. Última visita em maio de 2007.

¹⁰⁸ As poucas informações sobre a sua vida foram localizadas no site da Academia Brasileira de Letras, <<http://www.academia.org.br>>. O *Diccionario práctico ilustrado — novo diccionario enciclopédico luso-brasileiro*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, [s.d.], pode ser consultado na Biblioteca da FFLCH.

próprio nome, Jayme de Séguier, ora com o pseudônimo Alter Ego, duas seções do *Jornal do Commercio*: a “Chronica Pariziense – O Jornal dos Jornaes”, depois denominada “Chronica Estrangeira – O Jornal dos Jornaes”, e a seção “Ver, ouvir e contar”.¹⁰⁹ Na primeira, sua principal função era introduzir, traduzir e comentar as principais novidades dos jornais europeus, e principalmente os franceses, para o público brasileiro. O tema mais recorrente aí é também a literatura.

Feita esta apresentação necessária dos principais e pouco conhecidos colaboradores com os quais lidaremos, é preciso dizer que os demais, escritores célebres e autores de apenas um ou dois artigos, receberão esclarecimentos em notas de rodapé, no momento da discussão de seus textos.

Apesar de cansativa à leitura atual (e da insistência do corretor ortográfico informático em querer atualizá-la), preferimos manter a grafia original na transcrição dos jornais, visando resguardar o caráter histórico dos documentos. Além disso, algumas palavras hoje em desuso, e mesmo apagadas dos atuais dicionários, foram pesquisadas e explicadas em meio ao nosso texto ou em notas de rodapé.

3.1 O Porthos da Literatura Francesa: lendo a vida na obra

Há uma série de artigos, publicados principalmente entre 1889 e 1891, que recorrem às impressões de leituras de seus autores e ao primeiro sucesso de Maupassant entre o público francês para opinar sobre a sua obra e mesmo depreender elementos sobre a vida do escritor. O sucesso de sua literatura é para eles sinônimo de seu vigor físico. O aventureiro escritor-remador, que se esconde da vida pública, é um atleta da palavra, cujo resultado é a linguagem forte, simples e precisa. Sua ascensão literária considerada rápida, se tomados os exemplos dos demais realistas franceses, é aqui um ponto positivo a sua consagração. É, enfim, o segundo mosqueteiro, o Porthos dumasiano (de *Os três mosqueteiros*), segundo Iriel.

No texto não assinado (é o mesmo colaborador que posteriormente assinaria como Iriel), na coluna “Ver, ouvir e contar”, no *Jornal do Commercio* de 6 de maio de 1889, faz-se um pequeno resumo de três livros publicados recentemente na França,

¹⁰⁹ Confirmamos o que tínhamos constatado pela leitura, por meio desta passagem de João Luso (pseudônimo do escritor português Armando Erse): “Membros correspondentes da Academia foram: Jaime de Séguier, que por alguns lustros manteve as duas seções: “Ver, ouvir, contar” e, com o pseudônimo Alter Ego, o “Jornal dos jornais” [...]”. LUSO, João. A Academia Brasileira de Letras e o *Jornal do Commercio* – Guardados da Memória. *Revista Brasileira* fase VII, julho-set. 2002, ano VIII, n. 32, p. 309-313. Esse artigo foi primeiramente publicado pela *Ilustração brasileira*, n. 32, em dez. de 1946.

entre eles, *La main gauche*, de Maupassant. Coloca-o, junto a Bourget e Loti, como os três mosqueteiros das letras, prediletos do público: “tres livros dos tres escriptores favoritos do publico, dos tres jovens mosqueteiros das letras, Bourget, Maupassant, Loti.”. Trata-se, como se vê ao final, de sugestões de leitura ao público brasileiro sobre o que se lê na França e – segundo Iriel – o que simboliza o “parisianismo” (o termo é dele) da época, já que as peças – que ele também sempre resume em sua coluna, mas que, dessa vez, parecem ter dado uma quinzena fraca – “esperam em casa suas visitas”.

De Bourget, comenta *Quadros a pastel*, elogia a análise psicológica, diz que, mais que Stendhal, Bourget “fende os cabelos em oito” (da expressão francesa *se couper les cheveux en quatre*, ou seja, se perder em minúcias), a ponto de não vermos o objeto descrito. De Loti, comenta *Japonneries d’automne* (não traduz o título), atribuindo-lhe a frescura, a “individualidade delicada e poderosa” das páginas de Loti.

Sobre Maupassant, vale reproduzir todo o excerto:

Maupassant apparece-nos como sempre saudavel, robusto, audacioso e por vezes implacavel no seu livro *Mão esquerda*. É uma série de contos. Conto elle os sabe escrever, verdadeiras obras primas de ironia, de observação, escriptas em uma linguagem singela e forte como o marmore antigo. O primeiro, a historia de uns amores com uma mestiça de Argel, é adoravel da primeira pagina á última.

Notam-se já todos os qualificativos que marcarão para sempre a crítica do autor, o que parece consenso na leitura de sua obra: a observação fina, a ironia, os recursos de linguagem claros e diretos. O “adorável” atribuído a “Allouma” contrasta com o tom geral do volume e entraria também em conflito com análises célebres de outros textos do escritor do cruel e do fantástico. A apresentação do escritor como “sempre saudável, robusto, audacioso” deve ser comparada com uma outra, feita entre de 1891 e 1893, que analisaremos no próximo subcapítulo.

Em 16 de maio de 1889, Iriel apenas menciona a celebridade rápida de Maupassant para introduzir em sua coluna comentários sobre Jules Lemaître, que então era recebido calorosamente pelo público francês, pela crítica e pelos empresários teatrais.

O sr. Lemaitre teve a mesma boa fada que presidiu nos destino de Paul Bourget e Guy de Maupassant. Passou da obscuridade para a gloria, ou pelo menos para a celebridade sem o longo noviciado a que são condemnados em França os melhores, os mais solidos talentos. Zola, por exemplo, para não ir mais longe.

Em 27 de agosto de 1890, uma pequenina menção a Maupassant reforça esse aspecto, da alta voga de sua leitura na França, assim como a de escritores hoje quase

esquecidos: o já citado Pierre Loti, Léon Dierx¹¹⁰ e Paul Bourget. Iriel comenta a “pornografia” (o termo é dele) nas capas dos “romances da moda”, diante dos quais, nas vitrines das livrarias, as senhoras honestas baixavam os olhos. No caso de Maupassant, as ilustrações internas, mas não as capas, apontam para a mesma conclusão. Basta olharmos as edições Ollendorf de Maupassant, até hoje resistentes ao tempo, presentes nas bibliotecas e vendidas em sebos de São Paulo, para percebermos a veracidade desse fato. A ilustração de “Marroca”, na edição de *Mademoiselle Fifi*, devia enrubescer as senhoras, já que as moças não podiam ler nosso autor, segundo Maria Bashkirtseff...¹¹¹

Em 28 de março de 1891, no folhetim “Ver, ouvir e contar”, Iriel noticia o “acontecimento teatral da quinzena”: a representação de *Musotte* no teatro Gymnase, em Paris. Esses comentários ocupam três colunas e meia das oito de seu rodapé e trazem a data de redação de 6 de março. Serve-nos aqui também como um termômetro da primeira recepção de Maupassant na França e da leitura de sua vida por meio de sua obra. O escritor (“uma alma de aço em um corpo de ferro”) chega a despertar a inveja do cronista, pela sua obra e pela sua vida.

O acontecimento theatral da quinzena é a primeira representação no Gymnasio da comedia em três actos, a *Musotte*, escripta em collaboração por Jacques Normand e Guy de Maupassant.

Esta collaboração precisa de ser destrinchada. O assumpto da peça é o mesmo de uma novella de 10 ou 15 paginas, “O Filho”, que se encontra n’um volume de Maupassant, intitulado *Luar*. Foi lá que Jacques Normand o desninchou e lhe deu a forma de uma comedia em 3 actos. O director do *Gymnasio*, que é um finorio de primeira categoria, desejou que o nome de Maupassant figurasse no cartaz como havendo collaborado na peça e tanto fez que, apesar da resistencia desesperada que Maupassant lhe oppoz, o decidio a rever o texto de Normand e a modificar uma ou outra scena. Maupassant, porém, em vez de se limitar a isso, escreveu a peça toda da primeira á ultima scena sobre o traçado que Normand recortára na sua própria novella. O pobre Normand faz no meio de tudo isto uma figura assaz humilde, mas com a sua parte de direitos de autor lhe está garantida, é provavel que se dê por consolado da sem-cerimônia litteraria com que o tratarão.

O enredo da peça é de uma simplicidade extrema e justamente por isso a sua acção sobre o publico foi de uma energia incomparavel. O primeiro acto interessou, o segundo commoveu, o terceiro enthusiasinou. É tão humano, é tão verdadeiro o problema que serve de base á comedia, que ninguem pôde assistir indifferente á sua evolução. A anciedade [sic] do publico exacerbou os nervos dos actores que representarão de um modo maravilhoso, e entre os quais se revelou uma grande actriz, Mlle. Sisos, que é ao mesmo tempo uma linda mulher.

Eis agora em poucas linhas o assumpto da comedia.

[...]

¹¹⁰ Léon Dierx (1838-1912), poeta francês. Seu poema “Lazare” é citado por Medeiros e Albuquerque no conto “O homem que morreu”, de *Contos escolhidos*, o que demonstra sua difusão entre o gosto da época. ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924.

¹¹¹ Na terceira carta da jovem aristocrata russa Maria Bashkirtseff, de março de 1884, ela afirma que “Si je n’étais pas mariée pourrai-je [sic] lire vos abominables livres?”. Disponível no site www.maupassant.free.fr.

A entrevista do pintor e da amante moribunda dá lugar a uma das scenas mais commoventes do theatro moderno, escripta em uma nota delicada e verdadeira que arranca lagrimas aos olhos mais aridos. Não se ouve uma tirada melo-dramatica, uma phrase theatral. O effeito de commoção é obtido [por] uma sobriedade, uma concentração de sentimento, uma delicadeza de expressão que o tornão irresistivel. Musotte pede perdão a Jean, de haver perturbado a hora mais radiosa da sua vida, aquella em que lhe era dado possuir a mulher a quem ama; e este pedido, feito em termos simples, mas humedecidos de lagrimas, é uma das mais sensibilisantes coisas que se tem escripto em theatro. [...]

Jean revelara tudo, mesmo á noiva. A surpresa, a perturbação que esta comissão subita lançou na familia simples e de idéas um pouco estreitas em que o pintor acaba de entrar occupão todo o terceiro acto, agitando o espectador em sentimentos contraditorios.

Mas, por fim, o bem triunfa. Gilberta é uma nobre menina, cujo coração ferido encontra na generosidade e na abnegação o balsamo que o há de sarar.

O filho de Musotte não terá apenas um pai, terá também mãe extremosa e desvelada. É o que, com grande espanto de Mme. Rouchard que na comedia encarna todos os prejuizos e preconceitos do mundo, Gilberta declara á face de todos, ao passo que seu esposo, enternecido até as lagrimas, a aperta nos braços cheio de gratidão.

*

* *

Tal é, dissecada em uma curta analyse, a peça de Maupassant, cujo nome foi saudado por uma tempestade de applausos e sahio desta prova mais illustre ainda do que era.

Um homem invejavel este Maupassant, a quem tudo sorri na vida. Rico, celebre, forte, saudavel – uma alma de aço em um corpo de ferro – ele possui todos os elementos materiaes da felicidade. Dizem que é feio e insensivel á gloria e ao aplauso do mundo: supponho, pelo contrario que a sua natureza concentrada e sillenciosa goza mais do que qualquer outra da simpathia unanime que de todos os lados o procura e tenta envolvê-lo de balde. Se lhe foge é porque é um espirito feito de vigor e de sagacidade, que conhece o que ha de desillusionante no contacto demasiado intimo das mais seductoras voluptuosidades da vida o que se lembra de que ellas se assemelhão a esses perfumes de nomes sonoros, compostos de essencias raras, cujo aroma é uma delicia, cujo gosto deixa na boca um travo cruel.

É sem a menor duvida, o escriptor que actualmente em França reúne o maior numero de suffragios e accerca do qual se não ouve uma nota discordante no conceito geral de louvores enthusiasticos. Zola, Bourget, Daudet, são discutidos, tem admiradores ardentes e adversarios apaixonados. A respeito de Maupassant toda a gente esta de accôrdo. As violencias por vezes brutaes de Zola, as subtilidades depravadas de Bourget, o *meridionalismo* um pouco monotono do autor de *Numa Roumestan* [?] dividem as opiniões do publico que se encontra compacto a admirar em Maupassant um conjuncto de qualidades homogeneas, solidas, robustas, formando um bloco d'uma perfeita pureza. O que seduz sobretudo o espirito francez na arte de Maupassant é a limpidez absoluta do seu pensamento, a singeleza de seu raciocinio, a sobriedade de seu estylo, que o tornão herdeiro das mais puras tradições da litteratura nacional e fazem d'elle um descendente de Montaigne, de La Fontaine, de Voltaire, quasi um classico.

Segundo o colunista, o sucesso de Maupassant, sua qualidade literária e sua entrada no cânone eram de consenso geral – o que não é verdade, como vimos no capítulo anterior. Vê-lo ligado a Montaigne, La Fontaine e Voltaire era reconhecer em vida a amplitude de sua obra e seu lugar no cânone da Literatura Francesa. Sabemos que, de fato, mesmo críticos mais reputados, como Brunetière, eram simpáticos à sua

obra, assim como o dramaturgo francês mais conhecido na época. Nota-se também desse texto crítico que o físico saudável do autor era reconhecido como diretamente proporcional ao efeito robusto da sua obra. Conforme veremos, nos momentos imediatamente anteriores à sua morte, essa leitura se enviesará, deixando a crítica um tanto confusa no uso dessa metáfora.

Os elogios à atuação da atriz – na França, quem primeiro encenou o papel de Musotte foi Mlle. Sisos; no Brasil, em 1901, foi a italiana Clara Della Guardia –, além de qualificar o trabalho pessoal dela, reforça a qualidade dramática do texto de Maupassant e de Jacques Normand, no que oferecem de verossímil, de humano e verdadeiro, sensível mas sem apelos melodramáticos. O espectador é conduzido a um sentimento contraditório, com que lida Maupassant nas narrativas curtas e, sobretudo, nos contos fantásticos: a hesitação. Tal sentimento é fruto do efeito de real proporcionado na condução do conflito à *anagnorisis* (no sentido aristotélico, dado na *Arte Poética*).

Veja-se ainda que, apesar de noticiar certa injustiça contra o trabalho de Normand, o próprio colunista, ao final, passa a atribuir a autoria da peça tão-somente a Maupassant. Evidentemente, essa irrelevância serviu-lhe a fim de passar ao último trecho de seu texto, em que posiciona Maupassant na literatura contemporânea e no conjunto da Literatura Francesa.

Os comentários sobre a participação de Maupassant na reescritura da peça podem ser ponderados pela afirmação do próprio escritor, em carta de abril-maio de 1890, a Émile Straus:

[...] J'aime mieux ne pas voir à la scène le Champ d'Oliviers, et puis la collaboration réelle est une chose qui n'entre pas du tout dans mes idées. J'admets très bien qu'un auteur dramatique tire une pièce de l'œuvre d'un romancier, mais je ne comprends pas du tout une pièce exécutée par deux personnes. J'ai très souvent refusé de me prêter à ce travail, en particulier pour Yvette et M. Parent, ayant reçu des propositions très sérieuses sur ces deux œuvres. Je ne crois pas que j'y consente jamais.¹¹²

Enfim, Maupassant consentiu, seja por que razão for.

A curiosidade sobre o autor era tanta que cada descoberta sobre sua vida pessoal era considerada um grande achado, valorizando o mito que o próprio autor, voluntária ou involuntariamente, construía para si.

¹¹² Apud: BENHAMOU, Noëlle. De la nouvelle “Miss Harriet” à “Miss Helyett”. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n. 16, Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, Rouen, 2005, p. 27-49. Disponível também no site <www.maupassant.free.fr>, carta n°. 614.

Em 2 de abril de 1891 (seu texto é datado de 6 de março), Alter Ego (o português Jayme de Séguier) transcreve na sua coluna “O Jornal dos Jornaes” excertos de periódicos franceses. Estão entre eles a *Revue des Deux Mondes*, *Le Figaro* e a passagem a seguir, cuja fonte acreditamos ser a dos “Échos Illustrés du *Figaro*”. O resumo que Alter Ego apresenta confirma a opinião do artigo anterior, de Iriel, segundo a qual nosso autor estava no auge da repercussão pública.

O triumpho obtido pela *Musotte* dá actualidade a estes dous perfis, desenhados pelo *Mascara de Ferro*:

“Guy de Maupassant

“Mais curto do que pequeno, reforçado, pelle colorida, bigode de sargento, – eis Guy de Maupassant no physico. Nunca falla das suas obras, tem horror ás conversações sobre litteratura, adora o *yachting*, o ar livre, as longas caminhadas, os exercícios violentos. Tal é Guy de Maupassant no moral.

“Signaes particulares: – tem os grandes jantares em horror e em maior horror ainda as admirações burguesas.”

“Jacques Normand

“Alto, barbado, calvo, aspecto quasi inglês, trato sempre correcto.

“Poeta, romancista, autor dramatico, este antigo alumno da Escola das Cartas ensaiou-se em todos os generos. Muito rico, recebe muito, frequenta a sociedade, onde é interlocutor favorito das mulheres que têm pretensões litterarias.

“Signal particular: – Casou-se com a filha d’Autran, o poeta do mar.”

Seja-me permittido accrescentar mais este traço no perfil de Maupassant:

Um amigo meu, o Conde C., que conhece-o [sic] com bastante intimidade, julga-o um espírito orgulhoso e aspero.

Ninguém possui um silencio mais feroz do que elle, e, se percebe que o querem pôr em evidencia, refugia-se nesse mutismo implacavel, de que ninguém consegue arranca-lo. Se a conversação lho interessa, escuta-a com uma attenção grave, e de tempos a tempos toma uma nota no punho da sua camisa.

Um outro traço do seu character. Ser-lhe-hia facil graças á sua amizade com Julio Clarelle, fazer representar uma peça na Comedia Franceza, o que é o ideal de todos os autores. Quando lhe fallarão nisto pela primeira vez, perguntou:

– A leitura da peça no Comité dos artistas é condição *sine qua non* para admissão?

– *Sine qua non*.

– Neste caso, boas noites. Nunca escreverei para a Comedia Franceza.

Passa grande parte da sua vida bordejando no seu *yacht* ao longo da costa do Mediterraneo, e ninguém ainda soube descrever com mais seducção e com mais poesia o encanto das longas noites callidas do mar provençal, e das *flaneries* vagabundeantes, ao sabor da viração e da corrente, sobre as vagas mansas, onde a tremulina lunar palpita e se reflectem inquietos os olhos das estrellas.

Vemos que o acréscimo dado por Jayme de Séguier enriquece a imagem do autor como um retraído e um vigoroso aventureiro. A sua obra *Sur l’eau* (1888) serve de comprovação ao leitor deste modo de vida do escritor. É, mais uma vez, um modo de leitura da vida pela obra.

Em 10 de abril de 1891, também na coluna “O Jornal dos Jornaes”, Alter Ego (Jayme de Séguier) dá aos leitores a transcrição de uma cena de *Musotte*, cujo resumo já era conhecido por meio da coluna de Iriel, publicado em 28 de março.

Reconheço que é um pouco longa a transcrição que adiante se vai ler de uma scena de *Musotte*, reproduzida no *Gaulois*. Mas ella é tão bonita, tão bem escripta, tão delicada, que não resisti ao prazer de a traduzir integralmente. A nova peça de Guy de Maupassant e de Jacques Normand está attrahindo Pariz inteiro no *Gymnasio*. É um *successo* quase sem precedentes.

Iriel, que não tem segredos para mim, referio-me que na sua ultima chronica lhes contára o resumo da peça. Ser-lhes-ha, pois, fácil comprehender o sentido da peça que vão ler e que se passa no 1º. acto, logo depois da cerimonia nupcial, entre Jean Martinel, o moço pintor, e sua jovem esposa:

As diferenças entre a peça original e a que vem transcrita a seguir, ainda que não representem mudanças estruturais no texto, podem ser devidas não só a prováveis adaptações durante a cópia dos dois jornais (*Le Gaulois* e depois no *Jornal do Commercio*), mas também no momento da tradução. Aos que se interessarem pelo cotejo, damos nos anexos toda a coluna de Alter Ego. O que nos interessa de fato é reforçar “o sucesso quase sem precedentes” da peça, que seria igualmente bem recebida no Brasil, anos depois. Beleza, delicadeza e a qualidade da redação são os critérios de avaliação do crítico, que assim justifica a sua redenção ao texto, não resistindo a traduzi-lo.

Na coluna “O Jornal dos Jornaes”, de 8 de maio de 1891, Alter Ego obtém, a partir do físico de Maupassant, uma caracterização do seu temperamento. Repete aqui algumas impressões já apontadas anteriormente, o que mostra o quanto esse viés do caráter de Maupassant era apreciado pela leitura que se propunha de sua literatura. A poesia de Maupassant transpassa a redação do cronista, que se deixa contaminar pelo retrato idílico que ele imagina ser o do escritor apresentado:

Ao temperamento vigoroso, aos robustos pulmões de Maupassant não convém o ar mephitico das grandes cidades, comprimido entre altos muros e prédios gigantescos, e respirado em comum por centenas de milhares de individuos.

A livre e longa atmosfera dos campos ou melhor ainda a brisa salina do mar, eis o ambiente de que precisa o seu robusto organismo. Das cidades elle tambem detesta por igual o movimento e o alarido. Maupassant é um concentrado e um silencioso. Escuta muito mais do que falla.

Um amigo meu, que o conhece, contou-me a singular impressão que lhe fez, quando pela primeira vez o encontrou, esse forte e athletico sujeito que, no meio da admiração sympathica que o rodeava, respondia por monossyllabos ás perguntas que lhe dirigião, ouvia em silencio a conversação dos outros e de tempos a tempos tomava á lápis uma nota no punho da camisa.

Este feitiço explica a sua violenta paixão pelo *yachting*, onde elle vê muito menos um *sport*, do que um meio de se offerecer as horas de concentração e de silencio, que lhe são caras.

Quantas bellas paginas não devemos nós a essas horas de isolamento sobre a tolda de um barco, em que o artista, o poeta se deixava impregnar do encanto infinito das noites do Mediterraneo, do perfume dos laranjaes da costa, do morno clarão da lua, ouvindo o marulho das ondas de encontro ao costado da embarcação, rythmando os pensamentos do cérebro pela palpitação da vela, abrindo a sua alma toda á inspiração desse duplo infinito – o céu e o mar!

O horror da immobilitade é também uma das características da sua natureza avida de grandes espaços e de commoções profundas. “– Quatro paredes, exclama elle em um dos seus livros, duas portas, uma janella, uma cama, cadeiras, uma mesa! É isto a vida? Prisão, prisão! Toda a casa que se habita muito tempo torna-se em cárcere. Oh! fugir! partir, fugir das phrases feitas, dos homens, dos movimentos iguaes ás mesmas horas, dos mesmos pensamentos sobretudo!” Não admira, portanto, que elle ande sempre em viagem e que seja quasi um desconhecido em Pariz.

A Africa exerce nelle uma atracção especial, sobretudo a Africa sabariana [sic], com o seu immenso deserto, os seus areaes isolados, a perder de vista. Já de uma primeira excursão á Argélia nos trouxe elle esse livro tão luminoso, tão cheio de scintillações e reverberamentos como o seu titulo, *Ao sol*. Aparece agora no *Écho de Pariz* uma nova serie de impressões colhidas em uma recente viagem ao paiz de Leghonat na [orla] do grande deserto. Eis um trecho do primeiro capitulo, que encerra uma esplendida evocação da passagem de uma caravana de nomades.

O primeiro pequeno excerto está na primeira narrativa de *Au soleil*, de 1884. O texto mencionado a seguir, cuja tradução de Alter Ego pode ser lida nos nossos anexos, é a crônica “Une fête arabe”, publicada no *Écho de Paris* nos dias 7 e 13 de abril de 1891. Conforme se observa, foi apresentado apenas um excerto da primeira parte da crônica original, parte essa intitulada “La route”, mas que já serve à ampliação do olhar do leitor brasileiro sobre a variada obra do escritor francês.

Veja-se que o cronista, no vaivém entre obra e biografia, obtém em uma e na outra a confirmação do retrato que quer oferecer do escritor, aventureiro e concentrado, como exige o esporte da escrita. Seu tom crítico é grandiloquente, épico, a fim de acompanhar aquele que descreve, em sua aventura da escrita pela escrita da sua aventura, ritmada pela palpitação da vela e pela inspiração da paisagem natural (“esse duplo infinito – o céu e o mar!”). Está claro que Maupassant, assim como grande parte dos escritores de seu tempo, retirava assunto de muitas experiências pessoais e dos jornais, principalmente dos *faits divers*. A posição de Alter Ego, porém, apresentando ao leitor brasileiro um texto inédito, é a de conduzir previamente a uma leitura específica desse texto. A intenção do crítico que apresenta uma obra ainda em construção é a de influenciar a leitura que pela primeira vez se fará. Aqui lhe interessa, mais que o texto, o homem que lhe está por trás. O leitor associa necessariamente aquele homem silencioso que tem na sua obra o momento de gritar por liberdade, e o que lhe permite essa habilidade, mais do que o domínio da linguagem, parece ser a sua experiência de vida, as suas viagens. O escritor é aqui, mais uma vez, um Porthos, o

viajante que tem experiências para contar, inspiradas pela natureza; sua batalha – que não está em foco aqui e que é apenas resultado de tudo o que foi expresso – é a das palavras. Não há coração, mas uma vela que palpita e faz mover seu cérebro. A sinédoque é clara. O escritor, ainda vigoroso e saudável, é tomado pela máquina que o move.

Na coluna do dia 20 de maio de 1891, Alter Ego continua a dar “Une fête arabe” ao leitor brasileiro. Oferece agora outro pequenino trecho da segunda parte, chamada “La fête”. Nota-se, aliás, que os dois artigos foram redigidos na mesma data por Jayme de Séguier (10 de abril de 1891); sua divisão se explica pela grande extensão e pelo caráter comercial que as próprias crônicas tinham, a fim de atrair os leitores para a compra – assim como os folhetins, de caráter serial, mesmo quando o autor já tinha todo o original pronto. Entretanto, o fio analítico que conduz sua leitura do escritor, prenuncia um outro tipo de observação crítica, mais interessante, a meu ver, uma vez que procura se concentrar mais na obra, esquecendo a aventura biográfica que lhe está por trás. O recurso de que se utiliza é, mais uma vez, a paráfrase, a que se acrescentam algumas observações gerais dos procedimentos de escrita do escritor.

Quero esperar que o trecho que lhes offereci na ultima chronica, das impressões de viagem que Maupassant está publicando no *Écho de Pariz*, lhes deu vontade de conhecerem o resto. Poder-de-hia supôr que depois de Fromentin e dessas maravilhosas aquarellas á penna que se intitulão *Um verão no Saharah* e um *anno no Sahel*, pouco ou nada tivesse ficado por descrever no scenario deslumbrante a que o grande deserto serve de panno de fundo. O talento de Maupassant acaba de nos provar que um assumpto nunca se deve considerar esgotado e que na alma de um verdadeiro artista um espectáculo, já mil vezes visto e descripto, pode acordar sensações novas e interessantes.

A narrativa de Maupassant intitula-se uma *Festa Árabe* e o segundo capitulo transporta-nos em plena kermesse argelina, em um tumulto formidável de gritos, de tam-tans, de pifanos sobreagudos, de tiros de espingarda, sob um sol que derrama, pello areal imenso onde se agglomera a turba resplandecente uma luz de deslumbramento e um calor de queimadura.

Leião agora esta magnífica descripção de uma *fantasia*, e notem com que arte e maestria este episodio, já tão banal que pertence aos dominios da chromolytographia, se acha rejuvenescido pelo admiravel estylo do grande escriptor. Maupassant e outros convidados forão recebidos na tenda official que domina toda a planicie e que é aberta ao sul e ao norte:

Alter Ego eleva a narrativa de Maupassant, que soube descobrir elementos não captados na já fatigada paisagem descrita por tantos pintores. Os retratos em aquarela do pintor e escritor francês Eugène Fromentin (1820-1876), autor de *Um ano no Sahel*, e as cromotilogravuras das paisagens da Argélia e do Egito são elementos comparativos para o contraste da obra de Maupassant. Entre os procedimentos do aquarelista e cromolitogravurista e os do escritor há inúmeras diferenças, que não nos cabe definir

aqui. O fato é que, ao compará-los com a arte pictórica, observa-os como se o autor fosse um artista de imagens, mais do que de palavras. Em seguida, o crítico emprega, para qualificar a arte de Maupassant, os princípios artísticos definidos pelo próprio escritor, no seu conhecido prefácio: o assunto literário não se esgota, uma vez que é o olhar do artista que capta – ou a “alma de um verdadeiro artista” –, no mais simples objeto – ou em “um espetáculo já mil vezes visto e descripto” –, um aspecto nunca antes percebido, visando “acordar sensações novas e interessantes”.

Esse texto de Alter Ego exemplifica uma crítica feita por vorazes e passionais leitores de Maupassant, de que Iriel é o melhor guia. Marca um conhecimento que ora deturpa pela proximidade, mas muitas vezes ilustra uma leitura literária realizada atentamente, que vê a obra antes do homem. Cita a todo momento, prova com literatura as suas preferências e as suas teorias. Próximo do texto, rende elogio ao escritor, mas não evita perambular pela aventura biográfica que tanto desgostava Maupassant e que marcaria a crítica entre os anos de 1892 e 1893, conhecedora dos eventos que o levariam à morte. A elas Maupassant responderia previamente, em 1891.

Je tiens ma vie tellement secrète que personne ne la connaît. Je suis un désabusé, un solitaire et un sauvage. Je travaille, voilà tout [...]
Je ne laisse jamais un journaliste entrer chez moi et j’ai interdit qu’on écrivît rien sur moi. Tous les articles publiés sont faux. Je laisse seulement parler de mes livres.¹¹³

3.2 Um ilusionista desilusionante

Atendendo a esse ponto de vista do escritor, temos aqui uma exceção do que demonstramos antes, na seguinte crônica de 12 de agosto de 1890. Já assinando seus artigos, Iriel comenta a publicação de *O nosso coração* (*Notre coeur*, título traduzido pelo colunista), junto com outro livro, do compositor Ch. Gounod. Apesar de já ter remetido antes à rapidez com que Maupassant produziu sua obra, o tempo, nesse caso, ao contrário do que exige o vinho, não foi exíguo para garantir sua qualidade. Sobre o lançamento de Maupassant, escreve:

O volume de Maupassant intitula-se *O nosso coração*, e é como todos os romances desse grande artista, um estudo acre, mordente, aspero e desilusionante. Não o aconselho a quem gostar de litteratura chamada *ideal*, que pretendidamente nos adormece do mal de viver com o ópio de chimeras aladas e inverossímeis fabulações. Como obra litteraria representa ainda um progresso na maneira tão

¹¹³ Maupassant em carta de 10 de novembro de 1891, a Mlle. Bogdanoff – carta n. 736, disponível no site: <www.maupassant.free.fr>.

peçoal, tão independente deste admiravel escripto. Nada iguala a simplicidade da sua fórma, a não ser a intensidade do effeito que ella produz. Recommendo aos [doliendos(?)] a descripção do *Mont St. Michel* e os passeios de André Mariolle através da floresta de Fontainebleau. São páginas como raras vezes se lêem mesmo nesta rica e exuberante litteratura, e que devem ser saboreadas como os vinhos preciosos e de datas celebres – aos golinhos. IRIEL

Percebe-se o quanto a literatura de Maupassant foi bem instalada num período em que o Realismo já estava no gosto do público – brasileiro e francês –, ainda que houvesse remanescentes românticos que preferissem a literatura “ideal”, aos quais Iriel não recomenda a leitura. Pressupõe, portanto, a oposição entre duas literaturas: a realista e a idealista (ou romântica). Inserido no primeiro grupo, o livro de Maupassant apresentado é qualificado como um “estudo”, ao modo dos naturalistas (pensamos em Zola e nos Goncourt), como se pretendesse provar uma teoria qualquer, a da desilusão. É evidente que Iriel já conhecia a teoria artística de Maupassant, largamente discutida em “Le roman”. Ainda que não o cite aqui, como o fez adiante, ficam claros os princípios sob os quais analisa *Notre coeur* e que desenvolveu em outras leituras. As qualidades principais apontadas no romance, além da linguagem áspera e acre, da forma simples do romance e a intensidade do efeito em Maupassant, é a verossimilhança artística – o que o opõe aos romances que proporcionam a evasão da realidade.

Ao mencionar a “maneira tão pessoal” de Maupassant, tendemos a acreditar que o redator não a quer diferir da impassibilidade atribuída ao discípulo de Flaubert, mas sim à sua qualidade de escritor singular, diferente justamente da literatura dos demais naturalistas. Tanto que, como o bom e raro vinho, a pura arte deve ser saboreada aos poucos, para aproveitá-la e captar toda a sua beleza, pois não a encontraremos facilmente em outros. Para esse crítico, o tempo da maceração não entra em jogo, mas sim a qualidade das uvas. A exuberância está no grau elevado da verossimilhança. O critério realista da beleza é a sua proximidade com a verdade.

Essa abordagem feita por Iriel anuncia duas outras que veremos a seguir: por um lado, instiga o crítico biográfico da época a explicar uma outra fase da vida e da obra do escritor, que, segundo esse ponto de vista, prenuncia-se pela desilusão; por outro, faz ler desde sempre na poética do autor uma visão irônica da realidade circundante (antes de qualquer evento trágico pessoal), que hesita entre otimismo e pessimismo ou entre o retrato da permanente hipocrisia burguesa e certa concessão à mobilidade dos humildes. A variedade de olhares sob uma mesma roupagem realista confundiu e ainda confunde muita gente. Prova é de que Maupassant era mesmo um mestre ilusionista.

3.3 O *mauvais passant*¹¹⁴ – sede no deserto das suas palavras: lendo um romance na vida

Uma vez que sem todos os elementos para julgar uma vida que se fazia, mais pelos jornais e de ouvir falar do que por conhecimento próprio dos críticos, estes voltavam aos livros para ali buscar seus assuntos e discussões literárias. Surpreendia, já, o perfil diverso neste homem de letras esportista, que não gostava de discutir literatura nos salões. No momento em que o escritor parou de produzir, em decorrência de seus problemas de visão e de sua indisposição para o trabalho, em razão da sua doença, essa crítica mais biográfica, que já começara a se esboçar, encontra, em 1892, no seu assunto a sua explicação. Um autor que, até início de 1891 (mas principalmente até 1888), rendia aos jornais não só inúmeros textos para deleite dos leitores franceses e estrangeiros e que deixa de ser publicado devia render aos jornais, cobrados por seus leitores, alguma explicação e algum espaço preenchido em suas páginas. As notícias dos jornais poderiam não somente atender, pois, à sede do público, ansioso por qualquer referência a Maupassant, como também preencher o espaço branco deixado pelo silêncio de sua produção. Isso se verifica também pela extensão que passam a ganhar os textos a seu respeito. O mistério que ele mesmo fizera de sua vida pessoal, evitando por princípio falar de si, rendeu maior suspense e a romantização da sua figura. O espaço ficou aberto às interpretações as mais curiosas e diversas, conforme veremos aqui.

Em 10 de janeiro de 1892, em um longo artigo traduzido da imprensa francesa, às p. 1-2, o *Jornal do Commercio* noticia pela primeira vez a doença do escritor. O artigo do jornalista francês Hugues Le Roux é rapidamente apresentado, mas não nos é informada a autoria da tradução. O relato sobre o escritor é oferecido a fim de saciar a curiosidade dos leitores, provavelmente tocados pela arte do autor de *Notre coeur*, que pedem a revelação da vida do seu autor dileto, uma vez que – segundo essa opinião – o culto ao mito do autor só se faz quando se o conhece intimamente. O próprio Hugues Le Roux está consciente do interesse que causará seu texto, uma vez que Maupassant era um autor em evidência e sobre cuja vida pouco se sabia, já que evitava falar de si mesmo e de literatura, ou mesmo fotografar-se. Transcrevemos esse longo artigo a seguir, a fim de discutir sua importância nas páginas brasileiras.

¹¹⁴ Assim se denominava o próprio Maupassant, segundo alguns de seus biógrafos: “J’ai nom “Mauvais passant”, répétait-il, avec une bonhomie qui démentait la menace.” TROYAT, Henri. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 1989, p. 62.

Guy de Maupassant

Traduzimos dos *Annales Politiques et Littéraires* o seguinte retrato que do illustre romancista frances que enlouqueceu há pouco – Guy de Maupassant – fez Hugues Le Roux:

“Somos feitos de tal modo que desejamos descobrir o artista por trás de sua obra, talvez para nos certificar da identidade do escriptor, talvez para saber a que dedicar a nossa gratidão. O conselho de Sully-Prudhomme, no principio de um de seus livros de versos, dá aos “amigos desconhecidos” para que não procurem a convivencia frequente do poeta que os deleitou, nunca será apreciado por leitores um tanto entusiastas e cujo coração tenha sido ferido ao ponto sensível.

É para estes fieis que eu desejava esboçar neste momento um pequeno retrato de Maupassant. Com isso, tenho esperança de satisfazer o desejo secreto de alguns dando a todos, a respeito de um artista que está, como costuma-se dizer, “bastante em evidencia”, notas um tanto intimas e frescas. Com effeito, ninguém mais do que Maupassant mais sinceramente obedece a este preceito da sabedoria: occulta a tua vida.

No desejo que temos de explicar todas as cousas e de fixar na indecisão universal um ponto onde assentar as nossas theorias, damos sempre grande attenção às transmissões hereditárias: noto, pois, como assumpto digno de recordação, que os Maupassant vierão da Lorena. A maior parte dos seus papeis de familia têm o sello dos imperadores da Áustria. O ramo, do qual devia nascer o romancista, veio estabelecer-se na Normandia, em meados do decimo oitavo seculo. E é inquestionavelmente o caracter normando que tem tido o predominio em Guy de Maupassant. Tem do normando o genio aventureiro e vagabundo. Já o ouvi dizer:

– Os normandos erão muito menos conquistadores que curiosos. Descião ao sul para ver terras, para sentir calor.

Não fazião tambem differente empenho para bater-se. Gostavão de preferencia justar com a lingua do que com a lança, mais diplomatas do que cavalleirosos, sempre prompts, entretanto, a lançar valentemente mão dos argumentos de espada quando as negociações se mallogravão.

Reconheço que tenho nas veias o sangue desses escumadores do mar. Não ha para mim allegria maior, nas manhãs de primavera do que entrar com o meu navio em portos desconhecidos, do que caminhar durante todo um dia em uma nova decoração, por entre homens que acotovello, que nunca mais verei, que vou deixar, ao chegar a noite, para tornar a embarcar, para ir dormir no mar largo, para dar expansão á minha fantasia, sem saudades das casas em que vidas nascem, durão, se esquadraão, extinguem-se, sem desejo de jamais ir lançar a ancora em parte alguma, por mais ameno que seja o céo, por mais risonha que seja a terra.

Este mar de que elle tanto gosta e no qual com certeza considerar-se-hia feliz de afundar-se em uma grandiosa noite de borrasca, Maupassant via-o no proprio dia do seu nascimento, atravez das janellas da casa paterna. Era muito pertinho de Dieppe, um desses castellos batidos pelas brisas do mar alto, do qual o vento do equinoxio carrega para longe as telhas, de envolta com as folhas das faias.

E toda a sua infancia passou-se entre essa *villegiatura* maritima e residencias temporarias em Ruão, a grande cidade normanda que, no desaparecimento das originalidades provinciaes conservou tão nítido o caracter imposto pelos conquistadores.

Á algumas léguas de Ruão, Yvetot, com o seu seminario, em que os filhos dos agricultores ricos vinhão estudar latim, uns por vocação precoce para o estudo ecclesiastico, outros para fugir do serviço militar, – é outra citadella do espírito normando. Tomão-se ahi maneiras e um sotaque especial que se conservão durante toda a vida. Nós outros os Altos-Normandos reconhecemos ainda, já com a barba a branquejar, – um discipulo velho de Yvetot.

Maupassant foi encerrado nesta casa, como quase todos os meninos catholicos do paiz; mas a sua franqueza brutal não podia sujeitar-se aos costumes ecclesiasticos. As boas pessoas, a quem foi confiada a educação de Maupassant, não lhe comprehenderão a natureza. Tornou-se necessario separarem-n'os.

Os que o conhecerão quando rastejava pelos vinte annos, sabem que o único desejo seu então era vir a ser um animal magnifico, agil e forte. Apaixonado pelos exercicios corporaes, exercitava-se nas excursões aquaticas. A sensação do *yole* que impulsionado por uma braçada vigorosa, deslisa entre o céu e o rio, sem exigir do remador outro pensamento senão o de remar com força e de correr com velocidade é, segundo confissão do proprio Maupassant – o prazer mais agudo de que jámais gozou. Esse exercicio dava-lhe em gráo elevadissimo, a alegria dessas duas acções que lhe são particularmente caras: a liberdade e o movimento.

Por isso tambem foi para conquistar esse direito do movimento e da liberdade, que Maupassant se poz a escrever. Revezes de fortuna havião-n'o obrigado a aceitar um genero de trabalho que não estava nada de conformidade com as suas predilecções: foi empregado no ministerio da marinha.

Habitudo ao ar livre e aos espaços amplos, sentio que morreria em pouco tempo se lhe fosse necessario permanecer na repartição a escrever officios.

Mas qual o modo de libertar-se?

Foi então que lhe veio a idéa de escrever, não absolutamente por vocação, mas – a palavra é delle – por effeito de *raciocinio*.

Confiára os seus dissabores a Flaubert, que sempre vivera intimamente relacionado com sua familia.

Durante um inverno passou quasi todos os serões, a metade de suas noites, com Flaubert. N'essas confabulações, o velho mestre fez-lhe compreender o que é o *character*; ensinou-lhe a distinguir o detalhe typico, único, particular, momentaneamente essencial cuja observação e maneira de exprimir-o constituem toda a originalidade de uma obra de arte. Essas lições cahirão em terreno bom.

Durante seis annos Maupassant trabalhou corajosamente, sem publicar coisa alguma, excepto um livro de versos.

Eis como elle próprio julgou essas poesias:

– Não é a obra de um inspirado, mas sim a obra de um homem que tem reflectido. Tenho certeza que não nasci para escrever de preferencia a qualquer outra occupação.

Com a minha tenacidade e o meu modo de trabalhar, teria sido pintor do mesmo modo que litterato, tudo que quizessem, menos, sem duvida, mathematico. E isso é tão verdadeiro que nunca em toda a minha vida, nem hoje nem antes, tive ao trabalhar allegria nenhuma.

A litteratura para mim nunca foi mais do que um meio de libertação.

Nisto Maupassant distingue-se radicalmente do mestre de sua mocidade. Para Flaubert, a litteratura era o fim unico. Não distinguia outro, mui sinceramente. Quanto a Maupassant, é elle o perfeito contraste do homem de letras, por sua conversa, pelos habitos de vida, pelos seus costumes, pelo physico e pelo vestuário, pela disciplina do espirito. É um philosopho de raça epicurista. Ninguem declarou com mais lealdade que fazia da procura do seu prazer pessoal seu alvo de vida.

A principio, como tinha nas veias um sangue ardente e fogoso de touro novo, pensou que o prazer physico era o unico que não fosse de convenção. Depois, passada esta loucura despertarão-lhe necessidades mais intellectuaes: seguiu-lhes a tendencia. É por isso que os unicos livros que haveis de encontrar-lhe nas mãos, são obras de astronomia ou de historia natural.

Contou-me elle, com o ardor do entusiasmo, que raramente se vê nelle, actos de iniciativa inteiramente sorprendentes, que acabavam de ser examinados scientificamente em insectos infimos.

Estas leituras avigurarão em Maupassant a convicção que já lhe era antiga, de que a palavra *instincto* é vasia de sentido quando tomada como o opposto do termo

intelligencia. Escolhei dos dois vocabulos o que preferirdes e suprimi o outro. Só serve isso para lisongear miseravelmente o orgulho do homem, para fortificar nelle a falsa idéa que elle é differente por essencia do resto dos seres vivos.

Foi mesmo para destruir esse orgulho considerado estúpido que Maupassant passou muitas noites a observar através das lunetas do Observatorio a poeira dos mundos que pululão no céu. É para isso que elle devora todas as obras de astronomia que se podem comprehender sem haver feito estudos especiaes de mathematicas.

Ha muito tempo que o velho Lucrecio de quem me lembro sempre que leio as obras de Maupassant indicou a utilidade destes estudos scientificos para dar ao sabio a tranquillidade de pensamento e tirar-lhe o receio da morte.

– Temo-a tão pouco, diz Maupassant, de boa mente, que serei bem capaz de matar-me um dia por pilheria. Penso no suicidio com reconhecimento. E, uma porta aberta para a fuga, no dia em que a gente se sente verdadeiramente cansado.

Esta indiferença, esta inclinação pela morte, acha-la-heis sempre no fundo do epicurismo: é o castigo de haver vivido só para si, de se haver absterido de acção sentimental por temor do soffrimento. A mocidade dá-se bem com esse isolamento: ella não se accautela com elle. Mas vem um momento em que a amizade, a unica despeza do epicurista permite a seu egoismo, não chega para preencher o immenso vacuo. É a hora da vertigem, a hora em que o nada offerece seducções...

Guy de Maupassant ainda não chegou até ahi. Chegou bem ao [ilegível] da vida; mas já com os primeiros cabellos grisalhos, este egoismo feroz de que elle tanto se orgulhou, modera-se e enche-se de tristeza...

Parecia que elle havia vencido até aqui, com uma espécie de embriaguez a loucura do homem e a brutalidade de seus instinctos.

Será o começo de uma evolução moral? Ninguém o poderá [dizer]; mas é certo que em um dos seus ultimos romances, – *Forte como a morte* – esta alegria acabou-se.

A indiferença do romancista soffreu brecha. A compaixão para com os homens penetrou nelle por alguma ferida fina depressa fechada. Secará esse rocio de lagrimas? Ou augmentará elle e o forrá?

Desejo-o a Maupassant tanto quanto o estimo. A sua franqueza, a sua sinceridade, a sua rectidão, a sua probidade de pensamento derão-nos grandes allegrias, mas a gente soffre muito de sede seguindo-lhe as pisadas no deserto. E abençoada seria a mão milagrosa que fizesse jorrar água de rochedo.

Seguindo a tradição crítica taineana, que observa os traços de estilo do autor determinados pela raça, pelo meio e pelo momento histórico, Hugues Le Roux vai buscar nas origens de Maupassant e no meio normando as causas de sua obra. Aliás, o que parece ser a motivação inicial do texto – os leitores sensibilizados pela obra de Maupassant querem saber sobre sua vida – acaba invertida, uma vez que esta acaba sendo a sua obra de maior interesse. O redator sumariza nos fatos romanceados da vida do escritor os assuntos que aparecem na sua obra, sem se preocupar em observar nelas mesmas a relevância dessa ocorrência.

Hugues Le Roux, sem citar as fontes de suas citações (“já o ouvi dizer”), traz desconhecidos relatos do escritor, porém esclarecedores no sentido de uma leitura propriamente literária. Movimento e liberdade, depreendidos a partir da experiência do homem, são aspectos importantes e fundadores da obra de Maupassant. Uma escritura libertária e uma linguagem própria, sem romper formalmente com a tradição ou inovar a

sintaxe, é, sem dúvida quase toda a razão da produção artística de nosso escritor. A outra parte deve-se aos fins meramente práticos e materiais, de que Maupassant foi um exemplo exímio, uma vez que no final do XIX já era possível viver tão-somente da renda ganha com seus escritos. A frase “A literatura para mim nunca foi mais do que um meio de libertação” é muito bela e soa moderníssima nas releituras que se fazem do escritor, mas não condiz totalmente com os fatos. Em termos utilitários, sua obra atendia sim à sua verve libertária – e libertina até –, mas também a uma intenção pessoal de abandonar empregos secundários e dedicar-se somente a esse meio.

A coragem com que o amigo Le Roux¹¹⁵ pinta o escritor diante da morte é generosa. Matar-se por pilhéria não parece uma solução prática a um sujeito dramático que escreve para se libertar – veja-se o que ele define o suicídio como “uma porta aberta para a fuga” num dia de cansaço. Le Roux reforça diante do leitor uma imagem já conquistada pelo autor, em alguns de seus textos, em que a morte, sob as formas do duelo (“Le duel”), do suicídio (“L’endormeuse”), do assassinato (“Moiron”) ou da guerra patriótica (“Le père Millon”), é observada de maneira direta, sem concessões ao medo. Por outro lado, sabemos que entre os sentimentos e devaneios mais presentes nos seus textos fantásticos, está o medo expresso pela morte e pelo desconhecimento dos limites humanos, como nos contos “La peur” e “Apparition”. Um exemplo da humanização de Maupassant está evidente na montagem da peça *Contos de sedução*, em que, ao tornar-se personagem, o mito do autor é fraturado em cena, nas falas mais patéticas de homem alucinado. A dialética presente na obra de Maupassant sobre a irresolução desses impasses, a variação interna das soluções artísticas propostas revelam sim um homem que refletia sobre o seu tempo e a sua própria condição, mas por outro lado afastam qualquer tentativa crítica de sistematização de sua obra a um modelo. Didaticamente, podemos separar, classificar, por contraste, sua obra entre outras correntes estéticas e seus textos em determinados temas. Mas ao lidar com os textos em particular, nota-se a grande riqueza e as inúmeras presenças poéticas que os habitam. Voltando ao texto de Le Roux, preferimos concluir que matar-se por pilhéria caberia ao autor de “Toine”, mas não ao de “Promenade”. É apenas curioso que um artigo sobre o

¹¹⁵ Le Roux era conhecido de Maupassant pelo menos desde 1885. Nesse ano, Maupassant escreveu a Aurélien Scholl (1833-1902), editor dos jornais *Voltaire* e *Les Échos de Paris*, recomendando o jovem M. Hugues Le Roux, que tinha interesse em tornar-se seu colaborador. Maupassant faz bons elogios ao colega, indicando-o, e afirma ser ele autor de “romans d’exportation”, com o que o jornal que o admitisse poderia lucrar.

assunto saísse exatamente no momento em que Maupassant estava prestes a tentar o suicídio, devendo ter sido escrito pelo menos um mês antes.

Iriel, em 24 de janeiro de 1892, também se posiciona a respeito das notícias sobre a doença do escritor. A princípio incrédulo quanto à veracidade delas, coloca-se entre o crítico e o fã, que resiste à verdade e deseja sinceramente, assim como Le Roux, o restabelecimento do escritor. Dentre todos os críticos que se puseram a comentar os fatos, é o mais consciente de que o conhecimento do turbilhão da vida do escritor nada acrescenta à motivação criativa ou de seu temário, preexistente em seus textos. Ou seja, a loucura do escritor não foi causa nem consequência de sua obra, ainda que reconheça que os críticos em geral incorram facilmente nesse erro.

Correu ha dias pelos jornais uma lugubre noticia. Guy de Maupassant endoidecera e dera entrada em uma casa de saúde.

A sensação foi profunda. Não se faz idea no estrangeiro da celebridade de que Maupassant goza em França e da estima profunda em que o publico o tem. É hoje em dia o unico escriptor absolutamente indiscutido em toda a litteratura francesa e diante de quem todas as admirações se curvão.

De todos os lados surgirão os desmentidos. Cartas e telegrammas choverão nas redacções affirmando que Maupassant estava de perfeita saúde, um pouco fatigado apenas do excessivo trabalho que lhe dava seu novo romance *L'Angélus*, que tem por theatro a guerra franco-prussiana. O *maire* de Cannes, consultado por um jornal, telegraphou neste mesmo sentido. Apesar de tudo, a duvida subsiste, e nas conversações particulares affirma-se que o grande escriptor foi victima de um profundo abalo cerebral.

O que mais contribue para alimentar esta suspeita é o facto de ele não dar signal de si para protestar contra o boato espalhado a seu respeito. Mas é tambem possivel que, no seu altivo e lendario desprezo pela opinião, Maupassant não julgue dever dar-se ao incommodo de desmentir uma calumnia, que tarde ou cedo os factos hão de confundir. Que importa a Maupassant, que passa a vida a bordejar no Mediterraneo ou a viajar na Argelia, que Pariz o julgue doido! É necessario conhecer o homem, a sua magnifica indiferença, o seu desdém pela gloriola¹¹⁶ e pelo reclame, para se comprehender que nada deste mundo lhe interessa, a não ser a liberdade absoluta e a sua arte.

Para justificarem as suas apprehensões, os que acreditão na lenda que ha dias agitou o *boulevard*, argumentão com certas paginas do grande romancista, em que se revela uma absoluta paixão pelo sobrenatural e uma singular disposição de espirito para analysar e descrever o abstracto, o indizivel e o pavoroso de certas allucinações. Aquelle extraordinario livro *Le Horla* parece symptomatico de um estado cerebral inquietador; não admira que possa dar em doido quem fixou na escripta semelhante pesadello.

Assim raciocinão os que pretendem que não há fumo sem fogo e que em quasi todos os boatos, mesmo falsos, ha sempre um atomo de verdade. Mas os que conhecem o autor de *Pierre et Jean*, o seu forte e robusto espirito, a sua frieza de animo, o seu

¹¹⁶ Segundo o dicionário de Jayme de Séguier, gloriola significa “ vaidade que se tira de pequenas coisas”. SÉGUIER, Jayme de. *Dicionario pratico illustrado*: novo dicionário enciclopedico luso-brasileiro. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 19-- , p. 534. A edição não comporta a data, mas encontramos diversos anúncios de sua venda no período estudado, no *Jornal do Commercio*, o que mostra que devia ser das décadas de 1910 ou 1920. A segunda edição é de 1928.

profundo bom senso e a maravilhosa saúde com que a vida ao ar livre, a *vida errante*, como elle a descreve em um dos seus mais bellos livros, o que o indemnisa da sua renuncia a todos os prazeres mundanos, recusão-se a acreditar que um organismo tão bem equilibrado pudesse de um momento para o outro desconcertar-se por tal fôrma. É, pois, provavel que a *loucura* de Maupassant seja mais um desses carapetões,¹¹⁷ que, de vez em quando, atravessão Pariz com seu pesado vôo de palmípedes croultantes e estúpidos.

Iriel, que em março de 1891 já invejara esse escritor “rico, célebre, forte, saudável”, que possuía “todos os elementos materiaes da felicidade”, prefere continuar lendo *Le Horla* somente por meio da linguagem do escritor, sem sujeitá-la a quaisquer boatos, que poderiam mesmo ser mentirosos, a seu ver. Continua vendo aí frieza de ânimo, bom senso e equilíbrio. Ainda que reflita certo romantismo do crítico que o nomeara um dos mosqueteiros das letras, este parecer é certamente oposto a tudo quanto se fazia, até pelos mais esclarecidos críticos europeus. Por mais que os fatos o contradissem quanto à saúde do homem, permaneceu certo e lúcido quanto à análise da obra, o que realmente nos interessa aqui.

Os jornais de São Paulo, que até o momento nada tinham publicado do autor, apenas referenciam a novidade, tomando por fonte a imprensa francesa, sem se posicionar criticamente a respeito. No *Correio Paulistano* de 2 de fevereiro de 1892, tivemos um primeiro artigo sobre Maupassant, em que a presença do redator se evidencia principalmente pela seleção dos adjetivos “desditoso” e “inditoso”, atribuídos ao escritor francês.

Maupassant

Os jornaes francezes trazem detalhes sobre a tentativa de suicidio do conhecido escriptor Guy de Maupassant, facto de que já tiveram noticias telegraphicas os leitores do “Jornal do Brazil”.

Guy de Maupassant tentou suicidar-se em Cannes, na noite de 7, tendo disparado tres vezes um revolver na cabeça.

Felizmente a familia do inditoso escriptor suspeitava ha tempos que Maupassant queria matar-se e as balas tinham sido retiradas da arma.

Maupassant quis então suicidar-se dando um profundo golpe de navalha no pescoço.

Acudido a tempo, conseguiram os medicos salvar-o, e a conselho dos mesmos foi recolhido á casa de saúde do dr. Blanche, em Pariz.

Muitas e variadas são as opiniões sobre a causa da loucura do desditoso escriptor.

Foi atribuida á morphina e aos calmantes, mas parece dever ser levada á conta de uma nevrose, sobreescitada pela gymnastica e pelos exercicios physicos de que abusava Maupassant, talvez na crença de assim dominar o seu mal.

Tudo faz crer que não é curavel a doença.¹¹⁸

¹¹⁷ “Carapetão – s.m. mentira grande”. Idem, p. 190.

¹¹⁸ *Correio Paulistano*, 2 de fevereiro de 1892, p. 2.

Apenas neste período que precede a morte do escritor, procuramos no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, notícias a esse respeito, a fim de verificar se predominava o discurso crítico notado nos periódicos em análise. Em 3 de fevereiro de 1892, um longo artigo foi publicado relatando a sua doença, sem assinatura. Com exceção do *Jornal do Commercio*, que possuía colaboradores próprios, já nessa época, na Europa, e semelhante à *Gazeta de Notícias*, nota-se que o *Jornal do Brasil* atende à praxe de traduzir um artigo de jornal francês (*Le Temps*, com atraso de mais de um mês), neste caso sem mesmo a autoria do redator francês (pela sua leitura depreende-se que se tratava de algum colega do escritor), introduzindo-o apenas por esta pequena informação sobre a fonte:

A loucura de que foi atingido o illustre autor de *Une vie* e de tanto outros livros de imaginação e observação tem despertado o mais vivo interesse em todos os circulos em que se cultivão as boas lettras.

Do *Temps*, de Pariz, de 8 e 9 do mez passado extrahimos estas noticias sobre Guy de Maupassant:

As notas que se seguem (e podem ser lidas no anexo) foram realizadas a partir da visita do articulista a Maupassant, quando da sua chegada a Paris, após sua tentativa de suicídio em Cannes, em janeiro do mesmo ano. Sua ida à cidade-luz visava a uma consulta aos médicos Eugène Blanche e Meuriot. No artigo relata-se o parecer do Dr. Blanche, para quem Maupassant não estava doido, mas sim sofrendo de um “acesso de melancolia”, o que não implicava a “decadencia moral do paciente”, a fim de dar, em termos mais precisos, para a época, a evolução de sua doença. Procura-se informar o leitor, com “pormenores” (o termo é do autor), sobre os passos da internação de Maupassant e, até mesmo, a dieta estabelecida por ele nesse período. Além do atual estado do escritor, o redator preocupa-se em informar o estágio em que se encontrava a sua produção, o que é noticiado por meio dos comentários do editor Paul Ollendorf. Na entrevista com o editor de Maupassant, o leitor toma ciência de que o romance *Angélus* (razão de sua viagem a Cannes) e alguns ensaios permaneciam inacabados.

De certa forma, tanto pela transcrição dos argumentos do Dr. Blanche quanto do editor Ollendorf, a intenção é a de tranquilizar o leitor francês, mas, conforme vimos na apresentação do jornal brasileiro, a situação já nos era dada como definitiva quanto ao retrocesso da doença e a incapacidade de produção do escritor. Apesar do eufemismo do Dr. Blanche e de sua insistência sobre o estado passageiro da enfermidade, o *Jornal do Brasil* preferiu empregar a palavra “loucura”.

Alguns dias depois, em 14 de fevereiro de 1892, o mesmo periódico publica o conto “O medo”, que é assim introduzido:

O nosso infeliz confrade Guy de Maupassant tombou victima da intensidade de suas sensações. Descreveo e analysou a loucura muito antes de ser attingido pelo terrivel mal e contou e exprimio também o medo, que é uma nevrose e uma variedade de enfermidade mental nesta novella, escripta, ha uma dezena de annos, e que é talvez uma das mais bellas e ardentes do autor do *Horla*.

À parte a tateante terminologia pré-psicanalítica, esse posicionamento, dos mais esclarecidos quanto à excludente relação da doença pessoal com o tema literário – assunto recorrente na obra do autor de “La peur”, de 1882 – não é, porém, de lavra brasileira. Esse comentário foi tal e qual traduzido do suplemento literário do jornal francês *Le Figaro*, de 16 de janeiro do mesmo ano, segundo se pode constatar nas notas de Louis Forestier na edição da Pléiade,¹¹⁹ e pela referência à fonte ao final do texto publicado.

Em 7 de fevereiro de 1892, o *Jornal do Commercio* oferece nada menos do que três textos sobre Maupassant: no folhetim de Iriel, na primeira página, há três partes dedicadas ao escritor; na página 2, um longo artigo de Maria Amália Vaz de Carvalho, intitulado “O talento e a loucura”, e outro não assinado, “Guy de Maupassant”.

A crônica de Iriel atribui a doença de Maupassant à hereditariedade e à sua fadiga pelo trabalho e pela atividade física excessiva. Sabemos o quanto disso tudo é refutável, nos termos médicos de hoje, mas, para a época, era a explicação mais plausível e atestada pelos médicos mais experientes de então. O que nos interessa é revelar aí a crítica subjacente, oferecida por Iriel desde os seus primeiros artigos sobre o assunto, aos críticos que explicavam a obra como consequência da doença. Outro fator relevante de seus textos, e que aqui reaparece, é a *mise au point* da primeira recepção do nosso autor entre o grande público francês. Isso prova que a ilustração de seu nome ecoou muito no Brasil em virtude da sua repercussão na França; sua permanência, porém, distinta nos dois países, marca as diferenças entre as duas culturas e as duas literaturas, que se reutilizaram diversamente desse legado.

As esperanças que na minha chronica expirmi acerca de Maupassant não se confirmarão infelizmente.

O autor do *Horla* está doudo furioso.

Em seguida a duas tentativas de suicidio motivada por uma allucinação mais forte do que as precedentes, foi necessario vestir-lhe uma camisola de força e transporta-

¹¹⁹ Em: MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Op. cit., p. 1474.

lo a Pariz á casa do Dr. Blanche, onde o infeliz, tão amigo outr'ora de ar, de luz e de liberdade jaz actualmente entre os quatro muros de uma cellula, vigiado por sete enfermeiros que lhe seguem todos os movimentos e o não deixão dar um passo sem o seu consentimento.

Esta espantosa catastrophe que assim aniquilla uma das mais bellas intelligencias que este paiz se orgulhava de possuir e um dos destinos mais invejaveis que jamais sorrirão a um homem sobre a terra, tem causado uma sensação profunda e dolorosa. Guy de Maupassant possuía todos os dotes que podem assegurar neste mundo a felicidade, o prestígio, a supremacia, a gloria.

Nascêra independente, isto é, com um patrimônio que lhe garantia uma vida livre de cuidados. Pelo trabalho, transformára essa abastança em uma verdadeira opulência, que lhe permittia satisfazer os mais luxuosos caprichos.

Ao passo que o enriquecia, o trabalho tornava-o celebre. E para chegar a celebridade, não tivera que passar por esse noviciado de desillusões, de desalentos, de humilhações e de amarguras, que é a historia commum de todos os artistas e homens de letras. Uma curta novella de 50 paginas (*Boule de Suif*), revelou um dia a Pariz, á França, ao mundo o apparecimento de mais um grande escriptor. Desde então, sem esforço, lentamente, com uma tranquillidade de athleta, Maupassant foi encastellando esse magnífico montão de obras primas, que traduzidas em todas as linguas, espalharão em todo o mundo a fama do seu nome.

Sem ser formoso, no sentido puramente esthetico da palavra, Maupassant possuía uma physionomia captivante e expressiva. E o amor nunca lhe deu senão sensações de orgulho e de victoria.

De robusto organismo com que a natureza o dotara, Maupassant soubera fazer pela pratica de todos os exercicios physicos, uma incansavel machina de força e de prazer. Aos seus musculos de aço erão familiares todos os *sports*, e o remo da canôa, a *raquette* do *tennis*, a espingarda de caça, não pesavam mais ao seu braço, do que o florete da sala de armas.

Todas as superioridades concorrião nesse ente privilegiado. Quando nos meus frequentes accessos de *spleen* e de melancolia, eu me punha a invejar a alguém neste mundo – inveja sem fel, inveja feita de admiração e de sympathia – era em Maupassant que eu pensava logo. Nenhum destino de rei ou de imperador me parecia mais resplandecente e glorioso.

E hoje, se Maupassant tivesse a consciencia do seu infortunio e soubesse que eu existia, de certo me invejaria a mim, pobre, dependente e obscuro!

Um sopro da desgraça, e de todo esse maravilhoso conjuncto de força, de elegancia, de dextreza e de talento, só resta uma especie de animal humano, de olhar vidrado e estúpido, oscillando entre a atonia e exaltação furiosa, debil agora como uma creança, perigoso daqui a instantes como uma fera!

*

* *

Rochefort attribue a decomposição cerebral de Maupassant á sua paixão pelo isolamento, á sua misanthropia.

Parece-me que o celebre jornalista, raciocinando assim, toma o effeito pela causa.

Esse horror pela banalidade da vida social, essa necessidade do mar largo, da solidão absoluta, do silencio profundo, forão a meu ver os primeiros symptomas da lesão hereditaria que acaba de se revelar.

São numerosos os doidos na familia de Maupassant. Um irmão d'elle morreu em uma casa de saude, louco furioso.

O abuso do ether, da morphina, do do *podophyllo* accellerou a evolução do mal latente.

Não duvido de que a vida solitaria contribuisse tambem para o desenvolvimento da doença, mas por um phenomeno de reação, que faz muitas vezes do effeito de um mal um factor de exacerbação para o mesmo mal.

Os nervos de Maupassant possuem uma sensibilidade exagerada e morbida. Elle proprio o reconhecia, e n'um dos seus mais bellos livros *A Vida Errante* escrevia o seguinte:

“É uma faculdade rara e temível talvez esta excitabilidade nervosa e doentia da epiderme, que faz das menores impressões phisicas uma emoção e que, segundo as temperaturas da brisa, as exalações do solo, e a cor da luz, impõe soffrimentos, tristezas e alegrias.

Não poder entrar em uma sala de theatro, porque o contacto das multidões agita inexplicavelmente o organismo inteiro; não poder penetrar, n'uma sala de baile porque a alegria banal e o movimento turbilhonante das valsas irrita como um insulto, sentir-se a gente lugubre a ponto de chorar de alegre sem motivo, segundo a decoração, os estofos, a decomposição da luz em um aposento e encontrar ás vezes, por combinações de percepções, gases phisicos, que nada pôde revelar aos organismos grosseiros – é isto uma felicidade ou uma desgraça?”

Quanta gente ao ler esta pagina subtil não murmurou: “*Pose, pretensão de artista!*” e, comtudo, Maupassante [sic] não fazia senão traduzir em termos precisos a sua nevrose.

Era esse, de resto, o caracteristico do seu talento, exprimir, n'um estylo maravilhoso de clareza, de exactidão e de serenidade, todas as allucinações, todas as delicias, todas as tempestades de seu espirito. Essa serenidade toda superficial dava a illusão de um equilibrio perfeito de faculdades, equilibrio que, vê-se agora, não existia.

O capitulo que citei da *Vida Errante* forneceu-me ainda um exemplo dessa vibratilidade nervosa, que era em Maupassant o symptoma precursor [sic] da loucura. É o trecho seguinte, – uma das mais bellas, das mais harmoniosas, das mais perfeitas paginas de prosa que em minha vida tenho lido.

[...]

Antes de ponderarmos o juízo crítico de Iriel, é necessário um esclarecimento quanto ao texto citado em seguida às suas palavras. A página mencionada a seguir por Iriel faz conjunto com as poéticas narrativas de viagem de Maupassant, escritas em primeira pessoa, em que o apelo lírico aos efeitos sinestésicos do Simbolismo é evidente. Aliás, a parte “La nuit”, de onde foram extraídos os dois pequenos trechos de *La vie errante*, traz citações integrais feitas por Maupassant de dois poemas-chave do Simbolismo francês: “Correspondances”, de Baudelaire, e “Voyelles”, de Rimbaud, conforme já dissemos. A “sensibilidade exagerada e mórbida” de Maupassant evidentemente o faz herdeiro direto desses poetas malditos que ele tanto lera e admirara. Mais uma vez reforço que, no meu entender, Maupassant está mais próximo de Flaubert e Baudelaire que dos seus contemporâneos Zola e Edmond de Goncourt.

As descrições da paisagem observada e do gozo desse viajante ao captá-la – por meio de referências aos seus quatro sentidos – são sempre subjetivas, o que afasta nosso escritor do racionalismo naturalista e do “regardeur avant tout” que ele afirmava ser. Iriel o cita por diversas razões: primeiro, para apresentar esse texto ainda desconhecido da maioria do público (o texto data de 1890); segundo, porque, redimido à pluralidade da arte maupassantiana, mais uma vez não resiste a citá-lo; terceiro, e principalmente,

pois o texto condiz com a sua exposição, uma vez que ilustra o poeta expansivo, cuja “nevrose” extravaza, ao passo que a procurava conter na forma objetiva e prosaica da narrativa curta de que era mestre.

A linha de interpretação mantida por Iriel até antes deste artigo se distorce um pouco, a fim de amoldar-se às novas circunstâncias com que lida. O autor que demonstrara nesses mesmos livros, a seu ver, “o seu forte e robusto espírito, a sua frieza de ânimo, o seu profundo bom senso”, “um conjunto de qualidades homogêneas, sólidas, robustas, formando um bloco d’uma perfeita pureza”, “a limpidez absoluta do seu pensamento, a singeleza de seu raciocínio, a sobriedade de seu estilo”, que até 1891 o faziam vê-lo ligado diretamente a clássicos como Montaigne, La Fontaine e Voltaire, passa agora a fazer ver “uma sensibilidade exagerada e mórbida”, fruto da evolução de sua nevrose. O comportamento pessoal do autor, antes avaliado como um modo de vida condizente com a obra buscada, passa a ter como efeito a sua loucura, último capítulo de seu romance pessoal. Se critica os deterministas que vêem nesse modo de vida e no seu meio a causa da sua loucura, o cronista que vê na seleção deles o efeito da doença inata, seguindo Lombroso, também merece ser ponderado.

Seu texto sobre Maupassant termina, após a citação mencionada, da seguinte maneira:

Musica divina também a desta linguagem! E dizer que o instrumento admirável que a desferiu, jaz por terra com as cordas despedaçadas! Ha neste infortunio alguma cousa de brutal, de feroz, de implacável, que indigna e que revolta. A morte, fulminando esse espírito em pleno triumpho, pareceria cruel, por certo; mas na loucura não ha crueldade apenas, ha como que uma degradação tanto mais aviltante, quanto mais alta e sublime pairava a intelligencia!

Nos seus momentos de lucidez, o que não soffrera a alma altiva de Maupassant! Se, como affirmão os medicos, a lesão é incurável, que a morte resgate em breve esse grande espírito do seu captiveiro ultrajante e o restitua á liberdade suprema na eternidade e no infinito!

A efusão expressa por meio das exclamações revela também a crítica passional de Iriel. Por diversas vezes, desde o início do texto em questão, este articulista utiliza verbos que têm Maupassant por sujeito no passado, o que forçosamente nos leva a observar que, talvez inconscientemente, ainda que lamente e deseje melhoras ao escritor dileto, sua morte e, sobretudo, o encerramento da carreira do escritor, eram evidentes a essa altura. Apesar disso, em nota final à sua coluna, Iriel ainda retorna ao assunto: “P.S. – As ultimas noticias de Maupassant dão-o como tranquillo e abatido. Parece haver uma certa esperança.”

O artigo da poetisa e cronista portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921)¹²⁰ esboça mais uma vez a hesitação crítica que se impunha nesses tempos, como também ilustrou Iriel pelo exemplo de Rochefort. Entre a informação de fatos conhecidos da vida pessoal de Maupassant, uma leitura despreocupada da obra e um interesse pessoal forte do crítico pelas questões que envolvem a origem do artista (ainda nos termos românticos do gênio literário) e a sua impressão sobre a sociedade, a escritora portuguesa acaba caindo em generalizações pouco esclarecedoras.

Nota-se que Maria Amália Vaz de Carvalho perde-se em meio à sua explanação sobre a qualidade do artista, que é independente da representação moral que ela faz de sua figura pessoal. Entre um texto moralizante, que lamenta a degradação dos jovens escritores – como se fosse uma questão somente de sua época –, e alguns lampejos de lucidez crítica, a colunista do *Jornal do Commercio*, experiente em análises literárias para jornais, parece ficar devendo um estudo à altura dos que já dedicara nessas páginas a tantos outros escritores, tais como Zola, Eça, Victor Hugo, Mme. de Staël e Machado de Assis.

A questão estética que aborda é clássica: “O talento e a loucura”, até então mais de interesse médico que literário. O caso de Maupassant, porém, a surpreende, pois lhe parece ir contra a literatura que ele realizava. Assim começa seu artigo:

Os jornais de Pariz annuncião que, infelizmente, estão perdidas as esperanças de salvar da loucura este eminente escriptor francez, que, entre os da sua geração, era ou parecia ser o mais ponderado, o mais sã, o mais perfeito de lucidez e de equilibrio.

Contra a observação final de Iriel, Maria Amália Vaz de Carvalho não dava esperanças ao leitor quanto à sobrevivência do escritor. A introdução de seu texto parece levar-nos ao desenvolvimento mais esperado por quem bem conhece a obra do autor de *La maison Tellier* e o momento em que a produziu; ou seja, o de desvincular qualquer interpretação do tema literário pela sua incorrência real na vida. Porém, não é essa a leitura que faz a escritora. Ela constata que a sobrecarga de trabalho e o uso de

¹²⁰ Casada com o poeta Gonçalves Crespo, diz-se que sua casa constituía o principal salão literário de Lisboa, onde recebia grandes escritores portugueses, como Camilo Castelo Branco, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós e Guerra Junqueiro. Escreveu crônicas para o *Diário Popular* de Portugal, sob o pseudônimo de Valentina de Sucena. Foi a primeira mulher a ingressar na Academia de Ciências de Lisboa. Obras poéticas: *Uma primavera de mulher* (1867, poema em quatro cantos), *Vozes do ermo* (1876). Ficção: *Arabesco*, *Cartas a uma noiva* (1911), *Crônicas de Valentina*, *Contos para os nossos filhos*. Crítica e história: *Vida do Duque de Palmela D. Pedro de Sousa e Holstein* (1898-1903), *A arte de viver em sociedade* (1895), *Serões no campo*, *Figuras de hoje e de ontem* (1902), *Cérebros e corações* (1903), *Ao correr do tempo* (1906), *Impressões da História* (1909), entre outras. Informações obtidas no site: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/amalia1.htm>>, última consulta em abril de 2007.

alucinógenos acometeram a sanidade de Maupassant, vinculando-o a um círculo de escritores contemporâneos, vítimas e não agentes de suas obras.¹²¹

Se o *caso* de Maupassant fosse isolado e excepcional, sem deixarmos de lamentar a irreparável, a insubstituível perda do grande romancista, não senteríamos, contudo, a infinita melancolia que, neste momento, nos impressiona.

Mas, taes como Maupassant, há neste momento no mundo das letras, no jornalismo, na ficção, na poesia, até na sciência, dezenas e dezenas de desgraçados que procurão do mesmo modo exceder-se quotidianamente a si próprios, creando novas fórmas d'arte, novos modos de expressão, novos boleios de estylo, novos moldes de pensamento, e escrevendo muito mais, trabalhando muito mais do que as suas forças physicas e intellectuais podem comportar.

[...]

As doenças dos nervos multiplicão-se, complicão-se, tomão fórmas e aspectos novos. A imaginação sobreexcitada, hallucinada, decomposta, transvia-se ou deprava-se.

O talento deixa de ser um dom abençoado para se transformar em uma hedionda anomalia, ou em uma loucura perigosa!

Nesse momento, em que o seu texto alcança um tom de apelo contra a degenerescência, apóia-se em Lombroso (para quem a origem do gênio está na loucura) e em exemplos de escritores clássicos franceses, tomados por racionais e equilibrados: Molière, Racine, Montaigne, Voltaire; cita também “Shakespeare, que entende os loucos com tão genial compreensão do mundo obscuro” de suas personagens e, não contente, um gênio romântico, Goethe, e também Platão e Aristóteles. Sua conclusão, ela mesma confessa, permanece contraditória com o caso em análise:

Porque [sic] ha de pois a geração contemporanea dar-nos tantas aberrações dessas faculdades intellectuaes, que são o mais nobre diploma da nossa especie?

Hoje sabe-se de um escriptor que só á força de café tomado em doses enormes, consegue escrever os seus bellos romances? Acolá revela-se-nos a existencia de outro que as injeções de morphina têm reduzido a uma especie de eterno allucinado. A machina humana n'um *détraquement* desolador só póde funcçionar sob a acção da antipyrina,¹²² do ether, do opio, da morphina, do alcool, de todos os venenos que estimulam, e que desvairão.

Daqui o cunho extranho que marca indelevelmente a obra contemporanea.

[...]

¹²¹ Esse tipo de opinião era facilmente divulgado nos periódicos, uma vez que, como formadores de opinião, deviam prezar os conselhos moralmente aceitos pela sociedade mediana da época. Também Alter Ego, no artigo “Habitos e manias dos escriptores”, publicado em 2 e 9 de maio de 1902, na coluna, “Chronica Estrangeira – O Jornal dos Jornaes”, conclui em favor do trabalho metódico, contra o uso de drogas. Após expor o modo de trabalho de vários escritores, como Voltaire, Rousseau, Balzac, Eça de Queirós, Flaubert, George Sand, Théophile Gautier, Zola, Dickens, Victor Hugo, Villiers de L'Isle Adam, Verlaine e Hoffman, afirma: “imitemos dentre os escriptores os que encontrão no trabalho regular e methodico a verdadeira nascente da inspiração.” (p. 1)

¹²² “Antipyrina – s.f. (pref. *anti* e gr. *pur*, calor). Substância medicinal, um pouco amarga, alcalina, derivada do alcatrão da hulha, empregada como febrífugo e analgésico.” SÉGUIER, Jayme de. Op. cit., p. 64.

E, no entanto – estranha contradição das cousas! – se havia escriptor que parecesse desmentir estes tristes diagnósticos, era positivamente esse Guy de Maupassant que hoje se debate nas agonias de uma loucura furiosa.

A dificuldade de avaliar o que lhe é presente e julgar mais facilmente o passado é característico da crítica. A longa exposição que passa a fazer da obra de Maupassant, de que é admiradora, parece confirmar – para nós, porém não para ela – que nada há de rendoso em investigar quais os meios com que o escritor escreve, senão o resultado desse ato, que é a própria literatura.

Que bella organização de romancista elle parecia ter, que obra de força viril, de ardente seiva, de vitalidade intensa elle soube crear e felizmente nos legou.

O seu ultimo romance – *Notre Coeur* – já é incontestavelmente inferior às suas obras precedentes; mas, ainda assim, como elle se distingue pela elegância do estilo, pela philosophia calma da intenção, pela ironia um tanto sceptica, mas benévola em todo o caso, pela intima penetração do character dos dous personagens, entre os quaes se desdobra o eterno drama do amor ou antes do desejo!...

Desde *Une vie*, cada livro marcava uma *étape* gloriosa na existencia do romancista. O ponto culminante do seu talento attingiu-o Maupassant quando escreveu esse romance que ficará eterno na litteratura franceza, e que se intitula *Plus fort que la mort* [sic].

Só elle seria capaz de tratar o assumpto escolhido – escabroso e tragico a um tempo – com tão suprema delicadeza, com arte assim requintada! Trata-se de um destes dramas intimos, dos quaes ninguém pôde sahir senão pelo suicidio ou pela degradação absoluta; e, apezar de tão cruel dilemma, os leitores acompanhão até o fim os protagonistas da dolorosa historia com uma piedade em que há indizível ternura. É que o romancista ao escrevê-la molhou a penna no sangue vivo do coração do homem, abri-o diante dos nossos olhos turvos de lagrimas, e mostrou de quantas miserias, de quantas tentações criminosas, de quantos desejos vãos elle pôde ser feito. A paixão, no que ella tem de *fatal*, no sentido antigo, de implacavel, de *mais forte do que a morte*, solta alli, naquellas paginas profundamente sentidas, o seu uivo tremendo! E nós sentimos, lendo-as, quanto é frágil a nossa pobre alma miseravel, e o pavor supremo e mysterioso do poder desconhecido, que nos tyranisa, passa por sobre nós como aquella sobre [sic] de que fallão as Escripturas. Conseguir effeitos destes, moraes e artisticos ao mesmo tempo, só é dado a um talento de primeira plana.

*

* *

Bel-Ami, *Mont' Oriol* são também dous estudos da vida em sociedade, feitos com primorosa arte e com uma ironia extraordinaria e poderosa.

Maupassant não era um brutal, um grosseiro como é Zola, nem um subtil, um *coupeur de cheveux en quatre* como é Bourget. Estava entre os dous, em uma situação esplendida, de ponderada e alta philosophia!

Como *contista* poucos o igualavão, nenhum o excedia. E se há gênero de arte difficil, que pôde ser encantador ou quisilento,¹²³ conforme a mão que o maneja, é esse genero hoje tão vulgarizado entre os modernos escriptores.

Ha, porém, um livro de Guy de Maupassant, – um dos ultimos – no qual os especialistas em doenças cerebraes puderão logo ver os prenuncios da sua fatal doudice. Esse volume que se intitula *Horla*, conta a hallucinação que, apossando-se de um desgraçado, lhe torna intoleravel a existencia, e lhe transforma em tortura lancinante cada uma das suas noites solitarias.

¹²³ “Quezilento – adj. Que faz quezília, enfadonho, aborrecido [...]” Idem, p. 944.

Um grande medico alienista pariziense assegura que o heróe dessa medonha hallucinação, posto em scena por Maupassant, é elle mesmo. Nem o melhor especialista seria capaz de descrever, com tão detalhada precisão, os symptomas de que o cérebro de um louco se torna o theatro.

Maupassant sentia approximar-se a loucura. Fazia della um assumpto litterario, tentando seguir o conselho de Goethe a respeito do amor.

– Faze do teu amor um livro, para te libertar da dor que elle te inflinge, dizia elle a não sei quem, que se lamentava do que soffria por causa de uma mulher.

Mas o primeiro que se cura, transformando-se em obra de arte, é bem mais facil de supportar, do que esse mal mysterioso, indecifavel, que se approxima lentamente de um espirito de homem, que penetra com indizivel subtileza em um cerebro outr’ora vigoroso, que lhe desmancha as idéas em um torvelinho sinistro, que lhe perverte o pensamento, que lhe obscurece e lhe aniquilla a memoria, que faz dessa bella e grande cousa chamada a intelligencia humana – uma negra noite m [sic] astros; povoada de espectros que uivão sinistramente e se contorcem com esgares demoniacos...

A partir daí, fica claro que a autora concorda com a corrente interpretação da obra do nosso escritor feita pelos médicos. A imprecisão cronológica do acometimento da doença e da produção da obra é relevante. A primeira versão do *Horla* é de 1886 e a segunda, de 1887. Como já nos esclareceu Marie-Claire Bancquart, as manifestações da sífilis e o impedimento de sua atividade foram quase concomitantes; somente após 1890, quando deixou interrompida a redação de dois romances, Maupassant começou de fato a padecer intelectualmente. Além do mais, ainda que fosse concomitante a redação de *Le Horla* e da sua doença, o importante é verificar, como a própria Maria Vaz de Carvalho constatou, quanto aos romances, posteriores à novela em discussão (*Mont-Oriol* é de 1887; *Pierre et Jean*, de 1888; *Fort comme la mort*, de 1889; e *Notre Coeur*, de 1890) as qualidades do artista: a ironia, a sutileza da linguagem, a sua ponderada e alta filosofia, superiores, na sua opinião, às de Zola e Bourget. Além disso, como explica esse inextinguível contista, que, entre tantos outros que se lançaram nesse gênero considerado difícil por ela, mas a que ninguém iguala?

Veja-se que a clareza de sua exposição se compromete, com o contra-exemplo de Maupassant. Afirmara anteriormente que Shakespeare e Goethe também escreveram sobre a loucura, sem que para isso fossem julgados loucos. Por que, então, a obra de Maupassant deve ser interpretada por esse viés da sua vida? Como se não bastasse, quer usar o exemplo de Maupassant para denunciar as condições de produção do escritor contemporâneo, vitimado pelo sistema social e pela corrida para superar a tradição. Muito diversos nos parecem o clássico dilema do autor diante da página branca e da tradição literária (questão estética, apresentada por Maupassant em “Le roman”) e o do jornalista que procura pauta para ganhar dinheiro. Assim continua o seu artigo, que retoma a exposição inicial, concluindo:

As condições sociaes do escriptor mudárão em tudo neste confuso regimen transitorio, sob cuja tyramnia nos debatemos todos mais ou menos e que bem deve ter o nome de anarchia social.

A feroz concurrencia que lança todas as classes em um combate sem treguas, tambem exerce os seus estragos nos homens do pensamento.

Cada um quer exceder os rivaes, distinguir-se pela singularidade, vencer esta insuperavel difficuldade de ter sobre a sua cabeça trinta seculos de civilisação, durante os quaes tudo que havia para dizer foi já dito e repetido em mil fórmias varias – achando uma fórmula ainda inedita, uma expressão que ninguem houvesse encontrado ainda.

Esta busca frenetica, em que o cerebro se excita e a razão se desarticula, conduz fatalmente á loucura ou á morte.

[...]

Mal se utilizando do prefácio de *Pierre et Jean* (usa os termos do autor contra ele), a redatora esquece-se que é do labor e do exercício do escritor, em que reside o seu maior prazer, o jogo estético, a busca da forma que o agrada, da visão particular – ainda que o próprio Maupassant tenha dito que não se divertisse com seu trabalho. O exercício poético é uma aprendizagem das mais concentradas e que, a longo tempo, espera-se, não comprometa a sanidade, mas, pelo contrário, fortaleça-a. A sua nostalgia de um passado em que ela, também escritora e jornalista, não vivera é no mínimo anacrônica.

Desde que o officio de escrever-se transmudou em um modo rendoso, e que mais ganha quem mais escreve, também a posição do escriptor soffreu alterações profundas.

Antigamente era bem diversa a sua existencia. Houve tempos em que ella foi menos digna, e tempos em que foi mil vezes miserável. Ou se tinha um Mecenas, um Luiz XIV, um protector qualquer, diante do qual o talento, dobrando-se, se degradava; ou se passava fome e frio, e se morria no hospital. Hoje enriquece-se pelas letras; uma penna lá fora vale tanto como um patrimônio avultado, mas a loucura e as mil fórmias das doenças nervosas ou cerebraes dizem violentamente os pobres trabalhadores do pensamento.

O jornalismo mata como uma forja, envelhece como o ar asphyxante da mina ou da manufactura; o romance excita perigosamente a sensibilidade; porque o escriptor tem de crear por artificio estados de almas verdadeiramente violentos, sensações de uma intensidade dolorosa e extenuante; e em ambos estes generos, passageiros talvez, e talvez frivolos para muita gente, se gastou a bella organização de Guy de Maupassant.

*

* *

Pobre querido artista, com que profunda tristeza eu tenho seguido as phases da tua agonia infernal, dessa agonia que é mais cruel ainda na sua inconsciencia, do que seria outra de que tivesses a percepção dolorosa e completa.

Queria-te tanto, tinha-te lido tantas vezes com intensa admiração, deste-me tantas horas de agudo prazer intellectual, que, ao saber-te perdido para a arte de que foste um dos representantes maximos, sinto no meu coração a dôr que sentiria ao perder um amigo da minha mocidade arrebatado pela morte.

Que conselho ela daria aos jovens escritores? Não escrever romances? – pois se ela mesma os escreve... Afinal – e última contradição-limite –, pelo movimento de seu raciocínio, ao lamentar o desfecho a que foi levado o escritor em fruto do excesso de seu trabalho, a articulista está lamentando a própria obra do escritor; tivesse ele trabalhado menos, não nos legaria todas essas “horas de agudo prazer intellectual” de que ela desfrutou.

Mesmo ficando sem réplica, não resistimos à pergunta retórica sobre se a articulista preferiria viver naquela outra época e não ter suas reflexões difundidas e pagas pelo *Jornal do Commercio*. Em seu artigo, é evidente que Maria Amália Vaz de Carvalho quer estabelecer um contrastante paralelo entre o desfecho do nosso escritor e o de Georges Duroy, em *Bel-Ami*. Seguindo a sua leitura biográfica, seria Maupassant seu anti-herói, provando que no meio literário só vencem mesmo os fracos de espírito e os intelectuais sucumbem loucos? Continuamos acreditando que o seu método é contraditório e não cabe à análise literária.

O necrológio¹²⁴ assinado por Maria Amália Vaz de Carvalho, antes mesmo da morte do escritor, é passional e confuso. Sente já saudades de alguém que ainda estava vivo e cuja visita mais adequada faria ao reler sua obra. Cremos que Maupassant repetiria, se a tivesse lido: “Je laisse seulement parler de mes livres.”

É a isso que pretendia, também sem sucesso, o articulista anônimo do terceiro e último texto publicado sobre Maupassant no *Jornal do Commercio*, de 7 de fevereiro de 1892. Sob o título “A obra de Maupassant”, separa os textos do escritor em duas fases: uma anterior e outra posterior ao “pródromo – quem sabe? – dessa tristíssima decomposição cerebral que acaba de o reduzir a uma sombra”, nas palavras do articulista. As fases seguem também, como se vê, um critério biográfico e não literário.

Após mostrar o propósito de sua análise – a classificação da obra de Maupassant –, o redator passa a um resumo do pensamento do escritor, formado pelo de Flaubert, e da evolução desse aspecto “filosófico”, que tem origem em fatos da “vida” do nosso escritor (os termos são do crítico), na obra. A impassibilidade flaubertiana é notada em Maupassant (“affectação litteraria ou [...] expressão sincera e leal de seu character?”),

¹²⁴ Não só as menções ao nosso autor falam sobre ele. Também o silêncio é significativo, em um artigo como “A evolução actual da Litteratura Francesa”, de Edouard Rod, na coluna “Litteratura” do *Jornal do Commercio*. A terceira e última parte data de 6 de março de 1892 e até ela não há nenhuma menção ao nosso escritor, mas há a Mallarmé, Verlaine, Flaubert (este já morto), Zola, Bourget, Maeterlinck, Barrès, entre outros. O processo de relativo esquecimento que Maupassant sofreria na França, nas décadas seguintes, já via seu início com o fim da sua publicação em vida.

que não se comove ou envolve com o que expõe em seus contos e romances, mas o comentarista humildemente se confessa impotente para explicá-la.

O antigo empregado do ministerio da instrução publica estreiou na literatura sob a prestigiosa protecção de Gustavo Flaubert. O convívio com o mestre como que lhe infiltrou no espirito esse profundo scepticismo que o caracterisava, e que se extravasou no sarcasmo mordente e – digamo-lo – irritante de *Bouvard e Pecuchet*. Maupassant como que, desde logo, apprehendeo o mundo qual é, com todos os seus vícios e todas as suas virtudes, e teve para elle um olhar claro e firme, contemplativo e sobranceiro.

Nenhuma fibra de sua alma trae uma commoção: nenhuma desgraça lhe arranca uma lagrima; nenhum affecto o envolve, o domina ou o arrasta.

Isto era uma affectação litteraria, a sua maneira, o seu processo, antes que a expressão sincera e leal de seu character?

É difficil dize-lo. A philosophia das suas narrativas de então era, na phrase de Jules Lemaitre, “a mais simples, a mais directa, e a mais negativa.” Era o nihilismo puro; a negação absoluta; o nada. Não sabemos nada; nada podemos saber. Vivemos ao sabor das circumstancias e vamos para onde nos empurrão os nossos desejos; soffremos ou gosamos á mercê da fatalidade; e depois a morte acaba com tudo. Nada mais. Simples, como vêm!

Esta philosophia de Maupassant, que elle teve o trabalho de formular no seu volume *Sur l'eau*, tanto podia ser a do primeiro anthropoide com um pouco de intelligencia sobre a face da terra, como póde ser a do ultimo sceptico roído por todas as descrenças e carcomido por todas as chagas, atirando a carcassa gasta á morte que se lhe depare. É, todavia, ella a fonte sincera e profunda de onde dimana o sabor acre e áspero da maior parte de seus contos. Ahi está a historia desta pobre creatura contada em *Une vie*, que soffre a principio, pelo marido e depois pelo filho, e que afinal... morre.¹²⁵ Ahi está *Bel Ami*, obedecendo ainda á mesma preocupação, decorrendo do mesmo principio. E nem ao referir a primeira, nem ao narrar a segunda, o autor mostra sentir aquellas desgraças, apparenta soffrer semelhantes dores. São fataes; ellas decorrem necessariamente dos encadeiamentos dos factos e nada no mundo póde evita-los. Para que lamenta-los? Maupassant limita-se a observa-los e narra-os.

Que mais se póde fazer, se a vida é isso mesmo e só isso?

A sua fôrma primitiva é a biographia. É em *Mont Oriol* que se começa a notar a transição não só para a sua segunda fôrma, mas ainda para os seus novos sentimentos. *Mont Oriol* é uma historia triste de uma mulher e de uma moça que soffrem e de um homem que as faz soffrer, sendo todos mais ou menos bons, mas absolutamente irresponsaveis. Mas é já uma historia, é quasi um drama; e o autor já mal encobre-a sua própria emoção. Immediatamente depois, dá-se a mudança brusca, completa, frisante. *Pierre et Jean* é um drama pungente. Nada mais commovente que a leitura daquellas paginas em que a mãe se confessa ao outro filho, ao filho do amante.

Houve seguramente ahi uma forte alteração no espirito de Maupassant, que é de crer se reflectisse tambem nos seus habitos, nas suas maneiras, nos seus gostos. Dir-se-hia que o seu coração se amoldava e que a fonte das lagrimas até então esteril começára a jorrar a bemfazeja lymph. A virga mosaica, que a ferira, teria visto o primeiro annuncio da lugubre visitante que o ferio?

¹²⁵ Já é o segundo texto em que se fala da suposta morte de Jeanne. Ou levam adiante a história de Maupassant, segundo a qual, na última página, apesar de um destino lastimável, a protagonista ainda vive, ou haveria algum erro de edição ou tradução, a ser estudado – o que é menos provável.

O facto é que se não tornou sómente compassivo: tornou-se casto. Não diremos que fosse um libertino na concepção; mas não se prendia a dificuldades de linguagens. Fallava do amor e de suas consequências com uma despreocupação... grega.

Não o embaraçavam as palavras e pintava as scenas mais escabrosas com todo o colorido da verdade. Entrou a evita-lo; restringia-se ás indicações indispensaveis e, ás vezes, deixava as scenas do amor physico em uma penumbra discreta.

Quem quer que leia o seu volume de novellas – *La main gauche* – reconhecerá a justeza desta observação.

Não obstante, não perdêra as qualidades superiores de observador calmo e exacto. Tinha sempre a faculdade de apprehender na vida os traços reaes e de fixa-los com uma precisão nitida. “Este espirito, dizia delle um de seus criticos, ainda este anno é um espelho impolluto que reflecte as cousas sem deforma-las, mas simplificando-as, clareando-as também e talvez fazendo resaltar dellas, de preferencia, os laços de dependencia que entre ellas existão.”

Era effectivamente assim. A simplicidade foi a nota caracteristica da sua segunda maneira.

Simplicidade não importa banalidade; sob a calma de suas narrativas, agitavam-se todas as paixões humanas. Mas a analyse rebuscada e fatigante dellas, a psychologia artificial de Bourget, elle não as tinha. O leitor não era levado pela mão a apalpar os sentimentos de seus heróes: sentiu-os com elles, o que é mais alguma cousa. *Fort comme la mort* é o documento dessa affirmativa. O thema do romance é a dor eterna e humana de envelhecer. Este assumpto agradava-lhe. Já haviamos visto, em *Bel Ami*; o soffrimento da mulher que não é mais moça e que perde o derradeiro amante. Mas neste supplicio é mais cruel, mais minuciosamente descripto, mais caracterizadamente apprehendido. O pintor Olivier Bertin anda perto dos seus cincoenta annos; Anna de Guilleroy, sua amante, attinge os quarenta. Essa ligação, cimentada pelo amor, corre suave e branda e poderia durar ainda. Mas a condessa tem uma filha a educar-se no convento e chega a época em que tem de retira-la para que ella faça “a sua entrada no mundo”. Annette tem dezoito annos e é o retrato da mãe nessa idade, quando Olivier a conheceu. O drama começa ahi: é um tecido de angustias. Olivier começa sem sabê-lo, sem consciência disso, a amar essa moça. A condessa percebe-o; e transida de dor, toma afinal o partido desesperado de advertir o pintor desse amor desgraçado que elle sente, sem reconhece-lo.

Como o pintor soffre por amar essa creança – elle, um velho – e como a condessa soffre de não ser mais amada por este velho – ella, que já não é moça; a luta d’Olivier contra essa paixão insensata e a da condessa contra as primeiras injurias da idade; como a moça atravessa todo esse drama, nascido della, sem perceber-lo; e como, emfim, os dous velhos amantes assistem impotentes, ao supplicio um do outro; até que Olivier se refugia em uma morte a meio voluntaria; eis o resumo desse doloroso romance, em que as paixões humanas convulsionão-se e borbulhão, sob a limpidez e a integridade de uma superfície tão unida e lisa, como a de um [e]spelho.

Sem embargo de toda a sua emoção, não se encontra no livro um conceito pedantesco de philosopho. Não ha condemnações; nem julgamentos.

Maupassant narra apenas; e narra pondo no seu assumpto, antes que nos seus personagens, a sua commoção, e a sua impressão. Não ha conclusão. E para que? A vida é assim, cheia de contradicção e de fraqueza nos factos e nos homens, cujo espirito e cujo character podem ter todos os desfallecimentos ou todas as energias, conforme o sentimento que os domina. Um corpo de dezoito annos póde bem ser a aza da loucura que mina e mata Olivier.

Para que discuti-la? Como exigir razão e logica, como agrupar e discriminar sentimentos, caracteres e individualidades nesse amalgama formidavel, que a vida é? A razão tem-n’a o louco do *Rei Lear*. A vida é essa treva onde se encontrão:

“Um mendigo e um rei, um louco e um sabio.”

Ao contrário do que fez Maria Amália Vaz de Carvalho, este redator anônimo observa a obra sob um olhar pessimista, segundo o qual era esperado e fazia parte da evolução pessoal do homem no encaminhamento dado a sua obra. Maria Amália Vaz de Carvalho espantava-se que um autor de quem se esperava tanto em termos de vivacidade, de aceitação das limitações humanas que a vida impõe, tivesse tentado o suicídio e acabado louco. Veja-se que as duas leituras, dentro da abordagem comum biográfica, parecem justificadas pelos exemplos selecionados, uma vez que a interpretação literária está aberta às escolhas que faz o leitor. No entanto, como discursos críticos, resolvem-se mal, pois não conseguem se sustentar quando têm por fundo o conjunto da obra, internamente variada e não correspondente, nem cronologicamente, à leitura que se propõe.

Veja-se que o ponto de partida deste articulista foi uma observação interna da obra, que realmente demonstra um novo interesse estético do escritor (principalmente pela forma do romance) e que de fato sofre um novo curso. Mas a explicação dada, superficial e não condizente com o conteúdo analisado, obnubila o crítico, que deixa de perceber o valor estético enquanto tal para vê-lo como pessoal. A entrada da análise psicológica nos romances, ainda não muito bem compreendida como elemento de verossimilhança, é tida como reflexo da pessoa do escritor na personagem, e não o conhecimento onisciente de um ser fictício, que é o narrador. O discurso indireto livre, então, ainda menos compreendido, percebe-se como a comoção incontida do próprio autor.

Há, de fato, certa mudança operada no centro de interesse do narrador maupassantiano a partir de *Pierre et Jean*, cujos princípios estão esboçados no prefácio desse romance. Segundo as interpretações mais frequentes entre a fortuna crítica atual, Maupassant passa a deixar de lado os estudos de costumes para ocupar-se com os romances de análise, como já comentamos. Essa mudança não se operou somente em Maupassant, mas parece ter sido uma tendência geral da literatura do final do século, renunciando o romance introspectivo de Proust, por exemplo.

O redator sem dúvida exagera ao dizer que Maupassant se “tornou casto” nessa nova fase, ele que antes “fallava do amor com uma despreocupação grega”. *Notre coeur* não relata somente o amor egoísta de Michelle de Burne, ou o idealizado de André Mariolle, mas também a necessidade da união carnal da parte deste.

Conforme já dissemos, um dos procedimentos mais frequentes da crítica da época é o da paráfrase – nem sempre feita corretamente – dos textos do autor, sobretudo dos romances e das peças. Este crítico a emprega com a mesma facilidade de Iriel, e nesses momentos, ao entrar nos questionamentos da obra, muitas vezes observa com

lucidez suas questões centrais, como na explanação sobre *Fort comme la mort*, cujo tema é a “dor eterna e humana de envelhecer”. O poder de dramatização inerente ao texto de Maupassant, que nos faz sentir o mesmo que as personagens, e a abstenção de julgamento em sua obra são nela aspectos principais, notados com perspicácia pelo crítico.

Ao contrário, também, do que se vinha fazendo, este crítico é menos categórico na questão da loucura e termina sutilmente citando o *Rei Lear* para justificar afinal a relatividade das coisas, a presença do sábio e do louco, a clareza e a emoção com que lê Maupassant.

Se, por um lado, a doença do autor (e, depois, a sua morte) perturbou os juízos críticos, que titubeavam entre analisar as obras ou a vida romanceada, por outro, a discussão em torno dele na França estimulou os jornais brasileiros a publicarem-no. Conforme já comentamos, nos anos de 1892 e 1894, volta-se a publicar as traduções de Maupassant, que, desde 1886, só apareciam em trechos recortados dentro das colunas de Iriel e Alter Ego. Só em 1892, houve a publicação de “La peur” (*Jornal do Brasil*), *Boule de Suif*, “L’homme de Lettres”, “Le père Mongillet”; em 1893, “Le petit fût”; em 1894, “L’enfant”, “Ça ira”, “Qui sait?”, “Maneira original de ser pensionista do Estado” (excerto de *Sur l’eau*) e “En wagon”. No início de 1895, sai também “Une veuve”. A partir daí, as traduções são poucas, passam a ser assinadas, ou reintegram o corpo dos textos críticos. Todos esses textos são dados nos anexos desta dissertação; de *Boule de Suif*, oferecemos somente a primeira parte, devido à sua extensão.

Para comentarmos alguns exemplos, tomamos a crônica “Homens de Letras” (“L’Homme de Lettres”), dada ao público em duas partes, em tradução não assinada e sem comentário algum, em 19 e 20 de fevereiro de 1892. A escolha desta crônica provavelmente foi correlacionada, por sua temática, com o fato anteriormente anunciado – a doença do escritor. Nesse texto, Maupassant trata do temperamento e do gosto pela observação singular ao escritor (ou homem de letras) diante dos fatos cotidianos, no que difere do gênero de percepção da realidade do homem comum. Segundo Maupassant, o homem de letras possui um tipo de “pensée clairvoyante”, o que o torna mais atento, complexo, cansativo e infeliz que o sujeito comum. Parece-nos que houve certa intencionalidade do editor em pôr em relação de causa e efeito a concepção do autor sobre seu *métier* e o seu destino. Desta vez, como no ano de sua morte, fica-nos claro que se quis manter a expectativa do leitor por notícias do autor por meio de publicações suas, enquanto nada de novo se tinha a noticiar. Quando as tinha, transcrevia-as

simplesmente dos jornais parisienses, sem um juízo próprio do jornal brasileiro (cf. *Correio Paulistano*, 15 de dezembro de 1892).

Também o conto “Quem sabe?” (“Qui sait?”), publicado em duas partes na *Gazeta de Noticias*, nos dias 23 e 24 de março de 1894 (p. 1-2), narrativa em primeira pessoa feita por um louco, deve ter sido facilmente confundido como relato pessoal do próprio Maupassant pelos críticos biográficos.

Em 7 de julho de 1892, Alter Ego defende Maupassant de um artigo inglês, cujo redator, não nomeado, chama a arte do nosso escritor de decadente. Essa crítica moralista, da mesma linhagem de Maria Amália Vaz de Carvalho, porém menos compreensiva, vai receber o esclarecimento de Jayme de Séguier, que logo nos chama a atenção contra aquela abordagem que, mesmo dentro do próprio jornal para o qual escreve, vinha influenciando a fortuna crítica do autor de *Boule de Suif*.

Se em França se escreve isto,¹²⁶ não se explica a indignação que está suscitando no jornalismo francez um artigo *sensational* da *Quartely Review*, intitulado a *Decadencia da França*. Este artigo toma como ponto de partida a doença de Maupassant (ponto de vista bem inglez) para dahi chegar a conclusões inesperadas:

“Com Mr. Renan, Victor Hugo, George Sand, escreve o autor do artigo, Mr. De Maupassant continuou a historia da litteratura franceza e acabou de a impellir pelo rápido declive onde ella já há tantos annos vai rolando. Por isso, consideramos nós Mr. de Maupassant como resumindo na sua vida e nas suas obras um dos ultimos capitulos da historia litteraria de seu paiz.

Mr. Proudhomme (isto entende com Julio Simon) tentou ultimamente varrer das ruas francezas essas imprudentes photographias e estampas, de que se tolerou por tanto tempo a presença. Pôde obter dos juizes a condemnação dos actores e administradores do Theatro Realista á multa e á prisão que elles tão largamente havião merecido. É de esperar que um destes dias Mr. Proudhomme conseguirá que os livros de MM. Zola e de Maupassant sejam lançados ao fogo. A humanidade só teria que lucrar com esse holocausto.”

Queirão esperar. Ainda não acabou.

“A religião, a humanidade, a arte, tudo o que póde ter valor para os homens – conspurcou-o a litteratura franceza. É necessário que ella se suje e se destrua a si própria. De hora em hora, uma victima nova succumbe ao contagio. Hontem, era Heine, hoje é Mr. Maupassant, romancista venial e brilhante homem do mundo. Amanhã será outro. A França está a caminho de perpetrar o seu suicidio.

Nunca o raio da indignação humana e divina foi tão justamente invocado como no nosso tempo, para fulminar estas abominações e permittir que a França reoccupe um lugar respeitavel, escolhendo-se mentores menos corruptos, queimando o que adorou e desviando-se da tribu dos Zola, Renan, Bourget, Daudet e Maupassant, os mais perigosos inimigos que ella jamais aqueceu no seu seio.”

¹²⁶ Alter Ego, na seção anterior de sua coluna, transcreveu as críticas francesas feitas a Zola e a resposta dele, no momento seguinte a sua candidatura à Academia Francesa e a sua seguinte derrota. Os detratores de Zola argumentavam pelo fim do Naturalismo.

O jornal donde transcrevo estas linhas furibundas, pergunta ingenuamente á grande e decorosa revista britannica, se é a influencia dos livros de Maupassant e dos romances franceses que determina as jovens cantoras dos innumerados e pullulantes *music-halls* de Londres a exhibirem-se em scena em touca de noite e em camisa, acompanhando as innocentes copias das suas canções com attitudes taes e gestos por tal fórma suggestivos, que para se encontrar alguma cousa de equivalente, seria necessário visitar os estabelecimentos analogos de Napoles – a voluptuosa. Pobres crianças! Foi por certo a leitura da *Maison Tellier* que as perverteu!

O tom irônico de Alter Ego contra o comentário irascível e moralizante da revista inglesa é bastante atual em termos de crítica; quer com isso se opor ao revide ultrajado dos franceses contra a revista inglesa, conforme ficamos sabendo pela introdução de Jayme de Séguier. Apesar de o crítico inglês dizer que os livros de Maupassant são os de pecado mais leve, o apelo à queima dos livros naturalistas deve de fato ter irritado os críticos patriotas, os quais, conforme vimos em artigo de Iriel, dificilmente faziam comentários negativos sobre a literatura de Maupassant, mesmo quando se opunham ao naturalismo de Zola.

A posição clara de Jayme de Séguier, de que já tivemos outros exemplos, sobre a literatura de Maupassant e o seu realismo evidenciam o quanto a incompreensão dos temas literários naturalistas e da arte maupassantiana parece ingênua e digna de zombaria. Não encontramos, de fato, entre os críticos dos jornais brasileiros, nenhuma incompreensão desse tipo, uma vez que os princípios naturalistas eram bem compreendidos na arte. Mesmo que nossos críticos fossem parciais em suas abordagens, eram lúcidos o suficiente entender as especificidades estéticas e o valor literário do naturalismo decadente.

Por outro lado, havia ainda, nesse mesmo ano de 1892, diversas notas republicadas de jornais franceses, sobre a vida do escritor, agora sobre o avanço de sua loucura. Mais uma vez, o que marca o juízo crítico são os qualificativos ao autor, ora do jornal traduzido, ora do redator brasileiro: “elegante escriptor”, “notavel romancista francez”, como se vê na *Gazeta de Notícias*, de 2 de setembro de 1892, p. 1:

Guy de Maupassant

Do *Evenement*, folha pariziense:

“Dão-nos uma tristissima noticia.

Os medicos que tratam do auctor da *Maison Tellier*, consideram o elegante escriptor irrevogavelmente perdido. A enfermidade que o levou á tentativa de suicidio em Cannes, degenerou em paralysia geral.

A informação que recebemos, de que ia ser vendida, no próximo setembro, a mobilia de Guy de Maupassant, que guarnece a casa da rua do Boccador, vem dar mais credito á triste noticia.

O famoso yacht *Bel-Ami*, ao que parece, também será vendido mais tarde.”

Entre 9 de outubro e 6 de novembro de 1892, em quatro edições, *O Jornal do Commercio* publicou um longo ensaio do norte-americano Theodor Child, contendo internamente doze capítulos, sob o título de “Pariz litterario”. É este um termômetro do momento literário francês, dando inclusive referências de autores secundários, então valorizados e hoje esquecidos, que conviveram com o nosso autor nas redações dos jornais. Com a entrada do romance russo na França, Child vê a renovação da arte francesa.

As menções a Maupassant se fazem em três das doze partes: na seção “II – Naturalismo”; dentro da parte VIII, “Pessimismo robusto” e “XI – Os dramaturgos”. No primeiro, apenas menciona uma vez Maupassant, onde os nomes mais recorrentes são os de Zola e Flaubert. O segundo texto, todo dedicado a Maupassant, transcreveremos e comentaremos nos pontos principais. O terceiro, uma vez que apenas coloca Maupassant entre outros escritores de teatro, resumiremos, mas poderá ser lido nos anexos.

Pessimismo robusto

Em contraste com o Sr. de Vogüé e seus amigos, o Sr. Guy de Maupassant contentou-se em ser um artista impessoal, segundo a teoria de Flaubert. A sua acção nunca foi nada moralizadora e a sua carreira tem sido exclusivamente a de um pessimista robusto, buscando o sucesso com dignidade artistica, mas, ao mesmo tempo, com indubitavel egoismo.

Nascido em 1850, o Sr. de Maupassant só publicou o seu primeiro conto em 1880. não era, porem, um estreiante vulgar. Durante os oito annos que passou na repartição da Marinha e no Ministerio da Instrução Publica, dividio o seu tempo entre exercicios athleticos e estudos litterarios, e nos ultimos o seu conselheiro e mestre foi o proprio Flaubert. Assim appareceu elle logo pela primeira vez, aos trinta annos de idade, como um artista cuidadosamente educado, que possuia originalidade, temperamento e talento.

Desde então, no espaço de dez annos, – de 1880 a 1891 –, o Sr. de Maupassant publicou mais de trezentas historias pequenas e mais de vinte volumes, dos quaes seis são grandes romances, a saber: *Bel Ami*, *Pierre et Jean*, *Une vie*, *Mont Oriol*, *Fort comme la mort* e *Notre Coeur*. Acrescente-se a essa bagagem uma comedia, *Musotte*, representada no Gymnase em 1891.

Convem lembrar, finalmente, que os grandes resultados destes dez annos de labor são sufficientemente litterarios para conquistar o respeito do mais exigente dos criticos artisticos, e sufficientemente humanos, cheios de vida e simples, para commover e interessar um publico muito grande.

O Sr. de Maupassant não pertencia a nenhuma capella ou *coterie* litteraria. Algum tempo antes de estrear frequentou elle as Quintas-feiras litterarias de Zola, na rua de Boulogne, nos tempos primitivos da formação dos batalhões naturalistas; mas, logo que começou a ser um litterato activo, abandonou tranquillamente a companhia das *gens de lettres*, e evitou a capella da Rue de Bourgogne com o mesmo cuidado com que fugia do *grénier* de Auteuil, onde o Sr. Edmond de Goncourt continua as tradições das recepções domingueiras de Flaubert. Effectivamente, não possui nenhum dos habitos ou dos gostos do commum dos homens de letras franceses. Segundo elle próprio o diz, o Sr. de Maupassant não nasceu com maior propensão

para escrever do que para seguir outra qualquer carreira. “Com a minha perseverança – já o disse elle – e com o meu methodo de trabalho, poderia ter me tornado pintor tão bem como litterato; de facto, poderia ter sido quase tudo, excepto mathematico. E isto é tão verdade que nunca, nem agora nem antes, senti a menor alegria em trabalhar. Para mim a litteratura nunca foi outra cousa senão um meio [ilegível]”

[ilegível] o Sr. de Maupassant não se parecia com o seu mestre, Flaubert, para o qual a litteratura foi o unico objectivo da vida. Para o Sr. de Maupassant o unico objectivo da vida era o prazer e o conforto. A sua conversa, os seus habitos, o seu physico, a sua attitude mental, não erão as de um litterato ordinario, mas antes a de um philosopho epicurista. Nos seus primeiros contos parecia correr atrás do prazer com a impudencia de um jovem fauno magnificamente sadio. Nos seus livros como na sua vida, os desejos e a carnalidade occupão grande espaço. Tinha o sangue moço e ardente; os seus actos erão os de um pagão innocentemente sensual; a sua philosophia era simples e negativa. A vida, pensava elle, é má e não tem, demais, significação alguma.

Nada sabemos, e nada podemos saber; a despeito de nós mesmos, vamos para onde a fatalidade e os nossos desejos nos levão até que a morte venha pôr termo a tudo. Esta philosophia, que o autor formulou em um dos seus ultimos livros – *Sur l'eau*, é talvez a fonte da qual a maior parte das suas curtas historias tirão o seu especial sabôr acre, porque em toda a sua obra o Sr. de Maupassant sempre se occupou muito com a morte; e nisso era elle um verdadeiro epicurista. Sem idéal, descrevia a vida como a via, em toda a tristeza da realidade, em todo o horror da sua inevitavel fatalidade, ou, por vezes, no feroz ridiculo de sua grosseria ou de sua fraqueza.

Tendo exaurido, ou pelo menos gasto a face aguda do prazer physico, o Sr. de Maupassant entregou-se mais e mais aos exercicios intellectuaes nos seus livros recentes.

Havendo fortalecido o seu epicurismo com o estudo de phenomenos scientificos accessiveis, ficou cada vez mais convencido do miseravel destino da humanidade, da crueldade cega da natureza, e do absurdo do orgulho do homem na sua supposta superioridade.

Com esse augmento de experiencia tornou-se menos indifferente.

Manifestarão-se na sua obra sentimentos de piedade, de ternura e de sympathia, e elle não mais chasqueou vehemente da estupidez do homem e da brutalidade dos seus instinctos. No seu romance *Fort comme la Mort* e no pequeno conto intitulado *Inutile Beauté* as suas descrições dos soffrimentos do homem e da mulher trahem um espirito de fraternidade, e mesmo de compaixão, que não dista muito da fonte das lagrimas humanas. Nos seus ultimos livros e na sua estréa como dramaturgo – na peça chamada *Musotte* – este espirito de compaixão e de ternura, e esta commoção em presença da brutalidade, são muito tocantes.

O jovem fauno sadio, o Maupassant de trinta annos, derão lugar a um epicurista mais calmo, mais profundamente triste, e mais largamente experimentado, ao Maupassant dos quarenta, ainda pessimista e sceptico, mas já em plena evolução para a bondade e para a humanidade.

Nota-se a poderosa individualidade do Sr. Maupassant na maneira como elle dirige por assim dizer o seu gênio.

A litteratura, disse-nos elle, fora-lhe sempre um meio e não um fim. Com bom senso e providencia normanda, o estreante Maupassant deliberou conquistar os fartos lucros do jornalismo e ao mesmo tempo evitar a esterilidade e o labor sisyphico do artigo que vive apenas um dia. Por isso inventou a *nouvelle*, a historia curta, que enche duas columnas e meia, a historia que entre na categoria do jornalismo, porque no fim do anno estes estudos ou historias, estes artigos dramaticos, por assim dizer, são colleccionados e vendidos em fôrma de volume.

Os primeiros contos de Maupassant forão primeiramente publicados no *Gaulois*, e essa invenção provou ser boa e de tanto êxito, que se fundou um jornal novo, o *Gil*

Blas, para desenvolvê-la, e toda a gente começou a escrever contos e histórias curtas. O *Gil Blas* alcançou grande sucesso, e por seu turno deu nascimento a um rival maior, o *Echo de Paris*, que fez igualmente da multidão de histórias curtas a sua principal feição. Deste modo Maupassant pôde ser chamado o pai dos *conteurs* francezes contemporaneos, dos quaes o nome actualmente é legião.

O Sr. de Maupassant tornou-se, entretanto, facilmente o primeiro desses narradores. Em materia, fôrma e estylo, ninguém pôde collocar-se no mesmo nível que elle. A sua lucidez é infallivel; a sua faculdade de apanhar e assignalar os traços mais significativos, e sómente esses, é incomparavel. É isento de affectação, quer romantica, quer realistica. Não paraz-se em enigmas psychologicos; é sombrio de commentarios sobre as acções; a prosa límpida affecta a realidade com a fidelidade e a simplicidade de um espelho; robusto e perfeito, elle conta histórias, parece que tão naturalmente como anda ou respira.

A sua certeza de observação é tão completa que não carece de julgar, de condemnar, nem mesmo de intervir, mas unicamente de ver e narrar. Nos seus primeiros contos contempla a realidade com indifferentismo; nas suas ultimas creações a sua visão é frequentemente colorida pela indignação ou velada pela piedade; mas, tanto no primeiro como no ultimo dos seus contos, o estylo permanece a mesma prosa forte, límpida e natural, á prova de todos os caprichos da moda em phrases ou epithetos, sem artificios, simplesmente poderosa e precisa, expressando exactamente o que o autor quer contar-nos e nada mais.

E nisto Maupassant revelou mais uma vez o seu bom senso normando; nunca quis ser mandarim e nunca escreveu para agradar aos mandarins; escreveu para a humanidade, sobre a humanidade.

Resumindo, como apontado pelo artigo anônimo de 7 de fevereiro, Theodor Child vê duas fases na obra de Maupassant: na primeira, é impessoal, egoísta, imoral, pessimista; na última, é mais dedicado aos exercícios intelectuais, mais piedoso, fraterno e menos indiferente. Teria ele superado a impassibilidade atribuída a Flaubert? De fato, Child quer enfatizar a “poderosa individualidade” de Maupassant e sua distinção entre naturalistas e mesmo ao mestre Flaubert, que o crítico via como um estilista excessivo na arte pela arte.

Afirma ainda que há compaixão nessas últimas obras e que o autor já não se irrita contra a *bêtise* humana, mas que permanece pessimista e cético. Assim, Child define a distinção entre as duas fases do escritor, parecendo preferir esta última. Comparando-o, na juventude, a um fauno sadio, o articulista chega à resolução freqüente, e que lhe é assaz conveniente, de que Maupassant não corresponde ao padrão estético e físico do homem de letras; é um filósofo epicurista, como já afirmara Le Roux. Por outro lado, se ele é o oposto – em fins estéticos e em conduta de vida – de seu mestre Flaubert, cuja proposta estética é refutada por Child, convém exatamente ao tipo de literatura defendida pelo crítico, capaz de atender ao público especializado e à massa de leitores.

Child toca num ponto crucial da teoria do conto, ao colocar Maupassant como inventor do conto jornalístico. Seus textos vieram de fato atender a uma demanda e se voltar contra o preconceito comum dos literatos diante dessa forma literária, antes vista como fácil e de receita pronta. Maupassant veio renovar o conto literário, retomando uma estrutura já antiga (a narrativa enquadrada), sob um temário e uma linguagem presentes no cotidiano dos leitores de jornal. Constatado isso – mais uma vez por um crítico não francês –, é sintomático o tom elogioso ao autor; o redator esquece-se até de qualquer paralelo com a vida do escritor, ainda que insista na demarcação das fases.

Além de Theodor Child, Hugues Le Roux já tinha entrevisto uma compaixão nas obras finais de Maupassant. Devemos lembrar que, se aos exemplos mencionados a leitura de Child parece conveniente, poderíamos elencar inúmeros outros contra-exemplos; o próprio conto “L’enfant”, do qual foi extraída *Musotte*, é de 1882 – e a piedade de que fala na peça, aqui está. “Le papa de Simon”, um dos contos mais piedosos, contra a moral e os preconceitos médio-burgueses da época, é de 1879. Se “L’inutile beauté”, de abril de 1890, indica a fase de compaixão de Maupassant, o que diria Child de “Le champ d’oliviers”, de dois meses antes? Toda tentativa de classificação é apenas sumária e parcial, em se tratando de nosso escritor. A obra de Maupassant é variada em temas, formas e soluções, dentro de um único conjunto que a contém. A belíssima conclusão do crítico mostra-o, mais um, redimido ao artista epicurista e humano, que não julga seus semelhantes.

Na continuação de seu texto, saída em 6 de novembro, Child tornou a falar de Maupassant ao resumir os principais nomes encenados nos palcos parisienses. Observa que o teatro está, assim como o romance, na França, à espera de um novo chefe. Depois de Hugo e Dumas (que ainda produzia), crê que ainda não lhe estão à altura os nomes mais conhecidos da época, também encenados no Brasil, como Sardou. Resume as experiências do Théâtre Libre de Antoine e afirma que, malgrado a forte empresa teatral francesa, que tinha apoio em jornais e publicações especializadas, ainda havia indefinição entre as tendências convencionais do teatro realista e o experimentalismo simbolista. É curioso que tome o gancho desse novo teatro para falar de Maupassant, que considera um representante do teatro novo.

[...] Quanto a formulas novas, a unica que se deve assignalar é a da – *La Mort du Duc d’Enghien* – que veio identificar-se com o *Théâtre Libre*. Em peças contruidas por este modelo não ha enredo elaborado cuidadosamente, com a sua exposição, desenvolvimento e desenlace, tudo logicamente deduzido com incidentes

explanatorios e scenas inevitaveis que um espectador experimentado póde prever logo no fim do primeiro acto.

A formula nova toma um facto, sem explicação, exactamente como a realidade o apresenta. Este facto desenvolve-se em um certo meio e atravessa certas phases. Cada phase é, por assim dizer, um momento dramático que o autor reproduz com fidelidade photographica.

Se estes momentos são bem escolhidos, e se as circumstancias do facto são pittorescas ou mais ou menos eloquentes, o espectador será divertido, encantado ou commovido com a successão de quadros que se lhe desenrolão diante dos olhos, e dão-lhe a illusão de visões mais ou menos completas de gente vivendo, fallando e agindo como na vida real. Certamente obtiverão-se certos effeitos, de singular intensidade, da verdade material por essas visões de momentos da vida, e é interessante notar que o Sr. Guy de Maupassant fez a sua estréa como escriptor dramático em 1891, com uma peça chamada *Musotte*, construida segundo esta nova formula. [...]

Para este crítico, poderia Maupassant vir a ser um possível chefe do gênero dramático, como o foi do conto? Alertamos já para o uso indevido da referência de *Musotte*, uma vez que Maupassant já tinha antes tentado o teatro em cinco experiências anteriores (quatro entre 1874 e 1879), com sucessivos fracassos, os quais o levaram a mergulhar na produção de contos e romances. Quanto à sua proposta estética, colocada em prática no teatro, nada mais é do que a teoria de verossimilhança esboçada em “Le roman”, conforme verificaremos nas críticas às representações brasileiras de *Musotte* e *Boule de Suif*. Insistimos para o fato de que as suas peças de maior sucesso no mundo, muitas delas adaptadas para o teatro depois de sua morte, são sobretudo as extraídas de contos do autor.

No *Correio Paulistano*, em 15 de dezembro de 1892, há mais um relato pungente e ainda romanceado:

Guy de Maupassant

Sobre a loucura deste notavel romancista francez, escreve o “Eclair” de Pariz:

“Guy de Maupassant debate-se sempre em preza á loucura. O cerebro parece-lhe vasio de pensamento.

É uma sensação que elle experimenta, persistente, muito nitida. Tem consciencia de que se produzio um vacuo. “Onde estão minhas idéas” pergunta elle. E procura-as, como procuraria o lenço, ou a bengala, esquadrinhando em volta de si, impacientando-se, inquieto, atormentado: “As minhas idéas! Não virão as minhas idéas? [...]”

Evadiram-se, vagueiam, abandonaram-no. E isto causa-lhe uma dôr infantil, a magua de um bébé, que tivesse perdido o seu brinquedo. Chora como os pequenitos choram os seus desgostos pueris, exhalando uma especie de gemido tenue, acompanhado de lagrimas que se enxugam depressa... depois amua, zanga-se, toma uma expressão colérica... “quéro minhas idéas!”

De subito, sorri. O seu rosto illuminado de alegria, de contentamento absoluto; fica radiante. Achou as suas idéas. Volitam em torno d'elle. São borboletas, cujo vôo caprichoso elle se põe a perseguir.

O seu numero é infinito e o matiz das suas azas varia conforme o sentimento que exprimem: há borboletas pretas para a tristeza, borboletas côr de rosa para a alegria, borboletas de ouro para a gloria. “Oh! que bello escarlata! exclamou elle, é a purpura dos sangrentos adulterios!”

A acção desenrola-se, abundante e logica, em um scenario admirável.

Ao esforço evocador de um estylo que conserva mesmo no delirio a sua savoroza nitidez, as paixões humanas palpitam como outrora. Mas é um vôo de borboletas. As suas idéas são esses encantadores seres alados de que o espaço se povôa ao seu olhar sómente. São elles que atam e desenlaço o entrecho, chamados uns após outros: “Preciso do azul para este amante que se desespera. Onde está esse azul! Ah! eil-o aqui!” E faz o gestu de apanhar o fugitivo entre os dedos, segura-o delicadamente pelas azas diaphanas e pousa sempre em imaginação junto de uma borboleta de outra côr, necessaria para o encadeamento das idéas.

É um phenomeno quase único nos anaes da loucura essa exteriorisação do espirito. O cerebro do escriptor era outr’ora como uma gaiola cheia dessas bellas borboletas. Captivas, acudiam quando elle as chamava.

O poeta attrahia-as, brincava com ellas a seu bello prazer. A demencia não fez mais do que deixar evadir os filhos radiosos da phantasia alada. Mas, recuperando a liberdade, ficaram lhe ainda fieis por algum tempo e continuam esvoaçando em torno delle e a um grande vôo multicôr.

Esses dois textos sobre Maupassant evidenciam um tipo de leitura superficial do autor e de sua obra, que se difundiram entre a crítica daqui, nesses primeiros anos, entre relato subjetivo, crítica romântica, biográfica e crítica mitificadora por parte dos realistas. Veja-se que há nítida intenção de dar uma estrutura dramática ao relato, (ab)usando da doença do escritor para personificá-lo: “A acção desenrola-se, abundante e logica, em um scenario admirável.”

No dia seguinte (16 de dezembro de 1892), no *Jornal do Commercio*, Alter Ego, na seção “O Jornal dos Jornaes”, transcreve essa mesma notícia do *Éclair*, esclarecendo que tais informações foram concedidas ao redator francês pelo médico de Maupassant. Resta saber a quem devemos a *mise en scène* das borboletas e a comparação do escritor com uma criança – do médico ou do redator do *Éclair*. Qualquer que seja, enriqueceu o patético da cena, que nada nos acrescenta quanto ao conhecimento do escritor.

Ao final da transcrição, Jayme de Séguier dá ao leitor brasileiro uma (hoje) célebre carta de Flaubert, datada de 23 de fevereiro de 1873, endereçada à mãe do futuro contista, Laure de Maupassant, sobre, entre outros assuntos, a possibilidade de carreira literária do filho dileto. A tradução dessa carta dada pelo *Jornal do Commercio*, cujo conteúdo já oferecemos no capítulo 1, pode ser lida nos anexos.

Em 2 de abril de 1893, logo na abertura de sua coluna “Chronica Pariziense – O Jornal dos Jornaes”, Alter Ego comenta a representação de *La paix du ménage* (adaptada do conto “Au bord du lit”), em 6 de março na Comédie Française, e dá-nos

comentários transcritos de um livro de Mme. Paul Adam. Seu tom irônico, com marcações enviesadas, marca o primeiro texto.

A primeira representação da *Paz do casal*, comédia... Ia dizer posthuma, do pobre Guy de Maupassant, determinou em toda a imprensa um enorme movimento de informação e de *reportagem* em torno deste nome. Um jornal, *O Eco de Paris*, consagrou todo um suplemento a uma espécie de plebiscito sobre a obra do autor de *Uma Vida*, e no qual tomarão parte os principaes escriptores contemporaneos, unanimes em affirmar o alto valor dessa obra e a perda enorme que as lettras soffrerão com o anniquilamento de tão poderoso espirito. Porque a triste verdade é que o pobre grande escriptor está irremissivelmente perdido; nenhuma esperança resta de o salvar.

O suplemento a que me refiro insere um artigo do Sr. Camillo Oudinot, que parece ter vivido na mais estreita intimidade de Guy de Maupassant, e que refere alguns pormenores interessantes desse passado commum.

Eis um excerpto que será lido com interresse pelas leitoras.

“Nas questões de amor, Maupassant não sabia nelunar-se [?] nem fazer assedio de um coração. Estou convencido de que todas as conquistas que fez, se lhe entregarão de livre vontade, sem que elle tivesse para isso dado um passo. A sua subita e retumbante celebridade foi util neste ponto á sua indole e, fornecendo a seu espirito e aos seus sentidos um pessoal amavel... eis um exemplo das aventuras que lhe grangeava a sua notoriedade. Um dia, Ollendorff mandou-lhe entregar uma caixa e uma carta que lhe haviam sido dirigidas de Inglaterra para casa de seu editor. Maupassant encontrou dentro da caixa uma almofada de cetim bordada a ouro, da qual se exhalava um perfume extranho. Dentro da carta vinha uma adoravel photographia de mulher, uma dessas loiras e poeticas inglezas e uma carta em papel de alto luxo, tendo gravado o endereço de um castllo dos arredores de Glasnow. Esta carta emanava de um gentleman que um francez, entrecortado de vocábulos e de locuções inglezas, se apresentava como sendo o pai da loira dama cujo retrato enviava e pedia a Maupassant a fineza de vir passar algumas semanas em sua casa. Sua filha, casada com um grande amator de caçadas e de *sport*, professava pelas obras de Maupassant uma admiração tão ardente que só vivia com a esperança de vir a conhecer o seu autor favorito.

O excellente homem, na sua candura escosseza [sic], traçava um quadro tentador dos prazeres que o esperavão na sua mansão; ir-se-hia á caça das *grouses*, montar-se-hia a cavallo, etc. etc. Terminava a epistola, pedindo ao romancista que aceitasse o pequeno trabalho que sua filha executára por suas proprias mãos para lh'o offerecer. Este convite era extravagante e lisongeiro. Maupassant ficou lisongeadado, mas não correspondeu ao desejo da linda ingleza, que no seu castello dos arredores de Glasnow, entre um velho pai e um marido apaixonado pela caça devia aborrecer-se de morte. Mas nessa epoca Maupassant vivia a primeira parte do seu romance *O nosso coração* e a sua admiradora foi sacrificada.”

Era conhecida e aqui estimulada a fama *don juanesca* de nosso autor. A romantização dada pelo tal redator, Camille Oudinot (a quem Maupassant dedicara “Ce cochon de Moron”, em 1882, e “Le parapluie”, em 1884), aviva a sua figura, já morta para os críticos – e para as leitoras, segundo Alter Ego. A bela inglesa sacrificada entre o pai e o marido, faz lembrar Jeanne, de *Une vie* (talvez fosse mesmo essa a intenção do crítico).

É bom observar que, a peça mencionada, *La paix du ménage*, escrita em 1888, mas representada na França somente em 6 de março de 1893, chegou mesmo a ser anunciada no Brasil pouco depois disso. Em 1º de julho de 1893, por ocasião da vinda de Sarah Bernhard, o *Correio Paulistano*, p. 3, apresenta a possível representação de *La paix du ménage*, no Theatro S. José, uma vez que esse título constava no repertório à escolha da companhia,¹²⁷ cuja estréia seria no dia 7 do mesmo mês. Tudo nos leva a crer que a comédia em prosa de Maupassant, a qual reproduz quase inteiro o seu conto “Au bord du lit”,¹²⁸ de 1883, não esteve entre as escolhidas para representação. Pelos anúncios diários das peças a serem encenadas, sabemos que no dia 7 foi representado um texto de V. Sardou; no dia 8, *A Dama das Camélias* (de Alexandre Dumas filho), em duas récitas; pelas notas dos dias seguintes, só ficamos sabendo da encenação de *Le maître de forges* (de George Ohnet, em 18 de julho), *Phèdre* (de Racine) e *Adrienne Lecouvreur* (de V. Sardou e E. Moreau, em 19 de julho), segundo nota de 20 de julho de 1893.

A parte seguinte da crônica de Alter Ego também faz seu ponto na lenda do autor, a partir do texto de Mme. (Paul) Adam. A recorrência de notícias sobre o autor na imprensa francesa, como se vê, é fielmente perseguida pelo jornal brasileiro:

Nesse mesmo numero, uma pagina de Mme. Adam evoca a recordação de um colloquio entre ella e o autor do *Horla*, que assume na hora presente o character de uma verdadeira prophécia.

“Maupassant escrevêra-me em Gil: ‘Amanhã irei pedir-lhe de almoçar. Não convida ninguém, desejo fallar de mim comsigo só.’

Quando elle chegou, supuz ás primeiras palavras que elle quizeria divertir-se em assustar a minha amizade inquieta.

– Não tenho nada, disse-me elle, o meu fim era passar comsigo uma boa manhã de cavaco. Vamos de uma vez para todas pôr em presença o meu materialismo sensual e o seu mystico espiritualismo. Que batalha! Dar-lhe-emos por campo estas ruinas. A sua crença vai ficar reduzida a pó!

¹²⁷ A escolha se anunciava entre: *A Dama das Camélias*, *Francillon*, *Le demi monde*, *L'étrangère* e *Denise*, de Alexandre Dumas; *Fedora*, *Theodora* e *La Tosca*, de V. Sardou; *Maître de forges*, de Meilhac et Haléxy; *Adrienne Lecouvreur*, de V. Sardou et E. Moreau; *Jeanne d'Arc*, de Jules Barbier; *Phèdre*, de Racine; *Cleópatra*, de Legouvê; *La dame de Challant*, de G. Giacosa; *L'aveu*, de Sarah Bernhardt; *On ne badine pas avec l'amour*, de Alfred de Musset e, o que nos interessa, *La paix en ménage* [o título correto é *La paix du ménage*], de Maupassant. Ainda há o seguinte aviso, ao final do anúncio, com a tradução: “On ne repetera pas les pièces en abonnement (Nenhuma peça será repetida)”. A data de estréia é dada adiante: “A companhia chegará no dia 6 de julho e estreará no dia 7, com o drama em 4 actos de V. Sardou.” Tal anúncio repetiu-se nos dias 2, 3 e 4 de julho. Também nos dias 7, 13, 18 de julho houve artigos dedicados à atriz francesa que, apesar de doente, parece ter atuado a contento e recebeu muitos elogios por isso.

¹²⁸ Tal conto foi recentemente representado no Brasil, entre outros, na peça intitulada *Contos de sedução*, levada aos palcos de São Paulo pelo Grupo Tapa. Pudemos vê-la em duas ocasiões: no Teatro da Aliança Francesa, em 2002, e no Teatro Artur Azevedo, em 2004. Comentaremos adiante alguns aspectos sobre essa adaptação, interessantes para esta pesquisa.

Como sempre as nossas velhas recordações de Flaubert ocuparão-nos durante uma ou duas horas e, depois do almoço fomos sentar-nos nas ruínas da velha igreja dos beneditinos.

Ahi, Maupassant fallou, acalorou-se, não esperando que eu lhe respondesse.

Com uma *verve* e uma audacia de pensamento que me impressionára dolorosamente, disse-me o que pretendia ser e pensar, o que queria que a vida fosse, ou senão...

– Ou senão o que? repliquei eu no momento em que elle lançava a palavra com violência.

– Senão será a desordem no meu espirito, a natureza transformada em chãos, o sentido das coisas perdido para mim. E mato-me, mato-me!

Eu olhei para esse robusto rapaz sanguineo e corado, que amava apaixonadamente a vida e a respirava por todos os poros, e que repetia isto: – Mato-me, se um argumento philosophico ou religioso perturbar a minha concepção da vida e a minha comprehensão do que ella é, do que eu quero que ella seja!

– Tira-me toda a possibilidade de resposta, disse-lhe eu. Se um raciocinio contradictorio, que o senhor veio procurar, note bem, pôde ter por consequencia o seu suicidio, é essa uma arma de que não ousou servir-me. Não imagina a pena que me faz; julgava-o um espirito sem azas, preso ao chão, mas equilibrado maravilhosamente e acaba de me dizer palavra de doido!

Este termo fêlo estremecer; fitou-me com olhos vagos. “Não sabe, replicou-me elle, que meu irmão está doido, sim doido; que já não vive em Antibes, que foi para uma casa de saude? quando será a minha vez?

– Ora aqui está uma agradável conversação, respondi eu. Terminemo-la quanto antes. Vamos passear. É o que temos de melhor a fazer.”

Parece que Maupassant perturbou a boa impressão das senhoras sobre si. Esta, como Maria Amália Vaz de Carvalho, acreditava ser ele um amante da vida e acha-o contraditório em seu pensamento sobre o suicídio. Leitoras mais atentas de “L’endormeuse” e mesmo, em termos biográficos, conhecedoras dos princípios pessoais rígidos do homem, não se espantariam tanto. Enquanto isso, Alter Ego acredita ser esse conteúdo informal de conversação uma “profecia” do autor de *Le Horla*.

Quase vinte anos depois, em 30 de junho de 1912, Alter Ego ofereceu-nos, na coluna “Chronica Estrangeira – O Jornal dos Jornaes”, o texto “Guy de Maupassant”. Como se verá, alimenta mais uma vez aí o mito do autor, cada vez mais redescoberto no seu íntimo por pessoas que conviveram com ele e que dão os seus relatos. Sua espécie de encarceramento da vida literária na vida social era um modo pessoal que tende a ser interpretado como estimulante à sua leitura. A mistificação de seu final melancólico era esperada, haja vista que estava gravemente doente (e já conhecidas as crônicas apelativas do ano de sua morte). Praticamente não se fala aí de sua obra, o que está marcado na intenção de apenas um retrato do físico e do caráter de Guy de Maupassant.

Guy de Maupassant

Um dos raros escriptores que collaboraram com o autor admiravel de *Pierre et Jean* e de *Notre Coeur*. M. Jacques Normand, que com elle escreveu uma peça intitulada

Musotte, evoca numa revista pariziense a figura do mestre. No Brasil, como em todos os países civilizados, Guy de Maupassant tem os seus fieis, que relêm a sua obra magnífica e que gostarão por certo de o ver resurgir neste retrato traçado com firmeza e semelhança.

Era acaso Maupassant no physico o homem das suas obras? Não completamente. Estatura mediana, ou antes pequena, arcabouço solido, destituído de graça; cabeça forte, hombros largos. “Um novillo normando”, disse delle alguém com justeza. Muito esmerado na sua pessoa, vestia com menos gosto às vezes do que pretensão a elegância, ao requinte mesmo. O rosto era redondo, vigoroso. Cobria-lhe a boca, de um desenho impreciso, um bigode basto, de um castanho arruivado. O nariz era puro de fôrma e a tez colorida. Mas o que o semblante offerecia de mais notável eram os olhos profundos, de um tom de topázio queimado; a testa baixa e larga, sulcada de rugas precoces; os cabellos direitos, cortados “en brosse”, abundantes, finos, com lindos movimentos que punham nessa physionomia algum tanto severa um pouco de graça quase feminina. A voz era baixa, pouco timbrada, como que velada. De origem normanda, conservava um *accento* arrastado, apreciável sobretudo nos finais...

O caracter era complexo. Maupassant era ao mesmo tempo doce e expansivo. Pouco conversador, não fallava violento, timido e ousado, desconfiado e expansivo. Pouco conversador, não fallava¹²⁹ nunca nas suas obras e detestava que dellas lhe fallassem. Em tal caso e quase com máo humor mudava de conversa. Só se animava de veras para fallar de viagens e da natureza. Então a sua palavra elevava-se, apaixonava-se... As suas maneiras eram cortezes; extremamente polido com os homens, era quasi galanteador com as mulheres, comquanto professasse por ellas um desprezo mais affectado do que real. A despeito disso – outros dirão por causa disso – era muito amado, muito adulado por ellas. O seu humor era alegre ás vezes, parecia uma criança. Gostava de mystificações, de facecias, de jogos de sociedade innocentes e activos. Mas esses accessos de alegria foram pouco e pouco tornando-se cada vez mais raros e a sua amarga melancolia cada vez mais profunda.

! Este retrato condiz com o que do grande escriptor me fez alguém que o conheceu, numa phrase elegante: “Não pronunciava uma palavra, ouvia attentamente o que os outros diziam e de vez em quando tomava um apontamento num dos punhos da sua camisa com um lapis”.

Novamente Alter Ego retoma a imagem anteriormente divulgada do escritor observador. A insistência sobre o olhar profundo – no relato de Normand –, o sotaque normando, gosto pelas viagens e o homem que apenas ouve e toma suas notas na manga da camisa são pontos sobre os quais até hoje insistem os críticos mais recentes.

Conforme vimos, os artigos e as crônicas até aqui apresentados, com algumas poucas exceções, nem sempre são exatamente críticos, ou melhor, pseudocríticos, mas apenas parcialmente noticiosos, mais sobre a vida do que sobre a obra de Guy de Maupassant. Entretanto, a inter-relação que passou a se estabelecer, mesmo antes da sua morte, entre vida e obra do escritor pôde já despertar em alguns cronistas o desejo de revisitar a obra, depois de acabadas as páginas do romance da sua vida.

¹²⁹ A repetição do início do período anterior está também no original.

3.4 Consagração e releituras

Por ocasião da morte do escritor, houve a esperada volta à sua obra, em uma série de artigos rendendo-lhe homenagem. De fato, inicialmente, não mudou muito o tom lamentoso com que já eram escritos os textos a seu respeito, desde a sua tentativa de suicídio, os quais, em geral, já davam por certa a sua morte – e até já quase a desejavam. Um ponto pacífico, sobretudo entre os jornais paulistanos, em que a tradição de publicá-lo era maior que a de comentá-lo, é a publicação de seus textos.

As menções seguintes só viriam para noticiar a morte do escritor, ocorrida em 6 de julho de 1893, à qual se seguiria uma nova série de publicações de sua obra. No dia seguinte, 7 de julho, a *Gazeta de Notícias* informa-a sucintamente:

Guy de Maupassan

Pariz, 6

Falleceu hoje o Sr. Guy de Maupassan, litterato, membro da Academia Franceza.
(p. 1)

Claro está que o jornal brasileiro se permitiu licença poética para grafar desde o nome até a informação incorreta sobre a sua participação na Academia,¹³⁰ que ele tanto difamou em “Discours académique”, no *Gil Blas* de 18 de julho de 1882. De qualquer maneira, surpreende a rapidez com que chegou a notícia para a época. Como vimos, a morte de Flaubert foi sucintamente noticiada e mais de um mês depois (em 28 de junho de 1880, por Sant’Anna Nery, no *Jornal do Commercio*) e a de Eça de Queiroz, em Paris, foi noticiada dois dias depois pelos jornais de São Paulo (18 de agosto de 1900). Já a morte de Alphonse Daudet, como a de nosso autor, é informada no dia seguinte aos leitores de *O Estado de São Paulo* (17 de dezembro de 1897).

O artigo de 8 de julho de 1893, não assinado, do *Jornal do Commercio*, reproduz muitas das idéias defendidas por Iriel em textos anteriores e traz a mesma passagem selecionada por ele de *La vie errante*, quatro meses antes.

¹³⁰ Em 30 de março de 1893, foi dada uma notícia no *Estado de São Paulo*, à página 1, intitulada “Academia Francesa”, que talvez tenha contribuído para a confusão. Apesar da má qualidade do original disponível no Arquivo do Estado, que se apresenta ilegível em alguns trechos, é possível ler, entre cerca de quarenta autores e obras selecionados por votos dos acadêmicos, os nomes de Guy de Maupassant, *Boule de Suif* e *Une vie*, ao lado de outros tais como Dumas, Anatole France e Zola, que passariam pelo crivo de votação.

Guy de Maupassant

Teve termo, afinal, com a morte, essa longa e dolorosa agonia, em que se debatia ha tanto a primorosa intelligencia de Guy de Maupassant. Perdida já de ha muito toda e qualquer esperança de ver restituída a luz, que bruscamente fugira do seu frisante cérebro, elle era hoje uma sombra, uma sobrevivencia de si mesmo, e a sua morte, póde-se dizer quasi com absoluta propriedade, ocorreu no dia em que seu [preclaro] espirito se afundou para sempre nas trevas da loucura.

Na moderna geração dos escriptores francezes, Guy de Maupassant occupava um dos mais conspícuos lugares, e era uma das mais completas organizações litterarias do nosso tempo. Um dia, desconhecido, sem nada haver publicado que tornasse familiar o seu nome, revelou-se subitamente com a publicação de uma novella – *Boule de Suif* – que todos lerão, e ao qual logo se prognosticarão para o seu autor as brilhantes qualidades que devião fazer d'elle um dos escriptores mais notáveis da sua época. Desde então até a occasião em que o seu espirito sossobrou, Maupassant prodigalisou em larga escala, ininterrompidamente, os thesouros do seu talento, nas mais várias fórmulas litterarias, nos versos, no conto, onde se tornára inimitavel, no romance, na simples fantasia, onde a magia da sua arte não conhecia rival, e ultimamente no theatro. Em paginas immorredouras, que ficarão [sic] entre as mais bellas que se traçarão no seu tempo, elle soube traduzir, com uma arte subtil e delicada, com extraordinário vigor de colorido e com prodigiosa intensidade de vida, o drama humano, com todas as suas grandezas e baixeiras, com os esplendores do scenario em que se desenvolve, a incoherencia dos nossos sonhos, a perturbação dos nossos sentimentos, e o vago das nossas aspirações em fóco do problema insondavel da vida e da magnificencia da natureza que nos cerca, nos encanta e nos acabrunha. Ahi estão “Bel-Ami”, “Au bord de l’eau”, “Notre Coeur”, “Musotte”, “Pierre et Jean”, “Une Vie”, “Fort comme la mort”, innumerous volumes de novellas, e tantas obras primorosas, que traduzidas em todas as línguas, levarão o seu nome a todos os confins do mundo.

Ha um anno pouco mais ou menos um sopro de desgraça aniquillou para sempre esse bello espirito. Não fôra difficil descobrir as causas que determinarão ou concorrerão para este desequilibrio, que aliás não se trahia no seu estylo, senão pela sua vibratilidade nervosa. A herança, o abuso dos excitantes, a vida solitária que o levava a divagar mezes inteiros a bordo do seu *yacht Bel-Ami*, em um isolamento absoluto, perdido na solidão dos mares, a sós com o pensamento torturante, uma sensibilidade exaltada e doentia, que elle procurava mais exaltar pela necessidade da producção artística – eis as causas do mal, que nos roubou para sempre o seu alado espirito. E já que fallamos nessa solidão, a que elle se condemnava, para que não lhe perturbasse as vozes intimas o bulicio do mundo, citemos uma das suas mais bellas paginas, aquella em que, sozinho, absorto, em communicação directa com a natureza, ouvindo palpar as vagas, scintillar as estrellas, os sentidos superexcitados, alta noite, elle sente, ouve, vê e apalpa as allucinações do próprio sonho: [...]

A morte libertou o divinal espirito do autor dessa e de outras primorosas paginas da estreita e revoltante prisão em que jazia e se debatia em procura de ar, espaço, de luz...

O redator do *Jornal do Commercio* eleva a posição de Maupassant entre seus contemporâneos e já observa a sua difusão em todo o mundo. Aponta exatamente para a defesa mais recente de Marie-Claire Bancquart, segundo a qual nada no estilo do autor denuncia a sua doença (“este desequilíbrio, que aliás não se trahia no seu estylo, senão pela sua vibratilidade nervosa”). A organização de seu estilo, a clareza e o caráter “inimitável” (ainda que muitos o tenham por modelo) são qualidades intrínsecas do

escritor e que o bom leitor aqui presente soube resumir. A seleção de *Sur l'eau* vem mais uma vez atender ao mito de Maupassant aventureiro e esboçar a poeticidade de sua linguagem narrativa.

Com atraso de dez dias, *O Estado de São Paulo* oferece comentário, na primeira página do domingo, 16 de julho de 1893. Nesse artigo não assinado, são transcritos diversos pareceres positivos e negativos, de autores franceses sobre o escritor estudado, traduzidos do *Écho*, jornal francês. Entre tais escritores estão: Zola, Jules Lemaître, Edmond de Goncourt, Pierre Loti e Julien Leclerc. Embora a crítica francesa do autor não seja aqui o objeto principal de estudo, é interessante tomá-la como conhecida por possíveis críticos brasileiros, leitores desses jornais. Transcrevemos a seguir somente a apresentação do redator brasileiro a esse longo texto (o restante pode ser lido nas transcrições anexadas). Note-se que aparecem os mesmos qualificativos já apontados em outros artigos, como “infeliz” e “desventurado”.

Guy de Maupassant

O *Écho*, um dos melhores jornais de Paris, dedicou um numero especial, ilustrado, a Guy de Maupassant, no dia seguinte ao da representação da *Paz do Casal*, excelente comedia em dous actos, que o infeliz escriptor concluiu pouco antes de enlouquecer e que acaba de ser representada na *Comedie* com extraordinario successo.

Escreveram nesse numero especial muitas celebridades da litteratura franceza e alguns dos mais conhecidos representantes da nova geração.

Agora, depois do fallecimento do desventurado escriptor, a reprodução do juizo publicado a seu respeito tem ainda maior oportunidade e por isso vamos traduzir dois ou tres artigos dos *velhos* e outros tantos dos *novos*. Verão assim os nossos leitores como, sob qualquer pretexto, se manifesta a hostilidade que em todos os tempos existiu e que, em toda a parte, existe entre os *consagrados* e os que aspiram á consagração.

Uma vez que há pareceres pró e contra o autor, justifica-se o comentário do redator, que, no entanto, não se ocupa em tratar dessas divergências sobre Maupassant, mas apenas constatar o fato, comparando-o com outros casos na literatura. Curioso é notar a observação sobre a “excelente comédia em dois atos”, cuja redação fora concluída “pouco antes de enlouquecer”. Fica subentendida aqui uma relação estabelecida pelo crítico entre a sanidade/doença e a qualidade dos escritos maupassantianos.

Encontramos também no *Estado de São Paulo*, de 16 de julho de 1893 (também à página 1), em uma seção intitulada “Escriptos Doidos”, o texto “Guy de Maupassant”. Assinado por J.V.S. (não identificado), traz uma leitura pessoal da vida do escritor morto e, assim como os outros dois textos que o acompanham (o primeiro chama-se “Sarah Bernhardt” e o terceiro “Olhos de mulheres”), é de tom bastante emotivo.

Guy de Maupassant

Em uma cellula de louco — talvez o seu cerebro — finou-se o primeiro [?]¹³¹ contista do seu tempo, e sua alma subiu para o nada, carregada por um bando de borboletas azúes, de azas de crepe.

Finou-se á noite — a noite tragica da demencia. Além no céu, desvairada, louca, coroada de azaleas, corria a lua, e as estrellas tinham o brilho extranho dos olhos dos doidos. A aragem, vestida de aromas que entonteciam, batia nas arvores e tropeçava nas pedras do campo e distante; um ribeirão rumorejava cadenciando quedas da agua. Á margem um velho cysne morria, erguendo seu longo pescoço á procura do ar, e as antigas ondinas, desgrenhadas e bruxas, sobre o dorso das aguas desfilavam risadas.

Triste sina que foi essa de morrer numa noite louca, o contista do dia, o contista do sol, o humorista são, o amigo da vida e do azul, triste sina que foi essa de desaparecer com os olhos apavorados vendo a lua coroada de azaleas correr desvairada no céu!

Noite bruxa, noite trega, de que se libertou encerrando nas taboas de um esquite, o casarão dos vermes.

Morto!... Nem ao menos lançarão o seu corpo ao mar glauco que elle amava e onde as sereias o iriam beijar e o coral lhe daria côr às faces. A terra recebel-o-á e eternamente esvoaçarão sobre a sua sepultura as borboletas azues, e os passaros, que na sua viagem passarem pelo tumulo do pobre Guy, cantarão tristes, cantarão tristes...

Esse texto, inteiramente subjetivo, de qualidade estética discutível, põe mais uma vez em contraste características da obra do autor em correlação com fatos da sua biografia. Aqui o redator parece surpreso pela sina do autor francês, vista a clareza de sua prosa, de seus temas e de seu humor (o que, sabemos, corresponde a apenas uma parte da sua obra); tal surpresa poderia ser mero recurso expressivo, uma vez que o próprio redator tira muito da seriedade de seu texto, ao intitulá-lo como “escrito doido”. A associação aos animais, borboletas e pássaros que voam sobre o túmulo e, enfim, o cisne, extensão do próprio escritor, em seu “canto” contrastam-se com o touro ao qual o comparavam na fase em que era o Porthos das letras.

Outro aspecto interessante a notar está em apresentar Maupassant como o “primeiro contista do seu tempo”, como já fizera Child; fica explícita a compreensão do autor de *Boule de Suif* como carro-chefe de uma linhagem de escritores, conforme seria considerado pela crítica mais contemporânea, o que provam as referências ao escritor dadas pelas principais histórias da Literatura Brasileira.

No artigo de 30 de julho, Iriel fala da “primeira morte” de Maupassant, que foi, de fato, a literária, dois anos antes. A percepção do articulista é das mais lúcidas, ainda que antes tivesse esperanças de que o escritor voltasse à ativa. Mais uma vez, como fizera também J.V.S, do *Estado de São Paulo*, rende-lhe a devida homenagem,

¹³¹ Falhas no original consultado não permitiram uma leitura nítida.

qualificando-o como o “primeiro contista” francês, colocando-o novamente, em termos de classicismo da linguagem, ao lado de Rabelais, Renan, Montaigne, Bossuet, Molière, Montesquieu e Voltaire.

A maldita bernarda devorou quasi todo o meu folhetim.¹³² Pouco espaço me resta para lhes falar dos outros assumptos – poucos, devo confessá-lo – de que tomára nota. Defolharei todavia uma saudade na campa do pobre Guy de Maupassant. Ei-lo emfim descansando da sua medonha luta de dois annos contra os demonios e os monstros da loucura. A sua morte foi acolhida quasi com satisfação por todos quantos o amavão, e neste numero incluo não só os seus intimos como essa legião innumeravel de amigos anonymos que todo o grande artista possui no seio da turba profunda e obscura.

De ha muito que estava irremediavelmente perdido. A paralyisia ganhava todos os membros, “animalisava”, para me servir de uma phrase de Edmond de Goncourt, essa bella e intelligente physionomia. O desgraçado já não tomava alimento nenhum; era sustentado a caldos introduzidos por meio da sonda esophagiana. Morreu em meio de convulsões terríveis, em um delírio atroz, bracejando contra os fantasmas que lhe rodeavão o leito e lhe fazião esgares de visagens.

Não recomencarei o artigo que, por occasião da *primeira morte* do grande escriptor, lhe consagrei nestas columnas. A França perde o seu primeiro contista, e um dos prosadores mais solidos, mais claros, mais correctos de grande linhagem clássica que vem de Rabelais a Renan, passando pó Montaigne, por Bossuet, por Molière, por Voltaire, por Montesquieu.

A legião de leitores a que se refere era já numerosa e os artigos dos jornais brasileiros só a faziam aumentar, por meio de ativistas ou intermediários da obra do escritor normando, de que é exemplo o próprio Iriel. Como se vê, enquanto a França perdia seu primeiro contista, nós ganhávamos um mestre, cuja influência se verificará no último capítulo deste trabalho.

Seguindo a linha de Iriel, um mês depois da morte do escritor, Alter Ego também o apresenta por meio da sua variegada produção de textos. A coluna de 13 de agosto de 1893 é toda dedicada a Maupassant, subdividindo-a em seis partes temáticas: “Guy de Maupassant”, “A educação de Maupassant”, “Maupassant e a Torre Eiffel”, “Maupassant marinheiro”, “Maupassant aeronauta” e “Um pressagio”. Cita trechos de Maupassant de: “Le roman”, *La vie errante* e da crônica “Sur les nuages” (1888). Transcrevemos somente as passagens dos seus comentários sobre o escritor.

Guy de Maupassant

Guy de Maupassant deixou de existir. Sobrevive-lhe uma obra litteraria – robusta, sã, vigorosa, feita para atravessar os seculos, como materiaes de que se fazem as estatuas e os monumentos: granito, mármore ou bronze.

¹³² Refere-se ao motim que relatara na passagem anterior a esta que selecionamos.

Desejaria poder resumir nesta chronica, por meio de excerpts habilmente recortados, essa personalidade tão interessante e variada. Mas é impossível. As obras em que o talento de Maupassant se affirmou com mais originalidade são os seus romances e sobretudo as suas novellas, os seus contos. Ora, seria uma imperdoável mutilação o arrancar a esses estudos, de uma tão homogênea textura, fragmentos que, isolados, nada significariam. Limite-me, portanto, a citar alguns trechos dos seus aluns de viagem ou dos seus prólogos de critica, onde sufficientemente se accusão os maravilhosos dotes de estylista e de observador que o caracterizavão e que bastão, creio, a dar aos que não lerão as suas obras, com o desejo intenso de as conhecer, a percepção da perda irreparável que acabão de soffrer as lettras francesas.

A educação de Maupassant

No prefacio do admiravel romance *Pedro e João*, que Zola proclama a obra prima rara, a jóia preciosa de toda a producção de Maupassant, conta-nos o seu autor o modo por que se effectuou a sua educação litteraria e o processo que transformou o seu estylo e a sua visão particular das almas e das cousas.

Começa elle primeiro por estabelecer, com a solidez e a clareza que o distinguem, que só a originalidade de fôrma e de pensamento, a *inconfundibilidade*, permita-se-me o barbarismo, podem caracterisar o verdadeiro artista.

[...]

Dois homens, pelo seu ensino luminoso e simples, derão a Maupassant essa força de sempre tentar: Bouillet e Flaubert.

[...]

E condensando esta theoria [de Flaubert], Maupassant formula o seguinte aphorismo, que eu submeto às meditações dos jovens escriptores que se ensaião nesta desesperadora arte da expressão verbal do pensamento.

[“]Qualquer que seja a cousa que se pretende dizer, não ha senão uma palavra para a exprimir, um verbo para a animar e um adjectivo para a qualificar. É mister, pois, procura-los até os encontrar, a essa palavra, a esse verbo e a esse adjectivo e nunca satisfazer-se com approximações, e nunca recorrer a embustes, por mais engenhosos que sejam, a clownerias de linguagem para evitar a difficuldade.[”]

Sabe-se como Guy de Maupassant poz em pratica este preceito. Não ha na litteratura moderna franceza obra tão clássica e tão pura de estylo como a dele.

Maupassant e a Torre Eiffel

Uma das dousas que o pobre Maupassant mais odiava neste mundo era a torre Eiffel. Odiava-a como a um inimigo pessoal, um ente que vem a este mundo de proposito para nos ser desagradavel e cruel. Alguns querem ver nesta antipathia o germen da doença que o levou ao tumulo, mas quando se leem as paginas que o escriptor consagrou ao objecto da sua execração, reconhece-se que esta era raciocinada e fortemente apoiada em motivos que se prendião com fina e vibratil natureza de artista que elle era.

Espero que seja agradavel aos leitores o relerem estas linhas que servem de prefacio ao seu livro *A vida errante*, um dos mais bellos que sahirão da penna do grande escriptor e um dos que mais revelão a sua personalidade.

[...]

Maupassant marinheiro

Ninguém votou affeição mais profunda ao mar e á vida náutica.

Leião a amorosa descripção que elle faz do seu “yacht” na “Vida Errante”, leião todo o livro “Sur l’eau” e tantas paginas disseminadas em quasi todos os volumes

da sua obra, cantando a suprema voluptuosidade dos vastos horisontes, do ar salino, das corridas loucas pelo Mediterrâneo, com todas as velas desfraldadas – horas de prazer supremo durante as quaes o seu robusto organismo vivia uma vida intensa, dupla, deliciosa.

Eis uma dessa paginas incomparáveis.

Andava o romancista bordejando na costa de Genova, em calmaria profunda, quando o mestre do barco que examinava o horisonte lhe aconselhou a que mandasse amainar as velas altas porque estava imminente uma rabanada de vento.

[...]

Maupassant aeronauta

Eis um excerpto da descrição da sua viagem aerea a bordo do *Horla*, um aerostato de que elle fôra padrinho e que tinha o nome dessa estranha novella onde pretendem que se manifestarão os primeiros symptomas da doença mental que o devia matar.

[...]

Um pressagio

Eis agora uma aventura que succedeu a Maupassant em Tunis.

O romancista fora visitar um hospital onde se achavão reunidos um grande numero de doidos.

[..]

Percebe-se já nestas linhas a preocupação do mal terrível pelo horror que elle inspira, pela importância dada ás palavras do louco, palavras infelizmente propheticas e que dous annos depois erão uma realidade.

Conforme vemos, pela primeira vez é publicado o prefácio a *Pierre et Jean*, que contém, em resumo, a principal discussão estética de Guy de Maupassant e por meio do qual a melhor crítica já o começara a analisar. Em dois momentos, Alter Ego observa no seu autor um clássico a permanecer nos cânones.

Ao hesitar na escolha quanto o que apresentar aos seus leitores, Jayme de Séguier reflete sobre a contextura dos contos e novelas e, concluindo sobre a dificuldade de resumi-los, percebe-o sob o ponto de vista qualitativo, e não quantitativo. Muitos teóricos do conto, conforme observamos em outro capítulo, contrastam o conto clássico – ou à Maupassant – ao conto moderno – ou à Tchecov, outro admirador de Maupassant – por intermédio desse fator: pode-se resumir a fábula de um conto de Maupassant, mas um de Tchecov pode nem mesmo ter assunto a ser resumido. O cronista denuncia – com falsa modéstia – sua incapacidade de resumir os textos do autor normando em razão da sua contextura, da sua fatura literária, e acredita ser um erro – “uma mutilação” – resumi-los ou fragmentá-los, quando o leitor tem a possibilidade de gozar todo o prazer estético lendo o original. Se não evita a citação de “Le roman”, de crônicas e de uma narrativa de viagem, é também para render a devida homenagem ao escritor e interessar seu leitor na busca aos originais. Também é de se notar que entre os trechos dados não estão nem

contos nem romances, os quais seriam *inimitáveis* (como dissera um crítico anônimo do mesmo jornal), impossíveis de resumo e – quem sabe, a seu ver – de tradução.

Cético quanto às leituras, então freqüentes, que atribuíam novos sentidos aos textos em razão da doença do escritor, aponta-lhe o raciocínio subjacente, seguindo um critério artístico pessoal e utilitário da arquitetura, que guiava nosso escritor em seu repúdio à Torre Eiffel. Prefere ver certos textos, sobretudo as crônicas de viagem – em que o narrador discute em primeira pessoa a loucura e a morte –, como “presságio” e “palavras proféticas” (em artigo anterior falara em “verdadeira profecia”). É claro que os princípios ético-religiosos do crítico não contribuem em nada para o esclarecimento da recorrência do tema literário, mas, evitando tratar em termos simplistas que interpretam a sua literatura como escrita por um louco, parece encontrar uma solução pelo mais sutil.

Meses depois, em 14 de janeiro de 1894, Iriel dá ainda uma nota totalmente biográfica, pós-morte: comenta na sua coluna a venda dos bens do escritor, oferecendo mais um elemento ao mito permanente do autor – que até hoje nos faz visitar seu castelo, observar seus objetos pessoais...

Foi uma hora triste para os amigos de Guy de Maupassant aquella em que o leiloeiro espalhou aos quatro ventos os objectos que guarnecia a habitação do escriptor.

Guy de Maupassant tinha a paixão do ar livre e do alto mar. A sua verdadeira casa, durante os últimos annos de vida, foi o seu yacht, que elle baptisára com o nome de um dos seus melhores romances – *Belami*.

Apezar das recordações que se ligavão a essa embarcação onde o grande romancista escrevia os seus mai bellos livros e a bordo do qual passára as mais felizes, as mais tranquillias, as mais saudosas horas que viveu na terra, esse yacht foi vendido o anno passado pelo preço irrisorio de 7,000 francos.

Eis agora a vez da habitação terrestre, isto é, do seu recheio, porquanto Guy de Maupassant tinha [ilegível] um *pied-à-terre* em Pariz e esse mesmo [estado].

Dada a vocação errante do escriptor, não admira que elle não possuisse senão um modesto interior de casa realçado apenas por alguns moveis bonitos e alguns objectos de arte.

Muito dadivoso por temperamento, o que é raro em um francez e raríssimo em um artista moderno, Maupassant distribuia pelos seus amigos as aquisições que fazia através dos *bric-à-brac* cosmopolitas da Europa e da África Setentrional.

[Ap]enas comprava um objecto, desgostava-se delle e dava-o. era ainda um traço desse character doentio, já marcado para o fatal destino e em quem as sensações mais gozadas se convertião em insupportaveis desillusões.

Quase todos os objectos se venderão por preços [ilegível] mesmo os quadros e os objectos de arte.

Uma aquarella do grande paisagista Haspigoise [?] [ilegível] custo o preço de 230 francos! Em compensação, por um tocante sentimento que fez honra aos amigos de Maupassant, todos os objectos de uso intimo do escriptor attingirão sommas inteiramente desproporcionais ao seu valor intrinseco. Basta citar uma descalçadeira que se vendeu por 40 francos!

O período que se inicia com a “primeira morte”, a literária, conforme já mencionamos, é também de republicações do autor. Seis textos seus são publicados até que tenhamos uma nova observação crítica, de Alter Ego, em 3 de fevereiro de 1896, na coluna “O Jornal dos Jornaes”.

Dous artistas

Sabia-se que entre Maria Bashkertseff e Guy de Maupassant tinha havido em tempo uma troca de cartas, mas não havia a esse respeito senão indicações vagas. Duas ou tres dessas cartas apenas, as da genial creatura, poeta, pintora e estylista, cuja recordação é uma das graças e dos encantos deste seculo, haviam sido dadas á publicidade; das de Maupassant nenhuma.

Uns jornaes de Vienna, *A Nova Imprensa Livre* e uma revista russa *Sewerayi Westuek* acabão de publicar essa correspondência na sua integralidade, satisfazendo assim á curiosidade intensa do publico lettrado que se interessava em alto grão por saber como se produzira o choque daquelles dous espiritos, dos mais originaes, dos mais brilhantes que a nossa era tem admirado.

Foi Maria Bashkertseff, escreveu os *Debates* de onde extrairão esta noticia, quem, em uma crise de entusiasmo agudo, tomou a iniciativa de um commercio intellectual com o autor de *Nosso Coração*. Lançou um dia á pressa em uma folha de papel alguns gritos de admiração espontanea, e mandou-os ao seu heroe, implorando uma resposta, posta restante. Maupassant não tinha o menor empenho em crear relações epistolares com uma correspondente anonyma; respondeu todavia, mas nesse tom enfasteado e sarcástico que lhe era habitual. Maria Bashkertseff, posto que um tanto desilludida, continuou as suas confidencias; mas, diante da sua persistencia em conservar a mascara, Maupassant encolerisou-se; tornou-se nervoso e brutal e acabou por exigir uma entrevista, sob pena de acabar por exigir um entrevista, sob pena de acabar com a correspondência. Então dos olhos de Maria Bashkertseff cahio a venda... “Não me comprehendestes, escreveu ella; o vosso invólucro terrestre pouco me importa!” A correspondencia terminou subitamente e Maupassant nunca soube o nome da creatura de eleição a quem as suas exigencias pouco cavalheirasas, forçoso é reconhece-lo, haviam tão cruelmente desilludido.

Quanto a Maria Bashkertseff, escreve melancolicamente o artigo dos *Debates*, de certo se exprobrou a si própria a haver derrubado o seu ídolo e descoberto debaixo do escriptor poderoso o sceptico escarninho. Ella ignorava que para certas cousas e para certas pessoas, mesmo entre as mais illustres, só há proveito muitas vezes em se olhar de longe.

A quem lê a dezena de cartas trocadas, em 1884,¹³³ nota sim a ânsia de Maupassant por conhecê-la, mas não há grande ofensa. Segundo indicam outros documentos – cartas de Maupassant a pessoas íntimas e o diário da artista –, ambos se sentiam orgulhosos de ter essa discussão literária. Ele, por ter uma jovem perspicaz, desconhecida e misteriosa interessando-se por sua obra; ela, por receber pessoalmente de seu ídolo palavras que ele negava aos mais próximos e aos jornais. De fato, naquele ano, alguns meses mais tarde, com a interrupção da correspondência pelo escritor e a

¹³³ Disponíveis no site <<http://maupassant.free.fr>> e também transcritas e comentadas por Henri Troyat. TROYAT, Henri. Op. cit., 126-135.

morte dela por tuberculose, Maupassant desconhecia ainda a identidade da jovem; mas, em carta a outra correspondente russa, Mlle. Bogdanoff, de 10 de novembro de 1891, ele afirma que não conhecera pessoalmente, mas que agora sabia que era Maria Bashkirtseff a sua correspondente de 1884.¹³⁴

3.5 As referências antropofágicas maupassantianas

Há diversas menções curtas a Maupassant, às vezes entre outros escritores, que o tomam simplesmente como argumento do crítico ou elemento de comparação para desenvolver outro assunto, sem relação direta com o nosso escritor. Começam então as referências que podemos tomar por menos enviesadas pelo aspecto biográfico, à exceção de um ou dois casos. Seguindo a reminiscência do crítico e do público do jornal, leitores vorazes do escritor francês, citam-no como referência temática ou estética a fatos indiretamente ligados a sua obra. Maupassant passa a ocupar um lugar comum crítico. Nem sempre especificamente literárias, elas mostram a erudição do crítico e iluminam o texto com um caso conhecido de todos ou quase todos os leitores. Aqui obedecemos ao critério cronológico interno ao item, mas, como se verá, esse tipo de referência é freqüente em todo o período estudado.¹³⁵

Em 28 de fevereiro de 1892, antes mesmo da morte de Maupassant, ele já servia a esse papel de referência quando Iriel tratava de uma peça de Daudet. Ao comentar a peça *Mentirosa*, adaptada de um conto de Daudet, ironiza com razão, mas com excessiva francofilia: “Só os franceses têm artes para transformar uma novella de cinco ou seis páginas em uma comédia em três actos. A *Musotte* do pobre Guy de Maupassant nasceu assim de uma das mais pequeninas narrativas do incomparável contista.” Mas, ao contrário da qualidade reputada a *Musotte*, na opinião de Iriel, a peça obtida do conto de Daudet era irregular e incorreta, ao passo que o conto era uma obra-prima.

Em 13 de agosto de 1896, há uma pequena menção, sem maior importância, a Maupassant, em um texto sobre o testamento de Edmond de Goncourt a Daudet e Léon

¹³⁴ Idem, p. 135.

¹³⁵ Essa afirmação poderia se estender mesmo até os dias de hoje. Por exemplo, no caderno “Ilustrada” da *Folha de São Paulo*, de 4 de julho de 1995, numa resenha de *A vida sexual e afetiva dos gênios*, de Edward Abelson, o jornalista Sérgio Augusto comenta o famoso caso de Maupassant. Em 24 de maio de 2000, Nelson Ascher, também na “Ilustrada”, p. E8, para redigir seu artigo “Quem é George Bush”, inicia-o pelo resumo de “La parure”. Já em 16 de abril de 2001, no caderno de turismo do mesmo jornal, p. F10, citam nosso autor comparando sua ojeriza à Torre Eiffel à que os artistas do Chipre sentiam recentemente, quando o governo do país propôs a construção de uma gigante estátua de Afrodite, na ilha Mediterrânea onde, diz a lenda, ela teria nascido.

Hennique (pé da página 1). O artigo se chama “A Academia Goncourt”, é assinado por André Maurel e foi traduzido da imprensa francesa para *O Estado de São Paulo*. Cita-se Maupassant apenas para dizer que, assim como ele, Zola, Céard, Paul Alexis e Huysmans, o escritor Léon Hennique também havia participado das *Soirées de Médan*.

Em 12 de abril de 1897, na “Chronica Estrangeira – O Jornal dos Jornaes”, Alter Ego ilustra seus comentários contra um possível conflito europeu, com a citação da crônica “La guerre” (de dezembro de 1883), do nosso autor. Texto eloqüente e atual, indicamos a leitura de sua tradução ao final deste trabalho. Como as demais, a tradução para este jornal foi fiel no conteúdo (tirados os vários cortes nas partes mais descritivas e algumas licenças poéticas do tradutor), e talvez seja a única conhecida desse texto publicada no Brasil. Aqui nos ocuparemos dos comentários de Alter Ego que, também proféticos – como para ele era Maupassant, segundo outro texto observado –, notava a espécie de corrida armamentícia da época:

Contra a guerra

Os rumores que têm vindo das bandas do Oriente derão inquietadora actualidade ao insolúvel problema da guerra, sobre o qual tanto philosopho, e tanto poeta e tanto homem do Estado tem gasto inutilmente a actividade do seu cérebro. Pelo que se está passando com o conflicto helleno-idreo [?], vemos que as grandes potencias se empenhão sinceramente em adiar para peiores tempos o conflicto ineluctavel que um dia ha de transformar a Europa em um medonho matadouro. [...]

Um dos homens que, depois de Victor Hugo, mais eloquentemente se elevou contra esse infame vestigio de barbaria, que digo eu, da animalidade humana, foi Guy de Maupassant.

Espero que seja lida com interesse a pagina soberba em que o grande escriptor, tão fatalmente roubado às letras francezas, falla da guerra em termos a que ninguém de sensato, de humano póde deixar de adherir.

[...]

E Maupassant conclue que os governos devião de ser responsaveis das guerras a que arrastão os povos, visto o seu dever de evita-las, como é dever do capitão de navio evitar o naufragio.

No dia em que os povos voltarem contra os governos as armas com que estes lhe ordenão que matem os seus semelhantes, nesse dia a guerra cessará de existir.

O tom eloqüente ganha também o cronista, que apresenta o “grande escritor, tão fatalmente roubado às letras francesas”. Esperávamos até que citasse as famosas novelas sobre a Guerra Franco-Prussiana, de que são exemplos *Boule de Suif*, “Mademoiselle Fifi” e “Le lit 29”. A preocupação com o tema percorreu não só o início da carreira do autor, que a ele voltou no romance inacabado *L’âme étrangère*. A referência a Maupassant aparece claramente como um exemplo de sua atualidade e esclarecimento, em contraste a ditos comuns em favor de sua impassibilidade e indiferetismo.

Encontramos também uma pequena referência a Maupassant no artigo “Gustavo Flaubert”, dividido entre quatro edições do jornal, dos dias 28, 29, 31 de agosto e 3 de setembro de 1897 (p. 1-2). Trata-se da tradução de uma conferência de Paul Bourget em Oxford, antes publicada na revista *Fertnightely Review*, de julho de 1897. A menção a Maupassant, que pode ser lida nos anexos, observa a influência de *Madame Bovary* sobre nosso escritor, entre outros. Mais uma vez, o primeiro romance de Maupassant é justamente colocado na linhagem de Flaubert. Nessa pequena passagem, é possível ver que o “genial contista” sobrepuja o romancista Maupassant, cuja importância se perdeu no retrato dos costumes. Para o contemporâneo Bourget, a “humilde verdade”, retratada por Maupassant numa prosa “altamente colorida, plástica e sábia”, equivalia a um inquérito policial, que causava interesse.

No *Jornal do Commercio* de 20 de janeiro de 1898, metade da coluna “Ver, ouvir e contar”, agora assinada por Jayme de Séguier (datada de 25 de dezembro de 1897), é dedicada a comentários sobre a morte e a obra de Alphonse Daudet (em 16 de dezembro de 1897).

A França perde em Daudet o mais original romancista da segunda metade deste século sem dúvida aquela que mais possuiu o *dom da vida*, o segredo de criar personagens de ficção, que passarão a ter existência real e objectiva.

[...]

A outra grande força litteraria de Daudet era o sentimento da variedade no estylo.

Ao passo que todos os outros grandes escriptores acabão por adoptar um rythmo, uma cadencia, que é a sua marca individual, mas que não raro degenera na melopéa, na cantilena, no *ron-ron* (e é o caso precisamente de Zola, de Bourget e até do divino Loti), Daudet conservava-se sorprendente de variedade, de originalidade, de imprevisto. Ao encetar qualquer dos seus periodos, ninguém podia adivinhar como elle se desenrolaria e qual seria o seu desfecho. Ninguém tratou a syntaxe com mais desenvoltura, ninguém usou de ellypses mais audaciosas, de transposições mais intrepidas, ninguém possuiu mais rico teclado não só de vocábulos, como de locuções novas, inesperadas, fazendo imagem, scintillantes de reflexos. É superior nesse ponto a todos os seus grandes rivaes das lettras. Daudet possuia o que falta toleiramente¹³⁶ a Zola, a Bourget, a Loti, a graça alada, a ironia mordaz e jovial, o dom maravilhoso do riso juvenil e sem maldade. Esse *Immortal*, por exemplo, está cheio de ideias de Gavroche, de verdadeiras travessuras de gaiato meridional. Maupassant possuía também a força comica, o poder de crear riso, mas esse riso era quasi sempre amargo e desilludido e provinha da evocação enorme e concatenal de qualquer grande deformidade, de qualquer vileza occulta da alma dos seus personagens. Ao passo que o riso de Daudet, ao mesmo tempo luminoso e sonoro, só espalhava em volta de si alegria e mocidade. [...]

Qual é o paiz onde, mais que no Brazil, Daudet conta admiradores e fanaticos?

¹³⁶ O advérbio deve provir do adjetivo “toleirão”, que, segundo Séguier, significa “grande tolo, pateta”. SÉGUIER, Jayme de. Op. cit., p. 1129.

Como se vê, já não é sem tempo de também se fazer uma pesquisa sobre a presença de Daudet no Brasil. Alter Ego valoriza a celebridade do autor de *Lettres de mon moulin* na França e no Brasil e contrasta seu humor e sua ironia, mais joviais e menos amargos que os de Maupassant. A desilusão, a deformidade e a “vileza oculta da alma dos personagens” de Maupassant são aspectos a se acrescentar aos já levantados em outras crônicas pelo comentarista português. Henry James, em um conhecido artigo sobre nosso autor,¹³⁷ de 1888, levantou exatamente esse mesmo aspecto dos heróis de Maupassant, que possuem, na opinião do escritor americano, sempre alguma deformidade.

Em 29 de junho de 1902, Alter Ego utiliza novamente um texto de Maupassant como uma referência temática (assim como há cinco anos), a fim de ilustrar seus comentários sobre os tremores de terra nas Antilhas. O texto de Maupassant chama-se “Tremblement de terre”, saiu no *Gil Blas* de 1º de março de 1887 e comenta a sua experiência durante um tremor no Mediterrâneo.

Um tremor de terra

A espantosa catastrophe das Antilhas e o subito despertar da actividade vulcanica do planeta, despertar que se tem traduzido em muitos pontos da Europa e da America por abalos de terra, tornão particularmente interessantes as seguintes paginas inéditas do saudoso Guy de Maupassant, nas quaes, porventura, pela primeira vez, as sensações que póde suscitar no organismo humano uma dessas convulsões do solo, forão observadas e notadas por um verdadeiro artista. Estava Guy de Maupassant em Antibes, na costa provençal, quando ocorreu o violento terremoto que ameaçou destruir Nice e as demais estações do Mediterraneo. Eis como elle descreve a repercussão que teve nos seus sentidos e nos seus nervos o aterrador phenomeno:

[...]

Imagine-se o estado de espirito dos que viverão essas horas de incerteza e de anciedade [sic], esperando cada a instante um cataclysmo. Eis como Maupassant analisa o sentimento que se apodera do homem em presença de um desses formidaveis mysterios da natureza.

[...]

Mais uma vez, a experiência e a freqüência aos textos de Maupassant, variados e ricos em toda sorte de reflexão, serve ao cronista para dar relevância à notícia da quinzena. Mostra não só a importância do assunto, mas também de nosso escritor, de modo a mantê-lo sempiterno aos leitores, contribuindo, assim, para a sua recepção positiva.

¹³⁷ JAMES, Henry. Guy de Maupassant. In: MAUPASSANT, Guy de. *Novelas e contos*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1951, p. XVIII e XXIII. A tradução do artigo é de Dora Marques da Cunha.

Em 7 de setembro de 1902, na segunda parte do texto “As fraquezas dos grandes homens”, na coluna “Chronica Estrangeira – O Jornal dos Jornaes”, Alter Ego comenta o caso de Maupassant, junto ao de outros escritores que recorreram às drogas para obter “um momento passageiro de exaltação, seguido de um periodo longo de embrutecimento” ou ainda os que, sofrendo de doenças como a epilepsia, sofriam de “ataques convulsos”. Os casos são clássicos, entre escritores e homens públicos: Pöe, no primeiro caso, e ainda Napoleão, Petrarca, Molière, Flaubert, no segundo. Citemos os trechos finais, que queremos comentar.

Não basta evidentemente ser hysterico ou nevrotico para ter genio; quando o mal ataca um cerebro ordinario não o transforma em genial. Mas quando influencia um cerebro poderosamente organizado, póde favorecer a genese da obra genial.

[...]

Às vezes a doença, atacando um homem adulto, em vez de lhe deprimir a intelligencia parece excita-la ainda mais: foi depois de um ataque de paralyisia que Pasteur fez as suas mais bellas descobertas.

Guy de Maupassant, já atacado de loucura, produziu esse admiravel conto “Le Horla”.

A loucura parcial é compativel com o genio.

O cerebro “surmené” do genial torna-se muitas vezes o que em linguagem medica se chama um centro de menor resistencia. É por isso que elle é mais accessivel do que qualquer outro ás doenças infecciosas, á febre typhoide, á tuberculose e sobretudo á doença secreta que produz a demencia da paralyisia geral; o seu mecanismo, mais delicado, póde desarranjar-se ao menor choque. Não raro succede que a loucura destróe brutalmente o genio. Entre mil casos poderemos citar o compositor Shumann, Tasso, o grande poeta, o pintor Munkaczy, o philosopho Nietzsche, o escriptor Swift, etc.

Muito a proposito vem desmentir uma idéa errada, que circula acerca da pretendida identidade entre o genio e a loucura, theoria que se attribue a Lombroso: este defende-se absolutamente de semelhante imputação. Entre um e outra ha uma differença capital: a idéa do homem de genio é sempre exacta, a do louco sempre falsa.

Como já dissemos, essa era uma das mais profundas reflexões médico-literárias da época: estava em voga a discussão sobre os procedimentos da inspiração e as fontes literárias. Entre os que aqui citamos, Alter Ego, ainda que reflita sobre alguns preconceitos intrínsecos ao pensamento do seu tempo, regredindo, aliás, na sua opinião sobre Maupassant, mostra ainda que a loucura era motivo para desvalorização do trabalho artístico. Chega mesmo a afirmar a possibilidade de uma “loucura parcial”, para defender o gênio do nosso, entre outros escritores. Conforme demonstramos, no caso de Maupassant, não houve “loucura parcial”; seus escritos precedem a sua doença, que gradualmente o impossibilitou de trabalhar. Retomaremos essa questão em outro item deste capítulo, quando então essa questão, que nunca deixou de preocupar os cronistas, voltou à baila em longos artigos médicos.

Em 2 de julho de 1904, temos mais uma referência a Maupassant por mera associação de idéias do redator. Alter Ego compara um evento surpreendente (um *fait divers*), a algum tema de conto do nosso escritor.

É um verdadeiro conto de Maupassant – digno de emparelhar com a *Maison Tellier* de jovial e inovidável memória – o caso desopilante que está sendo o assumpto de todas as conversações a que os jornaes deram o titulo algum tanto excessivo de “O escândalo de Nevers”.

Seja por falta de notícias a dar em sua coluna, seja por vontade de fazer sua narrativa à Maupassant, o fato é que Jayme de Séguier usa três colunas de “Ver, ouvir e contar”, relatando um caso de um médico de Nevers que, durante a sua despedida de solteiro, em um jantar oferecido aos amigos, entre eles diversos homens públicos, recebeu uma moça, também pública, para alegrar a festa. A empolgação foi tal, tomou ares de orgia, que a polícia foi chamada e os homens do poder, desmascarados nos jornais por imoralidade e demitidos de seus cargos. É aí que Alter Ego retorna a Maupassant:

Maupassant, na sua indulgente e chronica philosophia, teria de certo encontrado desenlace menos cruel para a sua novella. A decisão do Governo afigura-se-me rigorosa demais e impede-me de achar completamente divertida a historia verdadeira, que, aliás, possui todos os elementos do comico mais intenso.

Em seguida, como nos *faits divers*, o cronista procura explicar o que levou o governo a demitir o *maire* de Nevers – para uma sociedade acostumada à libertinagem, e que Maupassant retrata: a punição não visava ao bem da moral pública, mas havia dissidências políticas. O cronista, do nosso ponto de vista, quer mostrar que a história verdadeira, na pena de Maupassant mais verossímil e divertida, daria um belo conto.

Em 31 de outubro de 1915, José Maria Bello (1886-1959) assina o texto “O movimento litterario”, no *Jornal do Commercio*. Na esteira de Taine, o articulista perpassa os principais exemplos, na sua opinião, de escritores representativos de um momento, um meio e uma raça. Balzac é o primeiro mencionado, ilustrando a sociedade francesa da Restauração, depois Stendhal, Corneille e Racine, entre outros. Como contraponto ao artista individual, cita Machado de Assis, mas observa que mesmo o gênio é formado pelas contingências do meio e defende ainda a tese tainiana para estudo da literatura brasileira, para ele ainda incipiente, quando comparada à francesa, onde a nossa elite buscava os seus exemplos. Protesta contra o atual momento na literatura mundial, que não consegue produzir casos exemplares de clássicos, como os produziu

até o Realismo francês e, no Brasil, contra a literatura que só se faz de imitações e más, a seu ver. Chega a comparar a impotência dos homens de letras à dos homens de Estado, ou seja, que tem muito boas idéias, mas que não conseguem pô-las em ação.

Texto de feitura irregular, em que é evidente a falta de habilidade na crítica, na defesa da teoria dada como guia e no encaixe dos casos que fogem a ela. Ainda assim, serve-nos como exemplo do embasamento crítico da época.

Sei que não agito aqui nenhuma questão nova, sei também que o próprio Taine que, aliás, não foi bem um creador da theoria, applicando apenas com talento incomparavel o determinismo philosophico á critica litteraria, como mesmo antes delle já o iniciara Sainte-Beuve, tem sido largamente contestado. Allegam que os seus factores não agem com a precisão mecânica que elle lhes attribuo, e que o conceito de raça, de tão vago e incerto que é, se tornou menos um conceito do que um preconceito. Naturalmente, o grande historiador, como todos os agitadores e innovadores de idéas, teria sido um pouco dogmático; mas quem poderia negar o fundo de verdade de suas theorias?

O leitor de hoje é, ou deve ser, exigente: elle não poderia permittir ao romancista as licenças dos antigos românticos, dos proprios mestres classicos, ignorantes e alheios ao movimento scientifico do seu tempo. O verdadeiro é a fonte do bello e é a applicação dessa verdade axiomática ao romance o maior serviço que se deve ao *realismo*, apesar do exaggero dogmatico de alguns dos seus mestres.

A crítica é endereçada a Zola, na “brutalidade dos seus processos litterarios”, no “falso tom scientifico” das suas obras; enquanto os elogios, a Balzac, Flaubert, Daudet, Maupassant, Goncourt, Bourget e Anatole France:

Balzac, não tendo embora uma grande cultura scientifica, foi um espírito curioso de todas as cousas. [...] Todo mundo conhece os escrupulos, a probidade litteraria de Flaubert, indo á antiga Carthago, reconstituir o scenario de Salamboo [sic], devorando monographias agrícolas para escrever o seu peor livro – Buvard et Pecuchet. Os outros grandes mestres do romance francez, Daudet, Maupassant, os Goncourts, foram também homens cultores.

Depois de refletir sobre a educação e o sistema de ascensão social, por títulos e cargos públicos, no Brasil, conclui que o meio externo social brasileiro limita o aparecimento de bons literatos. A sua crítica vem também aos intelectuais brasileiros, que, embora capazes, produzem mal e apressadamente seus trabalhos. A crítica de grupos, também a seu ver, é sempre elogiosa, e pouco exigente. Elogia José Veríssimo em sua crítica educada à má literatura. Acredita que a falta de crítica séria é um dos males da Literatura Brasileira. Seu tom raivoso, porém, se modifica e se pondera ao tratar de Coelho Neto, que não prefere a ninguém, mas que respeita.

De mim para mim, preferindo os romancistas pathológicos ou de costumes, Machado de Assis ou o Sr. Afrânio Peixoto, e procurando guardar para uso próprio, sobre o estilo, a regra que Taine formulou tratando de Bayle, que o melhor estilo é a supressão do estilo e que o pensamento claro, preciso se deve traduzir numa forma clara e precisa [...]

Volta então a Machado, para elogiar-lhe segundo um método comparativo, buscando o que aquele trouxe das outras literaturas e em que inovou, em relação a Anatole France, Eça de Queirós e Stendhal. Passa então a outros artistas contemporâneos, dos quais era o seu objetivo primeiro tratar, mas tendo se alongado em outras questões, terminou o texto com apenas um resumo das novas produções.

Em 25 de dezembro de 1915, também no *Jornal do Commercio*, p. 38, José Maria Bello publica “Os ídolos litterarios – Eça de Queirós – impressões de leitura – sua influencia sobre nós”. Como o título diz, é um estudo da presença do escritor português sobre a atual geração de escritores brasileira, mas principalmente, sobre o próprio articulista. Afirma que a influência exercida por ele sobre nós é equivalente à de Flaubert e Balzac sobre os escritores franceses do segundo Império. Chega a dizer que são eles (ele se inclui nessa geração) seus discípulos e plagiários. Prevê permanência para Eça; ainda comparando à Literatura Francesa, afirma que, se por um lado Balzac e Stendhal se eternizam, Maupassant entre outros realistas se apagarão:

Quando os Goncourts, Maupassant e outros ourives da lingua, psychologos subtis da nevrose, dos sentimentos, das pequenas cousas e das figuras mediocres, o proprio Hugo e os seus verbosos emulos do romantismo, talvez o proprio Flaubert forem specimens curiosos de estheticas *demodées* Balzac e Stendhal serão ainda dois grandes mestres...

Porém, acredita que Eça era escritor de imagens realistas, não de pensamentos para ficar, para se guardar. Seus defeitos, apontados por Machado, são resumidos e acrescenta ainda outros, como “as adjetivações picarescas, a mania de certos traços, aliás, commun a todos os discípulos de Médan”.

É curioso que essa predileção por Eça seria refutada por Oswald de Andrade, que preferia Maupassant a qualquer dos outros realistas e naturalistas, conforme veremos em outro item.

Também Oliveira Lima,¹³⁸ no artigo “Um romancista inglês”, publicado no *Estado de São Paulo*, de 5 de janeiro de 1918, menciona Maupassant como exemplo conhecido do leitor, a fim de apresentar a literatura de Enoch Arnold Bennett (1867-1931). Conhecido romancista e crítico literário da Inglaterra, será a referência ao romancista que lhe interessará no seu artigo. Fica patente neste início do texto de Lima a predileção observada entre o público pelos contos e novelas em relação aos romances, caso semelhante ao do criador do Horla. Seja pela concisão do texto, exigido pela modernidade – como vimos nas teorias do conto, seja pela imposição do autor, mestre no gênero, como opinou Sérgio Buarque de Hollanda.

Nem sempre se encontra lazer para ler romances. É preciso que circunstâncias extraordinárias determinem ocasionalmente semelhante oportunidade. De ordinário preocupações mais serias e estudos mais positivos chegam a ser assás [sic] absorventes para encherem a existencia sem aquelle agradável desenfado intellectual. Assim foi que se me deparou ensejo de travar conhecimento literario directo com o romancista inglez Arnold Bennett, a quem aliás conhecia de tradição porque seu nome é de um dos mais affamados novellistas da sua língua:

O romance “Old Wives’ Tale” (Conto de Mulheres Velhas) é simplesmente um primor e o é mais que tudo pela singeleza: pela singeleza e pelo “humour”. Os dois predicados combinados resultam num encanto de narração com uma psychologia que por ser aparentemente superficial não deixa de possuir muita profundidade e muita verdade.

Diz Arnold Bennett, a explicar a genese desse romance, que se impressionou uma vez num “Duval” de Pariz com o aspecto inquieto e grotesco de uma velha fregueza do estabelecimento, pensando que aquella ruína humana tivera certamente um passado e dentro deste passado uma mocidade. Dahi a idéa de reconstituir em vez de “Une Vie”, de Guy de Maupassant, duas vidas de duas irmãs filhas de um logista [sic] importante de uma pequena cidade de provincia de Inglaterra, uma das quaes, de gostos mais placidos e natureza mais sedentaria, casa com o principal caixeiro, que continua a tradição da casa, e a outra foge para casar com um caixeiro viajante mettido a janota e homem de sociedade, que vai espatifar em Pariz alguns milhares de libras que herdára, arrastando no seu encalço a ingenuidade da mulher que nelle se fiára e que a breve trecho se revolta contra a insignificancia moral do polichinello que seduzira o seu provincianismo. [...]

Por que relacioná-lo a Maupassant? Além do humor, da psicologia aparentemente superficial, mas profunda e verdadeira, o tema de *Old Wives’ Tale* (1908) é o mesmo de *Une vie*, mas desdobrado em duas personagens. Também ali há uma vida feminina retratada, uma mulher cujo marido dissipa toda sua herança e que se

¹³⁸ Manuel Oliveira Lima (Recife, 1867 – Washington, 1928) foi escritor, crítico, diplomata, professor-visitante na Universidade de Harvard e membro-fundador da Academia Brasileira de Letras. Grande colecionador de livros, montou o terceiro maior acervo sobre o Brasil, com 58 mil livros, pertencentes à Biblioteca Oliveira Lima, na Universidade Católica de Washington, Estados Unidos. Fonte: GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. [s.l.]: Nova Cultural, 1998, v. 15, p. 3599 e site da Academia Brasileira de Letras.

desilude de tudo; mais uma Jeanne, mais uma Bovary à Maupassant, elemento conhecido do público brasileiro. O modelo maupassantiano era deliberado e consciente da parte de Benett, segundo informa Albert Guerard.¹³⁹

Outra referência a Maupassant, agora visando à apresentação de um elemento desconhecido do público, está no seguinte anúncio do *Estado de São Paulo*, de 21 de abril de 1918.

Palcos e Circos
Theatro Municipal
Companhia Dramatica Italiana

Lembram-se do “Pierre et Jean”, aquele breve e pungente romance de Maupassant? Pois “La Nemica” é, até certo ponto, o avesso do “Pierre et Jean”. Traça-nos, como elle, o quadro da existencia de dois irmãos desegualmente aquinhoados nos sorrisos da vida e nos carinhos maternos. Em ambos, na peça e no romance, é a mesma a origem dessa desigualdade – o nascimento irregular de um delles – mas a peça, ao contrario do romance, dá ao filho do peccado a parte mais escassa na partilha do affecto materno e deita ao activo do pae, e não ao da mãe, como no romance, a responsabilidade desse erro.

A impressão que se tem é a de que Maupassant talvez não fosse a melhor referência; é quase um contra-exemplo à peça apresentada. É a ilustração da obra maupassantiana, a considerada difusão de seus textos que reproduzem a reminiscência do cronista à do leitor. Este é previamente levado a pensar o novo texto sob a visão de Maupassant, por intermédio do comentarista.

Outra referência que contribui para o mito do autor, mas que não tem relação direta com o tema exposto, está nesta pequena intrusão de nosso autor, para ilustrar o artigo resumido na antiga coluna do “Jornal dos Jornaes”, no *Jornal do Commercio*, de 10 de setembro de 1919. Já no texto francês citado, coube ao redator apenas citar Maupassant entre os outros de bela grafia.

Chronica Estrangeira
A caligraphia dos grandes escriptores

Uma carta mal escripta – diz Albert Cim na *Revue* – é uma discortezia [sic] para quem a deve ler. Aquelle que a rabiscou parece ter mais a pello a economia do seu tempo do que a do tempo alheio. Além disso a nossa caligraphia é um modo de nos apresentarmos; quem não nos conhece aprecia-nos pelo aspecto do nosso vestuario, pela nossa ortographia, pelo nosso estylo e pela nossa escripta.

O elenco de calligraphos illustres não é pequeno; eis alguns nomes citados pelo autor: Mirabeau, Arago, Béranger, Laménais, Guizot, Eugène Scribe, Casimir Delavigne, Georges Sand, Louis Blanc, Alphonse Daudet, Ernest Renan, Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Frederic Mistral, François Coupée, Guy de Maupassant. [...]

¹³⁹ Em ARTINIAN, Artine. *Pour et contre Maupassant*. Paris: Nizet, 1955, p. 81.

Em 25 de julho de 1921, Alter Ego, ainda assinando a coluna “Ver, Ouvir e Contar”, no folhetim do *Jornal do Commercio*, menciona a morte de Maupassant pela sua exemplaridade, se assim podemos definir. Anuncia a morte de um outro escritor francês, George Feydeau, acometido “pelo terrível morbo de que foi vítima Maupassant”. Recurso de eufemismo, não poupou mais uma vez o apelo à loucura de nosso escritor.

Como observado, as inúmeras referências a Maupassant atendem a intenções muito variadas. Ilustram seus assuntos por comparação ao contista exemplar ou ao escritor genial que morreu louco. Qualquer uma das opções o tornou ainda lembrado de todos, fixando-o na memória do leitor brasileiro.

3.6 Maupassant traduzido no “Folhetim”

O único romance do nosso autor que vimos publicado, na seção “Folhetim” do *Correio Paulistano*, foi dado somente entre 11 de fevereiro a 2 de abril de 1900, em tradução para o português de José Sarmiento (sobre quem não localizamos nenhum dado biobibliográfico). Entretanto, apesar de ser o único registro, o redator apresentou-o como romancista, o que nos daria a impressão (se não tivéssemos o contraponto representado pelos outros textos críticos e pelos contos já publicados) de que Maupassant se fazia mais conhecido por aqui, a essa época, por esse outro gênero.¹⁴⁰ Como era de praxe, a cada nova publicação, o redator da seção estabelecia um texto introdutório da obra publicada, a fim de dar adeus à obra finda e as boas-vindas à chegada. Só por razão desse método se explica o forçado paralelo estabelecido pelo redator, a fim de fazer caber José de Alencar e Maupassant numa mesma página:

Forte como a morte

Terminamos hoje a publicação do *Gaúcho*, essa obra-prima em que Alencar, o primaz dos nossos romancistas, com a pujança e fulgor de estylo que lhe eram peculiares, nos descreve admiráveis cenas da vida dos pampas, accentuando, a traços vigorosos, com a firmeza de pulso sómente própria dos mestres, a alma heroica de um povo altivo.

O Gaúcho, que representa um producto natural do meio – organismo impellido para o seu destino por fatalidades de raça e de clima – obedecia a impulsos ineluctaveis. O mesmo já não se dava com o typo feminino, fragil, delicadissimo, producto artificial dessa sociedade cheia de requintes e fraquezas, que Guy de Maupassant tão vigorosamente estuda no romance que começamos a publicar amanhã, em rodapé:

¹⁴⁰ Assim lemos em outra nota, de 15 de dezembro de 1892, sobre a doença do escritor: “Sobre a loucura deste notavel romancista francez, escreve o ‘Eclair’ de Pariz:” (o grifo é nosso).

Forte como a morte é a história pungente, atravessada de peripecias, enredada de imprevistos, toda travada de lances profundamente humanos, em que o malogrado romancista francez, com uma penetração psicológica devéras genial, nos apresenta a luta cruel, dilacerante, esmagadora, do coração de uma mãe que reage contra si mesma, abafando inconfessáveis sentimentos de revolta, ao ver que sua filha – retrato fiel do seu corpo escultural, do seu rosto formosíssimo, das suas graças senhoris de mulher vaidosa, finamente educada numa sociedade elegante e nobre – vai pouco a pouco conquistando o coração do pintor que ella, em silêncio, ás occultas, sem que ninguém o percebesse, amou como só se ama uma vez na vida. Desse combate vehemente do amor de mãe com uma paixão devoradora e secreta – embate que Maupassant nos pinta com inexcédível viveza de colorido e com profundo conhecimento da alma humana – só poderia sahir victorioso quem fosse *Forte como a morte*.¹⁴¹

Ao levantamento mais preciso de características típicas do autor, como a sátira à burguesia parisiense, a complexidade do enredo, a descrição minuciosa e a caracterização psicológica das personagens por meio de suas ações, faz-se também algo comum às críticas que vimos lendo: a síntese da obra e um sutil comentário biográfico (“o malogrado romancista francês”). Aqui fica clara a necessidade de aludir ao leitor a biografia do autor. No entanto, dá margem a ambigüidades, certamente ao uso do termo “malogrado” (que teve mau êxito ou que teve fim prematuro¹⁴²): quem foi malogrado, o homem Guy de Maupassant ou o sucesso do escritor nesse gênero, o romance? O mais certo é que se refira ao homem, que, como escritor, poderia ter ainda rendido muito. Esse ponto de vista, se parece lamentoso e elogioso, ao mesmo tempo ignora o grande volume de textos que o escritor nos legou. Aos olhos dos sedentos leitores, porém, supõe-se que o autor poderia ter deixado mais se não tivesse morrido àquela altura.

A síntese que o redator apresenta do romance mostra uma leitura sob o ponto de vista de Any de Guilleroy, como se o romance fosse a história dessa mulher e do afeto dela. Se há a luta dilacerante dessa mulher, há igualmente a de Olivier Bertin; ambos sofrem com um duplo que se instaura, acusando-lhes o envelhecimento e a impotência nas suas escolhas. O título (que remete antes de tudo ao “Cântico dos cânticos”) aparece no romance aludido pelo próprio Bertin ao confessar à Any o seu amor por Annette.¹⁴³ O comentarista brasileiro parece ignorar a técnica empregada por Maupassant (desde *Pierre et Jean*) para não impor um foco único, a utilização que faz do discurso indireto livre de ambas as personagens, bem como do fluxo de consciência delas, indo de uma à

¹⁴¹ *Correio Paulistano*, 9 de fevereiro de 1900, p. 1.

¹⁴² SÉGUIER, Jayme de. Op. cit., p. 694.

¹⁴³ MAUPASSANT, Guy de. *Romans*. Op. cit., p. 1012.

outra. O autor procurou equilibrar entre as divisões de partes e capítulos a concentração ora em Any, ora em Bertin.

O cronista do *Correio Paulistano*, ao terminar a publicação do penúltimo romance de Maupassant, faz outros comentários sobre o sucesso dele entre os leitores do jornal e uma nova tentativa de não-paralelo entre a obra que acaba e a que chega, desta vez, o seguinte livro de Manuel Antônio de Almeida, em 30 de março de 1900.

Memorias de um Sargento de Milicias

Está quase a terminar a publicação do bello romance *Forte como a morte*, que, conforme esperavamos, tem agradado extraordinariamente. Em seguida a esse commoventissimo estudo psychologico, tão vigorosamente feito por Maupassant, começaremos a publicar, muito de industria, o romance brasileiro cujo titulo tomámos como epigraphe. As *Memorias de um Sargento de Milicias* não constituem a historia emocionante de uma paixão inconfessavel, cheia de lances e peripecias violentas, como o primoroso romance do escriptor francez; é uma interessantissima série de episodios, mais ou menos divertidos, em que se acham perfeitamente stereotypados alguns typos da nossa antiga sociedade. É um romance escripto com graça, num [e]stylo solto, natural, despretencioso, como conviria ás *Memorias de um Sargento de Milicias*. [...]

Que há análise psicológica nesse romance é fato, mas classificá-lo como estudo psicológico é discutível, sobretudo se pensarmos na teoria de verossimilhança que Maupassant desenvolve em “Le roman”, em que uma das prerrogativas principais era a de não apelar aos estudos científicos naturalistas nem à descrição psicológica, mas fazer um romance de observação verdadeira. Conforme se lê nesse texto de Maupassant, sua arte rendia uma compreensão do universo da personagem (que talvez atingisse uma compreensão do psicológico da personagem pelo leitor) por meio da descrição de suas ações; era tarefa do escritor “ilusionista”, como Maupassant o definia, sugerir (dar a ilusão do real) e, do leitor, chegar à imagem desejada pelo escritor. Porém, desde então, Maupassant passou a explorar um dos principais recursos do narrador onisciente e realista para esse fim: o discurso indireto livre. Esta crítica brasileira do autor, que demos a conhecer até o momento, já muito possivelmente teria entrado em contato com a concepção literária que subjaz na obra do autor francês, como vimos nos exemplos de Iriel, Maria Amália Vaz de Carvalho e José Veríssimo. Mas seria somente algum tempo depois, como veremos pela crítica de Oswald de Andrade, que se assimilaria de modo mais pertinente a sua proposta artística, que muito longe estava do determinismo psicológico e naturalista de Zola, por exemplo.

Conforme vimos, Maupassant foi publicado no Brasil sob todas as suas facetas, exceto pela de poeta. A que predominou, já ao final dessa primeira fase que ora estudamos, é a de contista. Entre 1908 e 1912, volta-se a publicar nos jornais os contos do criador de *Boule de Suif*, que desde 1895 foram preteridos por esses periódicos, os quais difundiram as peças e as crônicas do escritor normando.

Em 16 de fevereiro de 1908, a *Gazeta de Notícias* publica “Dois amigos”, na mesma página literária em que era dado o popular Arsène Lupin (cf. anexos). Observe-se que, ainda que hoje alguns considerem Maupassant como literatura menor, pela simplicidade e clareza de seus textos (quando a pós-modernidade só considera elevado o que rompe totalmente com a sintaxe e com as formas estabelecidas), nessa época destacava-se entre textos popularescos, como a saga de Lupin, sendo considerado descendente da literatura francesa mais elevada, conforme pudemos ler nos textos críticos. Por outro lado, de literatura brasileira, era dado ao lado de Machado de Assis.

Os outros contos do período, saídos nos jornais estudados são: em 1909, “A creança”¹⁴⁴ (“L’enfant”) – do qual se originou a peça *Musotte*, e já publicado anteriormente – e “Solidão” (“Solitude”);¹⁴⁵ em 28 de janeiro de 1912, pela primeira vez, o *Jornal do Commercio* publica um conto de Maupassant: “Mademoiselle Perle”, cuja tradução é assinada por Escragnolle Doria;¹⁴⁶ finalmente, a última tradução localizada, na *Gazeta de Notícias*, de 16 de junho de 1912, “Os alfinetes” (“Les épingles”), na página 2, sem o nome do tradutor.¹⁴⁷

Evidentemente, nossas referências se restringem aos quatro periódicos consultados. O levantamento em outras publicações da época poderia enriquecer nossas conclusões sobre o assunto. Sabemos ainda que, na revista *Fon-Fon* (semanário publicado no Rio de Janeiro a partir de 1907 até 1937), em 27 de abril de 1918 (p. 44-45), foi traduzido o conto “Adeus” (“Adieu”, de 1884),¹⁴⁸ porém sem nenhum comentário e sem nome do tradutor.

¹⁴⁴ *Correio Paulistano*, 3 de novembro de 1909, p. 1, assinado Guy de Maupassant, sem tradutor.

¹⁴⁵ Idem, 5 de novembro de 1909, p. 1, assinado Guy de Maupassant, sem tradutor.

¹⁴⁶ Luís Gastão d’Escragnolle Doria (carioca, 1869-1948). Em 20 de dezembro de 1914, o mesmo jornal publica um texto de Doria, chamado “Um amigo de Flaubert no Brasil”. Nele, menciona uma vez o nosso escritor. Ao relatar a história do químico francês Felix d’Arcet, residente no Brasil e amigo de juventude de Gustave Flaubert, Doria menciona Maupassant entre os amigos verdadeiros de Flaubert, como “substituto” de seu tio Alfred Le Poitevin, também amigo de Flaubert (*Jornal do Commercio*, p. 3 – ver anexos).

¹⁴⁷ *Gazeta de Notícias*, 16 de junho de 1912, p. 2, assinado Guy de Maupassant.

¹⁴⁸ Toda a revista *Fon-Fon* está digitalizada e disponível no site da Biblioteca Nacional. As páginas 44 e 45 do fascículo de 27 de abril de 1918 podem ser visualizados na página: <<http://www.bn.br/site/script/FbnObjetoDigital.asp?pCodBibDig=246412&pStrDewey=>>>. Última consulta em 18 de maio de 2007.

3.7 Maupassant em cena: as crônicas sobre as adaptações para o teatro

Conforme observamos anteriormente, desde 1893, durante a segunda turnê de Sarah Bernhardt no Brasil, anunciava-se uma possível representação de um texto de Maupassant nos nossos teatros, *La paix du ménage*.

Em 1901, Maupassant foi notícia novamente nos quatro jornais, por ocasião da representação da peça *Musotte* (16, 17 e 18 de agosto, no *Correio Paulistano*; 17 e 18 no *Estado de São Paulo*; 24 e 25 de agosto, no *Jornal do Commercio*; e 10 e 11 de setembro,¹⁴⁹ na *Gazeta de Notícias* e no *Jornal do Commercio*), pela Companhia de Clara Della Guardia (o que nos indica que a peça foi apresentada em italiano – ver também os nomes das personagens, traduzidos para esse idioma), a qual ficou com o papel da protagonista-título, dirigida por Ettore Paladini. Pelos comentários, que transcrevemos a seguir, ficamos sabendo que houve uma representação em São Paulo, em 17 de agosto, no Teatro Sant’Anna; e outra no Rio, em 11 de setembro. Anúncios da encenação saíram nos dias 16 e 17 de agosto, bem como o seguinte artigo, no *Correio Paulistano*, no dia anterior ao espetáculo, que nos dá o tom da leitura mais especificamente literária que se operaria na recepção crítica de Maupassant no Brasil. Notamos nesses textos: o apelo publicitário ao público, valorizando a qualidade do texto teatral e dando um caráter intelectual à peça; o repetido recurso do resumo do conteúdo, lido previamente pelo crítico, ao qual oferece uma interpretação moralizante da comédia de costumes do autor, e, enfim, uma tentativa de aproximação da teoria estética maupassantiana.

Theatros e bailes

Sant’Anna

Ao nosso publico menos bisonho, menos carrança e menos ignorante, ou, mais claramente – aos “intellectuais de bom tom, á gente educada da nossa capital... artistica (benza-a Deus!) reccommendamos com vivo interesse a peça que irá hoje á scena no Sant’Anna.

¹⁴⁹ Quem observar os anúncios da página 8 do *Jornal do Commercio*, de 11 de setembro, notará a coincidência de uma opereta anunciada, *Miss Helyett*, de Audran e Boucheron, ao lado do anúncio de *Musotte*. Segundo nos informa o artigo de Noëlle Benhamou, “De la nouvelle ‘Miss Harriet’ à ‘Miss Helyett’” (no *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n. 16, Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, Rouen, 2005, p. 27-49), essa opereta, que pretendia ganhar o título da novela de Maupassant, mas que acabou saindo sob outro nome, por protesto do escritor, é mesmo uma paródia da novela de Maupassant e ficou muito tempo em cartaz na França, desde a estréia em 12 de novembro de 1890. Como se vê, no Brasil esse sucesso chegou, mas já perdido o vínculo com a obra do nosso escritor. Veja no anúncio que nada remete ao célebre criador de Miss Harriett. Um estudo comparativo das duas obras e documentos da opereta podem ser lidos no artigo de Benhamou.

A compaignia Della Guardia leva hoje, naquelle theatro A *Musotte*, de Maupassant. E tanto basta citar o nome do genial escriptor para resumir concretamente: há de ser uma obra prima! De facto, essa finissima comedia em que também Jacques Normand, o excellente folhetinista, tem uma boa parte de collaboração foi como a primeira scintilla de luz que marcou os primeiros claros nos intrincados arredores da moderna literatura dramatica, por onde depois seguiram orientados e firmes, os mestres que representam hoje a concepção mais perfeita dessa arte que, parece, vai passando por um característico período de promissora evolução.

Quando ha de haver dez annos – depois de recusada aqui e acolá por directores de theatros de espirito mais ou menos pratico, que procuravam pesar as probabilidades do successo, *Musotte* foi representada pela primeira vez no *Gymnase* francez. Seu desventurado autor, com o cerebro já completamente desarranjado [sic], mas que muito cabeçudo¹⁵⁰ ainda hoje invejaria, recolhido num manicomio da grande capital, não poudé assistir ao enthusiasmo que arrebatou todo um mundo do Paris artistico, do Paris amante, do Paris sentimental.

Dahi para cá, si poucas vezes, relativamente, a finissima comedia tem sido exhibida ás plateas cultas do mundo, não é que pouco se presta a um successo garantido, mas sim porque tem faltado principalmente artistas de certa habilidade que se resolvam e se disponham a interpretar os difficilimos papeis, entre os quais o da protagonista.

Clara Della Guardia, a talentosa e estudiosa artista que todos sabem, segundo ouvimos, fez um particularissimo estudo dessa peça e dizem ser uma admiravel interprete da *Musotte*.

E para que boa parte do nosso publico, fascinado pelo poderoso condão da excellente artista, procure logo mais o theatro, cremos bastar esta simples revelação. O enredo da comedia é de resto simplissimo.

A scena passa-se em Paris.

Musotte é o nome breve que os intimos dão a uma formosa rapariga pobre, e naturalmente amante, “modelo” durante algum tempo de um pintor de nomeada, Jean Martinel, que, resolvido a casar por amor com a filha de um velho magistrado, propõe á companheira uma separação amigavel.

Esta, não se julgando com direito de perturbar a felicidade do amigo, acceita a separação e retira-se de Paris.

O pintor casa-se e a amante, sem que elle o saiba, está grávida.

No 2º. acto, *Musotte* atravessa o ultimo periodo de uma gravissima febre puerpural.

Ao lado do canapé em que repousa dorme o filhinho no berço.

Musotte presente [sic] que morrerá, pensa na sorte do recém-nascido e resolve mandar chamar o amigo amante para confiar-lhe o filho comum.

Jean chega, aceita sem reluctancia o filho, acolhe-o até com effusão da grande alma que possui e assiste á morte da pobre *Musotte* que exhala o ultimo alento nos seus braços.

Passa-se finalmente o 3º. acto na casa da familia dos recém-desposados.

Todos a par do ocorrido, discute-se a delicada questão de ser ou não acolhida a criança no seio da familia.

O sogro do pintor, Mr. de Petitpré, velho formalista, escrupuloso, apoiado pelas opiniões da irmã, matrona aristocratica, divorciada cedo do marido, razão pela qual talvez se concentrasse num máu despreso pelos homens, a ponto de fundar um hospital para cachorros – é contrario ao arranjo e oppoe se formalmente a que seja acolhido o bastardo.

Por outro lado, o jovem advogado Leon Petitpré, cunhado do pintor, e um tio deste, ambos corações generosos e complacentes, procuram dissuadir o velho dos seus escrupulos e a velha de suas impertinencias, o que, não conseguindo, appellam para Gilberta, a jovem esposa, que, obedecendo ao simples impulso do coração, abre maternalmente os braços ao filho do outro amor do seu marido.

Eis, succintamente, a pequena historia.

¹⁵⁰ Segundo Jayme de Séguier, “cabeçudo”, na época, tinha não só o sentido de teimoso e obstinado, como hoje, mas também de casmurro, calado. SÉGUIER, Jayme de. Op. cit., p. 165.

Mas tudo isso é representado com tanta verdade, é tão humanamente reproduzido, é penetrato [sic] de tão intensa psychologia, que vale a pena a gente voltar por alguns momentos a vista dessa desgraçada rotina do mundo para sentir por alguns momentos, num teatro, a nova emoção que nos pode trazer um facto banal da vida quando nos achamos tocados pela sugestão irresistível da arte.¹⁵¹

O tom publicitário do artigo não só dá ênfase à qualidade da peça, da obra-prima composta por excelentes autores, como o redator vai além, afirmando que Maupassant e o co-autor Jacques Normand, com essa peça, inovam a arte dramática na virada do século. Também ao reforçar a teimosia e o modo calado de Maupassant, digno de inveja, reforça-se a idéia do trabalho minucioso e da atualidade de sua obra. Ainda que se possa discutir sua veracidade, sobretudo nos termos do drama, essa projeção se faz importante como argumento crítico, apresentando elementos que reforçam alguns observados anteriormente. No resumo da obra, enfatiza-se o *pathos* dramático e a condição de Musotte, esquecendo-se de marcar o tom irônico predominante no texto maupassantiano (que se configura como comédia, e não drama) para ressaltar o impasse familiar e o sofrimento e a morte da personagem-título. Apesar de ainda vermos, nesse artigo, menções à vida do escritor, elas são colocadas com alguma finalidade, a fim de mostrar que somente após a morte do autor é que ele pôde ser mais bem interpretado e, conseqüentemente, representado; e não a de meramente ler a obra pelo prisma dos eventos da vida do escritor.

No dia seguinte a essa publicação, em 18 de agosto de 1901, tanto *O Estado de São Paulo* quanto o *Correio Paulistano* ofereceram longos artigos comentando a peça, sob dois aspectos: a ação (provavelmente obtida pela leitura dos originais) e a atuação dos atores. Vale a pena reproduzir as críticas e o resumo do enredo, para nosso estudo. Note-se que o redator do *Estado* discute a qualidade do texto teatral, diferenciando-se da crítica positiva do *Correio Paulistano*, bem como da crítica francesa, à peça.

Sant'Anna

A comédia *Musotte*, que a companhia dramatica Clara Della Guardia nos deu hontem, foi representada pela primeira vez em Pariz, no teatro Gymnase, em março de 1891.

Extraída do conto *L'enfant*, de Guy de Maupassant, a comédia de Maupassant e Normand não se demorou muito tempo em scena.

A crítica pariziense, porém, teceu-lhe na sua maioria grandes elogios, havendo até quem dissesse que a *Musotte* era uma obra-prima. A tanto não vamos nós. A *Musotte* tem excellentes qualidades. Os personagens, estudados do natural, são

¹⁵¹ *Correio Paulistano*, 17 de agosto de 1901, p. 2, seção “Theatros e Bailes”, subseção “Sant'Anna”. Artigo não assinado.

exactas de observação, bem desenhados [?],¹⁵² verdadeiros nos seus detalhes, alguns até em excesso. A acção, porém, que os personagens exercem uns sobre os outros é que nem sempre é verosimil.

O conto de Maupassant, conto aliás primoroso, quer quanto a fôrma, quer quanto a idéa, não dá assumpto para os tres actos duma peça. E, effectivamente, se excluirmos no primeiro acto a scena da carta, no segundo a entrevista de *Musotte* e a scena da morte, e, no ultimo, a scena do perdão de Gilberta, o resto da peça é feito com muita habilidade, não ha duvida; mas, sem grande [intere]sse que prenda a atenção do [espec]tador: é o que, na gíria theatral, se chama – verbo de encher.

Antes de falarmos do desempenho, damos em algumas linhas o entrecho da *Musotte*.

O pintor *João de Martinel* acaba de casar-se com *Gilberta de Petitpré*, irman de seu intimo amigo *Leão de Petitpré* e a sobrinha da viúva *Ronchard*, velha rabugenta a quem o marido gastava a maior parte da fortuna. Quando os noivos vão partir para a viagem de nupcias, o tio de *João*, que o educara como filho, recebe uma carta que era dirigida ao sobrinho e que aquelle abre por engano. Nessa carta, o medico de *Musotte*, antiga amante do pintor, annuncia-lhe que a infeliz rapariga dera à luz uma criança, filha de *João*, e que, achando-se gravemente enferma, pedia ao seu antigo amante uma entrevista, talvez a ultima. O sr. *Martinel* hesita em participar naquella occasião, a noticia ao sobrinho e pede conselho a *Leão de Petitpré*, cunhado de seu sobrinho e seu intimo amigo. Este é de parecer que se deve dar a carta a João e deix [?] segundo [?]¹⁵³ que a consciencia lhe ditar. Assim se faz. *João* corre a casa de *Musotte* e deixa a seu cunhado a missão de entreter *Gilberta*, sem lhe declarar, comtudo, o motivo da inesperada ausencia.

O segundo acto passa-se em casa de *Musotte*. Esta, estendida numa *chaise longue*, espera ansiosa a vinda de João. Quando este chega, *Musotte* confia-lhe a criança e obriga-o a jurar que tomará conta de seu filho e extenuada pela febre morre pedindo a João que transmita o seu último desejo, o desejo duma moribunda, a *Gilberta*.

O terceiro acto passa-se novamente em casa do pae de *Gilberta* censuram e recriminam o procedimento do marido de *Gilberta*. Em meio da discussão, a que assiste *Gilberta* que, sabedora do caso, fica com ciumes da morta, apparece *João* e pede uma entrevista, a sós, com a mulher. Expõe-lhe lealmente os motivos que o determinaram a ir a casa de *Musotte* e o panno cae, perdoando *Gilberte* ao marido e saindo ambos a buscar o filho de *Musotte*.

Do papel de *Musotte* encarregou-se Clara Della Guardia. Como se vê pelo resumo, que acabamos de fazer da acção da peça, ella só entra no segundo acto.

Mas de tal maneira faz que a peça de Maupassant e Normand vem a reduzir-se a este acto.

É impossível descrever o assombroso trabalho da notavel artista neste papel.

A impaciencia, o desespero, a duvida angustiosa que se apossam de *Musotte* antes da chegada de seu antigo amante são admiravelmente traduzidos só com o jogo da physionomia, os movimentos da cabeça e o arfar do peito.

Depois, quando *João* chega, a alegria e a satisfação de o tornar a ver: o pedido que ele lhe faz para que vele pelo seu filho e, por fim, a morte, terrivel de verdade, aterradora pelo estado minucioso, impecavel, de todos os detalhes: tudo isto é feito com tal naturalidade, com tanta emoção que o espectador, ao descer o panno, respira desaffogadamente, como se acabasse de assistir a uma scena real.

O sr. Orlandini foi um excellente *João Martinel* e os outros artistas concorreram para o bom desempenho da peça.¹⁵⁴

¹⁵² Original apagado, dificultando a leitura e transcrição.

¹⁵³ Original apagado.

¹⁵⁴ *O Estado de São Paulo*, 18 de agosto de 1901, p. 3, seção “Palcos e Circos”. Artigo não assinado.

Assim como Iriel já comentara quanto à representação parisiense, há dez anos, se há crítica à falta de verossimilhança nos entrecchos, à falta de coesão e necessidade narrativa (o “verbo de encher”, como se definia à época), alguns excessos em descrição, o redator do *Estado* elogia a forma primeira dessa história, o conto “L’enfant”.¹⁵⁵ Vê-se aqui um reconhecimento crítico, da parte do redator brasileiro, da qualidade da obra maupassantiana: o elemento dramático preexiste nos seus contos, o que os enriquece, mas não é isso que permite a boa adaptação de um conto ao outro gênero, ao teatro; tanto que a melhor parte da peça é a que contém o conto, como se ele ficasse segmentado em meio à peça. Essa opinião é também ponderada pela atuação de destaque da atriz em cena, que se dá justamente nesse momento da obra. As qualidades técnicas da atriz, pelo que pudemos notar do comentário feito, valorizam o texto maupassantiano, principalmente porque ela soube interpretar a proposta artística do escritor: a verossimilhança do entreccho está bem representada pela ação da personagem; sem a presença do narrador a descrever-lhe os pensamentos e os sentimentos – do que Maupassant queria privar-se –, está aqui colocada em prática a teoria de “Le roman”, prefácio a *Pierre et Jean*, segundo a qual o leitor/espectador depreende o que se passa com a personagem pela sua própria experiência de vida.

Se pensarmos na teoria de verossimilhança que Maupassant desenvolve nesse prefácio, em que uma das prerrogativas principais era a de não apelar à descrição psicológica, a crítica do *Estado de São Paulo* vai de certo modo ao encontro dos preceitos maupassantianos. Conforme se lê nesse texto do autor, sua arte rendia uma compreensão do universo da personagem (que talvez atingisse uma compreensão do psicológico desta pelo leitor) por meio da descrição de suas ações; era tarefa do escritor “ilusionista”, como Maupassant se definia, sugerir (dar a ilusão do real) e, do leitor, chegar à imagem desejada pelo escritor. A crítica brasileira do autor, que demos a conhecer até o momento, apenas sugere uma interpretação nesse sentido. A meu ver, foi sobretudo com a maior difusão de “Le roman” no Brasil e a atuação dos contistas maupassantianos que se assimilou de modo mais pertinente a sua proposta artística, a qual estava longe do determinismo psicológico e naturalista de Zola, por exemplo.

Ainda que mais elogiosa e com algumas distinções sobre os elementos criticados, a crônica do dia 18, dada pelo *Correio Paulistano*, segue a mesma linha da

¹⁵⁵ Conto que, conforme vimos, tinha sido publicado em português, em 1894, pelo *Correio Paulistano*.

anterior, valorizando as técnicas narrativas de Maupassant adaptadas para o drama, segundo critérios clássicos do belo, do harmônico e do racional.

Theatros, bailes e...

Sant'Anna

Representou-se hontem, como estava anunciado, a bella comedia de Maupassant e Jacques Normand – *Musotte*.

Bella: dissemos bem; é uma peça leve e bem feita, de uma estrutura muito simples, e toda cheia de um sadio colorido de verdade sem arrebiques. As scenas succedem-se com um accentuado rigor de verossimilhança, e travam-se os dialogos numa linguagem correntia e natural. O enredo é todo possivel, como se fosse apanhado inteiramente, aos successos da vida real de nossos dias.

E é só isso: não ha na peça nada de profundo e de nebuloso; não ha psychologia, nem abstracções theoricas; tudo alli é claro e simples, de mera observação exterior. A comedia nos dá pouco, mas esse pouco é bom, bem acabado.

Musotte é uma dessas peças que só muito bem representadas podem agradar. A sua simplicidade, a ausencia de lances e phrases *de effeito*, a lisa verossimilhança das scenas exigem do artista um grande e cuidadoso esforço no sentido de pôr em relevo o interesse delicado e fugidio da obra. Pois a *troupe* Della Guardia sahiu-se bizarramente¹⁵⁶ da grave responsabilidade que tomou sobre si.

A começar pela eximia interprete da protagonista. Clara Della Guardia foi uma *Musotte* perfeita. A scena da agonia e morte, no 2.º acto, a mais interessante da peça, fel-a com extraordinario valor. Foi admiravel em todos os gestos, em todo o jogo physionomico, em toda a dicção.

O sr. Orlandini tirou grande partido do delicado papel de Giovanni, cujo successo dependia quase que exclusivamente do seu esforço. Numa das scenas agradou-nos particularmente: no idylio do 1.º acto, que fez com uma rara delicadeza e naturalidade.

Também andou muito corretamente o sr. Falcini, que deu ao seu papel de Leone de Petipré todo o relevo possivel. O mesmo se pode dizer sem a mais leve lisonja da sra. Bonfiglioli, que foi uma sra. *Roubard* completa e do sr. Valente, que nada deixou a desejar no papel de Martinel. Os demais artistas, muito bem.

O desempenho da peça, em resumo, foi um bello desempenho, sem falhas notaveis.¹⁵⁷

Os critérios de beleza e de perfeição do cronista, mais uma vez, são os da arte realista: a sua semelhança com a verdade ou com a realidade. Simplicidade na estrutura, “sadio colorido de verdade sem arrebiques”, isto é, verossimilhança e clareza, ilusão de verdade, sem descrição psicológica; todos esses aspectos levantados pelo crítico do *Correio Paulistano* na encenação da peça estão de acordo com a estética maupassantiana. Tanto este texto quanto o de *O Estado de São Paulo* sobre essa peça

¹⁵⁶ Segundo Séguier, o primeiro significado de “bizarro”, de onde provém o advérbio utilizado, é de “gentil, bem-apessoado, bem vestido. Generoso, nobre”; por galicismo, o segundo sentido apresentado é “excêntrico, esquisito”. SÉQUIER, Jaiyme de. Op. cit., p. 143. Compreende-se, pois, que o termo foi empregado no primeiro sentido.

¹⁵⁷ *Correio Paulistano*, 18 de agosto de 1901, p. 3, seção “Theatros, bailes e...”, subseção “Sant’Anna”. Artigo não assinado.

apontam que houve na representação a aparência com fatos cotidianos e que a representação transpôs a contento, na dicção, na fala e nas ações das personagens, a impressão de um episódio vivido. É fato que, em tempos como esse, antes da psicanálise, o ser humano só conhecia o outro pelas ações e pela fala deste, e era a sua experiência de vida que sugeria ou permitia pressentir a psicologia alheia. Até o início deste século, como observamos nessas críticas lidas, a arte de Maupassant podia ainda ser valorizada por essa visão da psique humana (uma Psicanálise *avant la lettre*, como definiu Pierre Bayard),¹⁵⁸ de resolução bastante compreensiva para a época; o apelo à descrição minuciosa e a sensação de “assistir-se a uma cena real”, como diz o redator do *Estado de São Paulo* (a ilusão de verdade, segundo o autor ou a verossimilhança, para usar o termo da teoria literária), ainda que sejam recursos típicos das escolas realista e naturalista, fizeram muitos artistas e historiadores identificados com outras correntes estéticas se aproximarem de suas idéias. No Brasil, portanto, o autor francês ofereceu diversas leituras de sua obra, inspirando a arte de autores de linhagens as mais diversas, conforme veremos no final deste capítulo.

Apenas a fim de reforçar o ponto de vista aqui empreendido, podemos tomar como exemplo uma outra peça feita a partir da obra de Maupassant – mostrando também o gosto ainda presente por seus textos. Ao contrário da peça *Musotte*, que retoma “L’Enfant”, a realização da peça *Contos de sedução* manteve a estrutura dos contos encenados (“Le cas de Madame Luneau”, “Idylle”, “Le signe”, “Au bord du lit”, “Imprudence”, “Les caresses” e “La revanche”), cada conto rendendo uma leitura, se assim podemos definir, de não mais de vinte minutos; a cada fim de quadro, havia mudança da iluminação ou o fechar e abrir das cortinas para refazer os diferentes cenários. Procurou-se valorizar o caráter dramático potencial dos contos maupassantianos, sem lhes extrair a unidade e a estrutura concisa do conto original. O único aspecto que poderia ser alvo de crítica está nas aparições da biografia do autor, o qual se tornou também personagem da peça, entre os jogos de cena dos contos. Tal interpretação, visando a uma divulgação da vida do autor, parece-nos ter retomado aquela antiga preocupação da crítica dos primeiros textos sobre o autor no Brasil, de querer justificar uma leitura da obra a partir de fatos conhecidos de sua vida. Conforme já constatamos antes, as abordagens críticas vão e voltam.

¹⁵⁸ BAYARD, Pierre. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.

A última notícia sobre a turnê Clara Della Guardia sai no Rio de Janeiro: em 10 de setembro de 1901, a *Gazeta de Notícias* publica um anúncio do Theatro S. Pedro de Alcantara, em que se insere a obra de Maupassant no quadro do tão reputado “teatro moderno”, conforme veremos mais adiante:

Companhia Italiana Dramatica Clara Della Guardia
dirigida pelo actor Ettore Paladini
Amanhã quarta-feira 11 de setembro
Uma unica representação da peça em 3 actos de Guy de Maupassant e Jacques Normand, verdadeira obra prima do teatro moderno
Musotte
Protagonista a eminente actriz Clara Della Guardia [...] ¹⁵⁹

Também se repete o anúncio, no dia seguinte, acrescentando todo o elenco e suas personagens, mas não foi publicado nenhum artigo na *Gazeta* comentando a representação no dias seguintes, conforme ocorreu nos jornais de São Paulo. O *Jornal do Commercio*, porém, ofereceu o seguinte artigo, em 13 de setembro:

Theatros e Música

Musotte – Do conto *L'enfant*, desse adorável Maupassant, em quem todos reconhecerão o supremo mestre do genero, é que foi extrahida a peça *Musotte*, antehontem representada no nosso S. Pedro, pela Companhia Della Guardia.

A peça reproduz fielmente o conto nas suas bases principaes; apenas algumas scenas accessorias, para encher os três actos em que o enredo fora alongado e servir uma ás outras idéas e as situações.

A *Musotte* alcançou em Pariz grande êxito de estima, com elogios pomposos da imprensa e muito applausos dos admiradores de Maupassant; teve cerca de 60 representações.

A nós, deu-nos tão sómente a idea de uma ampliação, com a qual nada lucrou o trabalho do autor de tantas novellas empolgantes. Escripto como foi pello sublime Guy, *L'enfant* era completo dentro das suas justas proporções, sem faltas e sem demasias, sem um periodo inutil, sem uma idea por aclarar. E a *Musotte*, “obra prima do theatro moderno”, como foi annunciada, abalou essas [próprias] proporções, deformou essa obra perfeita.

O enredo da peça e do conto póde resumir-se em meia duzia de linhas:

Apaixonára-se o pintor Giovanni Martinel pelo seu modelo Henriqueta Leveque, que lhe correspondeu com igual affecto. Esse amor durou três annos; mas se no peito della o ardor primeiro ainda existia, crescia mesmo em uma gradual identificação com o objecto amado, já no peito do pintor e a paixão arrefecêra, ameaçava extinguir-se de todo, dando lugar ao tédio. Henriqueta, a doce e carinhosa *Musotte*, comprehendeu e resignou-se. Um bello dia separarão-se, levando cada qual a saudade das venturas fruidas, nos bons dias em que ambos igualmente se querião e se desejavão.

Já nesse tempo Giovanni amava sériamente Mlle. Gilberta, filha do magistrado Petipré, irmã de Leon de Petipré, um dos melhores amigos do pintor. Gilberta amou-o tambem e o casamento veio a realisar-se, apesar da má vontade de uma irmã de Petipré, a Sra. Roubard, rabujenta senhora, que fora infeliz com seu marido

¹⁵⁹ *Gazeta de Notícias*, 10 de setembro de 1901, p. 4.

e desconfiava de todos os homens, principalmente quando bem apessoados, como Giovanni.

Quando o panno sobe, acaba de realizar-se o enlace matrimonial. Giovanni sente-se muito feliz; felizes Gilberta e seu irmão, todos á excepção da Sra. Roubard, nadão em felicidade. Chega uma carta endereçada ao pintor, seu tio, o Sr. Martinel, resolve abri-la, no pressagio de algum desgosto para o rapaz que estima como filho. Essa carta communica ao pintor que *Musotte* acaba de dar á luz e o espera, agonisante, para o ultimo adeus. Sem nada communica á esposa, parte Giovanni; e sobre o espanto de toda a familia e a desconfiança de Gilberta que affirma a seu irmão não duvidar de Giovanni, quem espera completa justificação, cahe o panno sobre este primeiro acto, que é todo de preparação.

No segundo, apparece-nos a doce *Musotte* no leito, abatida pela dor, escaldando de febre, quase agonisante. Todos os rumores lhe annuncião a chegada do amante; ao lado, a parteira e a ama conversão banalidades. Retine a campainha, a enferma agita-se, um novo [ilegível] o medico. Outro curto colloquio entre este e a parteira, interrompido por um accesso de *Musotte* a quem o doutor tem de acudir com uma injeccão calmante. Chega finalmente Giovanni, que corre ao leito, beija *Musotte*, recebe as suas ultimas palavras, cheias de amor, perfumadas de uma santa resignação. A moribunda pergunta-lhe:

E agora, que farás?

– O meu dever.

– Mas, que é teu dever? *Ella* ou *elle*? – E com um lento gesto aponta o berço próximo.

– Elle! Responde com força Giovanni.

Sente a pobre uma grande alegria, ri, bate as palmas como uma criança doente; em seguida a agonia, e a morte feliz, nos braços do amante. É o segundo acto.

O terceiro começa onde o primeiro acabára. A Sra. Roubard continúa a estranhar e a censurar o procedimento do noivo; defende-o Adolpho; o Sr. de Petipré medita. Entra o velho Martinel, á quem Giovanni mandára contar tudo, expor inteiramente o caso. A discussão inflamma-se. Mas é Gilberta quem tem de dar a palavra definitiva, é a ella que compete julgar o pintor. E Gilberta, a quem nenhum effeito produzem as considerações trocadas entre os seus parentes e o Sr. Martinel, hesita e treme á idea dessa desgraçada que morrera nos braços de seu marido, legando-lhe um filho; poderá elle ligar-se ao amante de *Musotte*?

Chega Giovanni e pede que o deixem a sós com a esposa. É a scena final. O pintor conta a morte da pobre *Musotte*, como ella consagrara a Gilberta a sua ultima oração e como exigira do amante o juramento de lhe pedir que recesse no seu lar e no seu amor o orphãosinho. Então, todos os escrúpulos da esposa cedem ante a supplica da moribunda; Gilberta, tocada n'alma, atira-se aos braços do marido, tudo perdoa, tudo esquece, quer partir, partir já, dizendo a seu marido que o “seu” filho a espera. E os dous partem, abraçados, chorando de alegria.

Eis a peça. A platéa do S. Pedro applaudio-a principalmente no segundo acto, que Clara della Guardia deu ensejo a um trabalho brilhantissimo, dos mais impressionantes que temos visto. A morte de *Musotte* pela illustre actriz teve qualquer cousa de extraordinario, de genial. Essas scenas vingão sempre e todos os artistas as achão extremamente faceis. Clara della Guardia, porém, não poz em jogo os artificios do costume; o seu trabalho foi estudado com amor, e tanto ella o aprimorou e tão intensamente o fez sentir que por toda a longa scena arrasta a alma do espectador, presa á sua pela mesma dor e pela mesma commoção.

Dos outros interpretes pouco ha a dizer. O Sr. Orlandini, o admiravel *Maximo de Comte foglie*, foi um Giovanni apenas soffrivel; a Sra. Bonfiglinoli deu bastante relevo ao typo da impertinente Sra. Roubard, e os outros cumprirão, á excepção do Sr. Falcini, que apresentou um *Petipré* horrendamente caracterisado e sem linha alguma.

Pela tradução dos prenomes das personagens, fica claro que a representação se deu em italiano (Jean por Giovanni, por exemplo). Afora as críticas à interpretação, interessam-nos as limitações que o redator, anônimo, impõe à adaptação do conto para a peça. Assim como Iriel e os cronistas de São Paulo já haviam notado, o preenchimento do enredo (o “verbo de encher”) era inútil ao conto, perfeito e conciso, que se viu deformado pelos acréscimos da peça. A diferença dos gêneros não é muito comentada e parece que, apesar dessas restrições, como texto dramático, o novo texto se passou bem, também na opinião deste crítico – principalmente porque agradou ao público e pelo fato de a atuação ter sido boa. No entanto, como os demais, ele continua preferindo o conto “do mestre do genero” à peça “do sublime Guy”.

O sucesso de *Musotte* na França (cerca de sessenta representações, de 1891 até 1901) não correspondia somente ao interesse do público pelo autor na sua fase áurea, ainda em vida. Jayme de Séguier, em 8 de janeiro de 1902, comentara na coluna “Ver, Ouvir, Contar”, no *Jornal do Commercio* (p. 1), que a peça *Yvette*, então lá representada, estava já na sua centésima apresentação em Paris. Veja-se que, apesar de todas as ressalvas à adaptação das novelas do escritor, feitas por ele e pelos críticos, elas tinham grande repercussão – o que se comprova até hoje, no Brasil – justamente pelo poder dramático de representação dos textos maupassantianos.

Passados dez anos da morte do escritor e por ocasião da turnê brasileira do ator francês Antoine, em julho de 1903, houve, na mesma semana, no Rio de Janeiro, a representação de dois textos de Maupassant: mais uma vez *Musotte*, mas agora pela companhia portuguesa Souza Bastos, e uma adaptação da novela *Boule de Suif*, pela célebre companhia Antoine, no Theatro Lyrico. Nos anexos deste trabalho, podem-se ver os dois anúncios na mesma página 8, do *Jornal do Commercio* de 9 e 10 de julho; e na página 6, da *Gazeta de Noticias* do dia seguinte. Por meio deles e também da nota publicada no dia 10, no primeiro jornal, ficamos sabendo que Antoine e Suzanne Desprès seriam os protagonistas e que ele daria a sua conferência sobre o Théâtre Libre em seguida à peça; porém, não foram esses atores que atuaram, segundo as crônicas dadas a seguir.

Ambos os jornais fluminenses comentaram as representações. Também do dia 10, na *Gazeta de Noticias*, há, em pequenas notas da seção “Theatros e...”, comentários sobre a encenação de *Musotte* e a estréia de *Boule de Suif*:

Apollo – Apesar do tempo máo, a 1^a. da *Musotte* apanhou hontem uma bella casa. Houve applausos calorosos, recebendo a Sra. Palmyra Bastos varios cumprimentos pela sua interpretação.

O espectáculo terminou com uma farça que muito faz rir, e como a *Musotte*, já aqui fora representada pela companhia Della Guardia.

Nessa farça, Alfredo de Carvalho é impagável. Hoje o mesmo programa.

Lyrico – Hoje a conferencia de Antoine dizendo do seu teatro e das suas reformas. Não é tudo: 1ª. e unica representação da *Boule de Suif*, em que Luce Colas vai muito bem, com os lindos e admiráveis scenarios que serviram de Pariz.

A venda, hontem, já era grande. O publico afinal hoje encherá o Lyrico.¹⁶⁰

Mais uma vez, marca-se a relação dos textos de Maupassant como obras do teatro moderno. Há, aliás, na mesma página 2 do jornal (*Gazeta*) desse dia (10 de julho), um grande artigo de Thomaz Lopes intitulado “O Theatro Moderno”, em que ataca as obras naturalistas no teatro e valoriza autores como Alexandre Dumas (fala de *A Dama das Camélias*) e Ibsen. O comentário que se faz, em 11 de julho de 1903, à representação de *Boule de Suif*, conforme veremos, deixa clara a opinião do crítico (anônimo) do jornal.

Esse vínculo, aliás, de Maupassant ao teatro moderno (de então), ou do pós-guerra (1870), percorria a nossa crítica até mais tardiamente. Em 20 de janeiro de 1910, o dramaturgo brasileiro Rubem Tavares¹⁶¹ escreve para o *Jornal do Commercio* o ensaio “O Theatro Nacional”, em que menciona Maupassant como um dos novos dramaturgos franceses, diante de antigos como Victor Hugo e Alexandre Dumas pai. Esse grupo dos novos era marcado, para o crítico, pela aceitação imediata do público e a rejeição da crítica, que não acompanhava tão facilmente com a mesma rapidez a assimilação das novas escolas. De fato, não houve ruptura estrutural entre o teatro romântico e o realista-naturalista. Recebíamos ao mesmo tempo as peças de Ibsen, bem-aceitas como teatro filosófico, mas Maeterlinck, na Europa, chocava o público em geral. Pois se o próprio autor, Ruben Tavares, afirma que não existia ainda teatro nacional no Brasil e que o teatro – seguindo os antigos ensinamentos do teatro greco-latino – devia ser pedagógico e pôr em cena o respeito à honra e à sabedoria, contra o crime, o vício e a ignorância, nota-se que mesmo os cronistas mais especializados receavam quanto a essa inovação.

O *Jornal do Commercio* de 11 de julho publicou o seguinte artigo, mais uma vez ressaltando a superioridade do conto original sobre a peça, no qual vencem a precisão e a intensidade pela concisão, a simplicidade e a tragicidade que a peça não consegue de todo exprimir, deixando “saudades” do conto. Isso tudo reforça a insuperável qualidade que os brasileiros reputam ao contista e que se atualiza a cada novo contato com a sua arte.

¹⁶⁰ *Gazeta de Noticias*, 10 de julho de 1903, p. 2.

¹⁶¹ Rubem Júlio Tavares (MA 1850- ?) foi teatrólogo, ensaísta, jornalista e tradutor. COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Ed. rev. São Paulo: Global, 2001, v. 2, p. 1551-1552.

Theatros e musica

Musotte – A companhia Souza Bastos deu-nos ante-hontem a *Musotte*, de Maupassant e Metennier. A peça, já ha dous annos o dissemos, quando representada pela companhia Della Guardia, não tem a intensidade nem o fulgor do conto de que foi extrahida. Alongando-o, esticando-o por tres actos em diálogos, aliás, brilhante e divertidos, nem por isso lhe conseguiu traduzir todo aquelle poder emotivo que era, no autor de *Le Horla* e de *Yvette*, o segredo prodigioso da sua simplicidade.

O conto é preciso, rápido, e no seu toque trágico, quasi vertiginoso, a peça resente-se do preparo longo e das enxertadas inutilidades. Inferior, porém, á pagina vibrante em que se inspirou, não quer isto dizer que a não adornem qualidades de tocante emoção. No fundo, não é uma peça má; e o seu maior defeito consiste em não fazer esquecer a novella do grande mestre e antes della nos dar saudades.

Dispensamo-nos, porque já uma vez o fizemos, de lhe contar outra vez a acção. Só nos resta fallar do desmpenho da Companhia Souza Bastos, cujos artistas, nesta como em outras noites, se esforçarão com o melhor da sua intelligencia e do seu capricho, por dar de seu trabalho todo o possível relevo e brilho.

A protagonista só tem um acto, o segundo; é uma scena de agonia e morte, que deve seduzir todas as actrizes de drama, pello seu effeito commovente e a relativa facilidade das suas exigencias. A Sra. Palmyra Bastos teve nella inflexões, visagem, pequenos achados verdadeiramente felizes. Nada ajuntou, é verdade, aos seus foros de artista dramatica; mas tambem não comprometteu a fama conquistada.

O Sr. Henrique Alves conduzio satisfactoriamente o seu *João Martinel*, fazendo no terceiro acto com a Snra. Maria Santos (uma *Gilberta* bastante apreciavel) uma scena de bello vigor sentimental.

No papel de *Martinel*, o Sr. Ignácio Peixoto foi o correcto e natural artista de sempre e o Sr. Rangel Junior deu perfeitamente o irmão de *Gilberta*, bom rapaz, affectuoso e allegre, elegante e paradoxal.

Os outros interpretes fizeram o que puderão para o bom desempenho da peça, que, não há nega-lo, foi muito applaudida.

O equívoco quanto ao nome do co-autor da peça é facilmente compreensível. Sabemos já da polémica causada na França pelo lugar da autoria de Jacques Normand em *Musotte*. Aqui o redator dá Oscar Méténier (1859-1913), por conta de uma pequena confusão, pois este era de fato o dramaturgo que adaptou *Boule de Suif*, de quem se falava no momento. Ligado ao teatro naturalista e a Antoine, Méténier adaptou textos de outros escritores, tais como os Goncourt, Paul Aléxis e também “Mademoiselle Fifi”, que chegou a ser representada (sob a adaptação de outro escritor), conforme veremos, no Brasil.

No mesmo dia 11, a *Gazeta de Noticias* resume o conteúdo e a celebridade de *Boule de Suif*, que tinha sido representada na noite anterior. Os comentários prévios, intitulados “Antoine”, certificam-nos de que a emoção causada no grande público deveu-se mais à conferência do ex-ator do Théâtre Libre do que propriamente pela peça de Maupassant, “porque mais bellas peças [...] já têm sido representadas pela *troupe* Antoine, sem que a sala tenha apresentado o lindo aspecto de hontem...”.¹⁶² O

¹⁶² A *première* de *Boule de Suif*, pelo grupo de Antoine, na França, tinha de dado há mais dez anos, em 6 de maio de 1892.

comentarista, anônimo, ainda afirma: “Depois do logro da primeira noite, essa conferencia ficou sendo uma preocupação, uma idéa fixa, uma obsessão do publico.” Ele elenca então os nomes da elite brasileira que compareceram à apresentação, entre eles Ruy Barbosa, Artur de Azevedo (que teve uma polêmica pessoal com o diretor francês)¹⁶³ e a família Vaz de Carvalho.

Boule de Suif – Foi o primeiro conto de Maupassant, o primeiro publicado. O extraordinario escriptor ia sempre á rua Murillo, á casa de Flaubert, que o corrigia, que o emendava. Quando chegavam os discipulos da escola: Zola, os Goncourt, Daudet, Maupassant modestamente recolhia a uma silencio tímido, e ficava a ver, das janellas, o parque Monceau. A banda revolucionaria não o julgava grande cousa, e o proprio Zola, quando uma vez Flaubert, em Croisset, lhe disse: Maupassant acaba de escrever uma novella bem boa. Você vai gostar – ficou admirado.

A novella appareceu nessa aguerrida collecção que tem por titulo: *Soirees de Médan*. Era das seis a melhor, com uma firmeza, uma clareza de estylo admiraveis. *Boule de Suif* bastou para notabilisar Maupassant, e muito tempo depois, quando o escriptor escrevia as ironias acutilantes do *Bel-Ami*, as dolorosas paginas de *Une Vie*, os criticos notoveis [sic] citaram-na ainda como a melhor obra desse espirito.

Boule de Suif é uma scena de analyse penetrante, tendo por fundo a guerra de 70.

Uma rapariga muito gorda, a que appellidaram *bola de cebo*, toma uma diligencia para escapar de uma cidade em poder dos allemães. Na diligencia, algumas senhoras da sociedade, uma titular, acompanhadas dos respectivos maridos, funcionario, homens honrados, e duas irmãs de caridade. Essa gente, porém, não trouxe farnel, e como a caminhada eternisa-se sob a neve, a neve a fome aperta. *Boule de suif*, porém, trouxe o seu e bem farto. As creaturas que a tinham olhado com desprezo vão aos poucos acceitando o que ella lhes offerece e acabam devorando-o em sua companhia.

Em Totes, no hotel do Commercio, onde descem todos, um official allemão tem desejos de *Boule de suif* e diz não deixar ninguem continuar a viagem sem possuila. A pobre nega-se, nega-se desesperadamente, mas as senhoras honestas por utilidade propria convencem-na da necessidade de facto. *Boule de suif*, fraca bastante para resistir a um pedido de gente tão seria, entrega-se com a certeza de que faz um sacrificio perdoavel, como lhe diz uma das irmãs. No outro dia, ao embarcar de novo na diligencia, todos lhe negam o cumprimento. *Boule* chora, a titular diz, contente: — Chora a sua vergonha! e — enquanto, a traquitanda rola na neve, e Cornudet, companheiro da rapariga, canta furioso a *Marselheza*, *Boule de Suif* continua tristemente a chorar seu horrivel sacrificio. Oscar Melenier resumiu as cincoenta paginas da psychologia afinada do conto em quatro quadras que resumem as scenas culminantes da novella. Como peça extrahida de conto, essa é das mais bem feitas, apezar, de ser como todas as outras do genero um aproveitamento insubsistente, imperfeito e irritante. Todos os trabalhos de theatro, que forem

¹⁶³ Sobre a presença de Antoine e sua repercussão no Brasil, ver FARIA, João Roberto. Antoine no Rio de Janeiro. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001, p. 245-261. Também nesse mesmo livro, sobre as companhias européias e seu papel no cenário teatral brasileiro, ver “A presença estrangeira”, p. 179-186. Segundo o autor, as peças encenadas aqui pelas grandes atrizes faziam parte de seus repertórios na Europa e eram muitas vezes representadas na língua de origem. A vinda desses grupos correspondia ao período de baixa temporada européia, no veraneio, quando o público se retirava de Paris para as viagens de férias. As peças de qualidade literária aqui representadas nesse período eram mesmo as que vinham de fora. Quando as trupes voltavam para a Europa, continuávamos a representar as formas teatrais populares, como a opereta e os dramalhões (p. 186).

extrahidos de novellas ou romances, dão a intolerável impressão de falha, de *synthese* mal feita, de *compte rendu* dialogado.

A *Boule de Suif* de hontem, porém, pela marcação de Antoine, pelos escenarios, pela *mise-en-scène* assombrosa de verdade, assombrosa principalmente para o Rio, que desconhece todas as suas transformações, foi um regalo intelectual.

Uma das qualidades superiores de Antoine é a de ensaiador, esse poder de fazer viver em scena todos os artistas, a verdade nua.

O conjunto que interpretou *Boule de Suif*, com Mme. Colas em primeira plana, foi simplesmente admiravel.

Berthier deu-nos um bello typo de Cornudet, Matrat, Mosnier [?], Tune [?], Daltour e Mmes. Van Doren, Barsonje [?] foram-se com a correcção habitual.

Enfim, um espectáculo encantador.¹⁶⁴

Dão-se as circunstâncias do aparecimento da novela na França; o já recorrente resumo da obra adaptada (a qual ocupa a maior parte do artigo), em que predomina uma leitura de conteúdo e da moral burguesa. Os únicos comentários críticos do redator são contra as adaptações de contos para os palcos, ressaltando, porém a qualidade desta; e sobre a atuação dos atores e do cenário. Note-se, mais uma vez, a ênfase sobre o aspecto da verossimilhança da representação (a “*mise-en-scène* assombrosa de verdade” e “fazer viver [...] a verdade nua”), que permanecem no discurso crítico brasileiro, e que o levará mais adiante a uma compreensão mais adequada da arte do autor.

O *Jornal do Commercio* teceu comentários sobre a representação de *Boule de Suif* no dia 12 de julho de 1903. Ao contrário do que diz o crítico, a representação se fizera no dia 10 (ante-ontem) e não no dia 11 (“ontem”).

Theatro e musica

Boule de Suif – Estamos de novo diante de uma dessas peças transladas das paginas exquissitas¹⁶⁵ de um livro primoroso para a objectividade da scena. É a *Boule de Suif* que o Sr. Oscar Metenier condensou nos quatro quadros que vimos hontem no theatro Lyrico pela companhia do Théâtre Antoine.

Maupassant cinzelára pacientemente as suas figuras, destacando-as das paginas do livro no relevo do seu estylo peregrino; dera-lhes vida e alma no encanto da sua prosa que lhes detalhára a psychologia; collocára-as no ambiente proprio que elle descreveu com a precizão do seu colorido suggestivo e nos fez viver com aquellas creaturas durante algumas horas em que nos absorveu a attenção, mostrando-nos os recessos mais íntimos de seu ser, as minúcias mais secretas de seus pensamentos.

Collaborámos com o romancista na creação dessas figuras a que nossa imaginação emprestava uma individualização accommodada ao nosso modo de comprehender e de sentir e depois de ter organizado esse pequeno mundo da novella *Boule de Suif* á nossa maneira, tivemos de abandonar tudo isso para ver e aceitar essas figuras de accôrdo com a realização que lhes quizerão dar os actores e ver desenrolar as scenas do conto, resumidas nos quadros de uma comedia, succedendo-se uns aos outros sem a poesia fascinante dos periodos finamente litterarios das paginas do livro.

¹⁶⁴ *Gazeta de Noticias*, 11 de julho de 1903, p. 2.

¹⁶⁵ “Exquisito – achado com dificuldade ou raramente, precioso, excellente, primoroso, elegante [...] Excêntrico, maníaco”. SÉGUIER, Jayme de. Op. cit., p. 438.

Não queremos dizer que seja defeituoso ou deficiente o trabalho do Sr. Oscar Metenier: o que se nos afigura é que nenhum comediographo, por mais habil que seja, conseguirá reproduzir no palco, a contento da imaginação do leitor, as scenas descriptas nas paginas de um bello livro e que cada um fantasiou de accôrdo com o seu temperamento. É que cada leitor intelligente, á proporção que lê, e suggestionado pela dynamica descriptiva do autor, vai realizando na sua imaginação as fantasias do romancista – e essas creações ephemerass nunca encontrarão [sic] na objectividade da scena uma equivalencia perfeita.

Quem não leu ainda as paginas daquelle quadro de mestre onde se emolduravão as aventuras galantes de Elisabeth Rousset, que se entregou abnegadamente á concupiscência de um official prussiano afim de que os seus companheiros de viagem tivessem tempo de ganhar uma boa distancia e pudessem alcançar o Havre que não estava ainda occupado pelo inimigo?

O Sr. Metenier, se não conseguiu infundir no seu trabalho todas as qualidades do livro, pôde resumir na sua comedia grande parte das bellezas do livro, e essas forão bem realçadas pela interpretação intelligente que lhe derão os actores. Quantas paginas de philosophia social poder-se-hião escrever sobre o desempenho e sobre a peça, ao ver-se na scena, tão viva e animada, aquella significativa transigencia de principios diante das appetitosas provisões da Boule de Suif, e no dia seguinte, depois de saciado o appetite, a fome imperiosa e depois do sacrificio de Elisabeth Rousset, entregando-se á sensualidade do official prussiano para libertar os seus companheiros, o desdem com que todos elles a encaravão!

Como compunge o pranto de Boule de Suif humilhada, e como se sente desprezível a fragilidade humana, o egoismo feroz dos que se julgão superiores.

Luce Colas fez admiravelmente o seu papel e o Sr. Berthier nos deu uma adorável caricatura de Aristide Carnudet, o publicista intransigente da democracia.

O estilo peregrino do escritor e o encanto da sua prosa são ao crítico intraduzíveis no teatro, pois guardara o impacto da sua primeira experiência, pessoal e intransferível, com a novela; o leitor, colaborando com o autor, dando as suas dimensões aos seres virtuais, de papel, “organiza o pequeno mundo” do texto (*Boule de Suif*) à sua maneira, cujo prazer estético não se reproduz ao assistir à peça; os atores vêm impor uma “realização”, uma atuação não condizente com aquela estabelecida entre o leitor e o texto. Exigências pessoais à parte, o fato é que “a poesia fascinante dos periodos finamente litterarios das paginas do livro” de Maupassant é para ele única. Assim, está claro – como ficou até o momento – que para este crítico – como para Alter Ego ou Iriel – o escritor normando atingiu aquele olhar inconfundível, sugerido por Flaubert, que se constrói junto com o leitor, e só por intermédio deste. Essa é a ilusão do real de que Maupassant falara em seu “Le roman” e que, muito bem compreendido, atendendo a um princípio estético condizente com o gosto pessoal de muita gente, acabara por ser adorado entre os conter-râneos do Horla. O fato de escrever em prosa e ter sua melhor obra em narrativas curtas, então aqui cultivada desde Machado com

sucesso – aliás, com quem convive em diversas páginas de suas publicações no Brasil –, Maupassant teve um público bem preparado.¹⁶⁶

Enfim, este crítico não se opõe de fato à peça de Oscar Metenier encenada pelo grupo de Antoine,¹⁶⁷ uma vez que bem apresentada. O único problema que nota, questão de estética e de gêneros literários, é a rivalização com a novela. Por outro lado, não resiste ele mesmo a resumir, com suas palavras, algumas passagens do texto de Maupassant, seja por praxe do jornal, seja por arrebatamento diante do objeto que critica. Vê-se que a imortalidade das personagens cinzeladas (para usar o termo do crítico) por Maupassant está garantida, passados 30 anos – ou quase 130, acrescentaria.

Entre os dias 8 e 25 de maio, no *Jornal do Commercio*, encontramos seis anúncios de *Musotte* no Theatro Lyrico, do Rio de Janeiro (ver exemplo nos anexos). Na capital paulista, a peça é anunciada no Theatro Sant’Anna, por *O Estado de São Paulo*, de 4 de junho de 1906, página 4. Desta vez, Maupassant voltava ao repertório da companhia da italiana Tina di Lorenzo. Entretanto, não tivemos indício algum de que a peça tenha sido interpretada novamente nesse período. Assim como ocorrido durante a segunda estada de Sarah Bernhardt, a peça de Maupassant e Jacques Normand acabou preterida pelo grupo italiano por outras peças francesas, entre elas *A Dama das Camélias* e *Fedora*.

Sete anos após a última encenação de *Musotte*, outra novela de Maupassant foi adaptada para o teatro no Brasil, no Theatro S. José, em São Paulo. Desta vez, somente *O Estado de São Paulo* menciona a origem do texto de Maupassant. O *Correio Paulistano* atribui tão-somente a autoria da peça a Jean Sartine, e omite a sua origem no texto de Maupassant. Em 1º. de outubro de 1910, na página 5 do *Estado*, há o seguinte artigo:

¹⁶⁶ Quanto à predileção pelo conto, no Brasil, ver o estudo de Daltro Santos, mencionado a seguir, que conclui, à página 2: “A prosa merece uma procura bem maior do que a poesia”. Monteiro Lobato, editor, afirmou também que era mais fácil vender prosa do que poesia. Em carta a Godofredo Rangel, de 1921, comenta a respeito da publicação de um volume de poesia: “Infelizmente é verso, e verso vende-se pouco. Parece que o país anda farto e refarto de poetas. E virou prosaico – isto é, amigo só de prosa.” LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964, t. II, p. 237.

¹⁶⁷ Pelas notícias encontradas nos dois meses seguintes, sabemos que a trupe de Antoine esteve no Brasil até pelo menos 18 de julho, quando lemos a crítica a uma peça de Pierre Veber, intitulada *La main gauche*, encenada pelo grupo. Concluímos desse artigo que essa representação nada tem a ver com o volume de contos homônimo de Maupassant. João Roberto Faria comenta que Antoine permaneceu entre 1º e 26 de julho de 1893 e representou 29 peças. Op. cit, p. 245. À p. 248, apenas menciona a encenação de *Boule de Suif*. Segundo esse estudioso, Antoine não agradara ao público em geral (seja pelo fato de as peças serem representadas em francês, seja por seus assuntos e por sua novidade, seja ainda pelo preço elevado do ingresso – p. 259), e mesmo o ator teve diversas críticas ao teatro e ao público brasileiro, na sua conferência, mais polidamente, e abertamente em artigos, quando retornou à Europa (p. 251 e 256).

Palcos e circos – São José

O espetáculo de hontem começou pela representação do drama de Jean Sartine, “Mademoiselle Fifi”, cujo enredo se pode assim resumir:

“Uma força allemão [sic] alojada numa villa francesa, soffre o aborrecimento de tres mezes de inactividade. Os officiais convencem o respectivo commandante de permittir um festim no palacio que os aloja, antigo solar nobre, cujos quadros, com retratos de antepassados do castello são alvejados diariamente, como passatempo, por um jovem tenente prussiano a quem appellidam de “mademoiselle Fifi”.

Preso o sacristão da parochia porque recusara tocar os sinos o cura comparece e consegue sua liberdade commovendo o commandante allemão com os seus protestos patrioticos. Saem. Pouco depois comparecem as damas para o festim.

São mulheres de má nota: entre ellas entretanto, vem Rachel, a quem destinam “mademoiselle Fifi” como companheira de mesa. Rachel reclama contra os gracejos e os passatempos do Fifi, e ao beberem um brinde insultuoso a França, revolta-se e invectiva os allemães. Fifi declara que triumphá até das mulheres francezas, e Rachel no auge da colera declara que alli compareceram não as mulheres da França, mas mulheres perdidas e numa revolta allucinada apunhala o seu par, o tenente prussiano fugindo em seguida. Há o alarme, e saem todos em sua perseguição. O cura volta e reza sobre o corpo e ao regressar o commandante, ouve-se o som do campanario que o padre explica como dobre de finados.

Bella Starace compoz com muita verdade o typo dessa “Rachel”, digno da penna de Maupassant, pela precisão do contorno e vigor dos detalhes. Na scena final, Bella Starace empolgou a assistencia, pela violencia com que a jogou.

Seguiu-se o drama em um acto, de Esquier “Um fatto de buon costume”. [...]

[...]

Este drama, pertencente ao genero do facto diverso, lambusado litterariamente, só impressiona a assistencia pelo trabalho de Sainatá, no papel de velho folgazão, trabalho em que attinge um extraordinario cunho de verdade na scena da morte, estudada com uma abundancia de detalhes que imprimiu a essa scena uma sensação de terror.

Bella Starace muito bem no papel de “Lea”, a cocotte que se vinga do velho devasso.

A peça pavorosa da noite de hontem, foi “l’angascia”, de Max Maurey [...]¹⁶⁸

Salienta-se a “muita verdade” com que a atriz Bella Starace representou Rachel, personagem “digno da penna de Maupassant, pela precisão do contorno e vigor dos detalhes”. Faz-se notar o comentário de outra peça do dia, em que se critica negativamente a origem do texto no *fait divers* – recurso ao qual Maupassant apelava magistralmente e de que, suspeita-se, este mesmo conto se originara.¹⁶⁹ Também aqui os critérios críticos apontados como positivos são a “verdade” e a “abundancia de detalhes”.

No *Correio Paulistano*, no mesmo dia, também houve comentários à representação de “Mademoiselle Fifi”, a qual, conforme indicado pelos nomes das personagens e pela nacionalidade dos atores, foi representada em italiano, assim como *Musotte*.

¹⁶⁸ *O Estado de São Paulo*, 1º. de outubro de 1910, p. 5, artigo não assinado.

¹⁶⁹ Cf. comentário de Louis Forestier, em MAUPASSANT. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1974, t. I, p. 1410.

Theatros e Salões

S. José

A troupe Sainati levou á scena, hontem, os tres dramas – *Madamigelle Fifi*, de Jean Sartíne, *Un fatto di buon costume*, de P. Esquier, *L'angoscia*, de Max Maurey, e a comédia *Un gentil homme* de C. Timmory e Y. Manoussef.

Começou o espetáculo pelo drama *Madamigella Fifi*, cuja acção se desenrola em França, durante a guerra franco-prussiana. Os francezes desanimados pelas continuas derrotas não tinham coragem nem de reagir as ofensas que os prussianos lhes faziam a cada passo. Acontece que um dia diversas *cocottes* foram convidadas por alguns officiais prussianos para uma ceia. *Rachele* era uma dessas mulheres. Mas estavam todos no auge do prazer da mesa, quando um official prussiano se levantou e bebeu á saúde da sua patria, ofendendo ao mesmo tempo a França com palavras de zombaria. *Rachele* protestou, mas o official insistiu nas mesmas offensas. Eis senão quando *Rachele* pega de uma faca de mesa e crava-a no peito do official e foge, indo abrigar-se dentro de uma igreja para se livrar de uma *revanche*, que seria terrivel.

A senhora Sainati (*Rachele*) deu muita vida ao seu pequeno papel, mas não conseguiu, como das outras vezes, empolgar a assistencia.

Os demais artistas, entre os quaes o sr. Badaloni, Saltamarenda e Wan Riel, salientaram-se nos respectivos papéis. [...]¹⁷⁰

O comentário sobre a atuação da atriz, ao contrário do texto anterior, não é muito favorável, bem como difere a opinião sobre a segunda peça, para este comentarista, visto que ela teria conseguido manter o interesse da platéia (trecho não transcrito). Seja pelo desconhecimento da autoria da novela da qual foi extraída, seja pela pela observação sincera do crítico, que usa como argumento a recepção do público, fato é que este é a única crônica pouco elogiosa ao texto de onde se originou a peça, isto é, à novela de Maupassant.

3.8 Maupassant nas estantes: pequenas estatísticas

A questão da leitura literária foi objeto de um longo artigo de Miguel Daltro Santos (1878-1953), para o *Jornal do Commercio*, de 17 de janeiro de 1904. Esse escritor realizou um levantamento das leituras realizadas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e estabeleceu, por nacionalidade, os livros mais lidos. Seguindo estatísticas de dez anos antes, o redator estimava, por exemplo, que no ano de 1904 haveria 25 mil leitores e 40 mil obras consultadas na Biblioteca Nacional. Considerando que o Rio de Janeiro concentrava a “maioria da população letrada do Brazil”, nessa época, o escritor considera a relevância do estudo apresentado, a fim de “juntar os primeiros e ainda

¹⁷⁰ *Correio Paulistano*, 1º. de outubro de 1910.

deficientes elementos para calcular, mais ou menos, a tendência, o gosto, a predilecção litteraria do nosso publico”. Os números que expõe condizem com as consultas do semestre anterior, de 1903.

Entre as suas conclusões, está a de que a leitura de obras da literatura francesa sobrepuja as obras nacionais, contando, obviamente, as obras populares e de baixa qualidade, como Ponson du Terrail (o autor do *Rocambole*), Paul de Kock, entre outros. Nos seus cálculos, considerando que o número maior de leitores diários foi de 143, os números semestrais são: como o autor mais pedido, Alexandre Dumas pai, com 204; entre os nacionais, José de Alencar, contando 183 pedidos (mesmo número do campeão de folhetins franceses, Xavier de Montépin), e Aluísio Azevedo, com 160; entre os poetas brasileiros, o vencedor foi Fagundes Varela, com 38. Eça de Queirós foi pedido 80 vezes, enquanto Camões, 9; Shakespeare, 42; Cervantes, 35; Dante, 33; Victor Hugo ganha de qualquer dos realistas ou naturalistas, com 61: Balzac, 3; Zola, 48; Flaubert, 10. Maupassant, bem como Racine, Renan, Lamartine, Heredia, Goncourt, Baudelaire e até Sainte Beuve, contam 5 pedidos, mesmo número de Pöe. Ibsen foi solicitado duas vezes. Mas há outros clássicos que não saíram das estantes, como Molière e Voltaire.

Quais as obras solicitadas de Maupassant? Daltro Santos não nos revela. Mas sabemos que Maupassant era vendido já em português, na época, e raros eram os homens de letras que não adquiriam exemplares pessoais. Também nesse sentido, encontramos diversos anúncios de vendas de livros de Maupassant, ainda em francês, entre eles: no *Estado de São Paulo* de 10 de agosto de 1891, *La Maison* (Tellier?) (segundo anúncio de venda da livraria A. L. Garraux & Comp.); em 24 de agosto de 1908, no *Jornal do Commercio*, p. 9, anuncia-se a venda dos volumes de contos e novelas *Le Horla*, *Yvette*, *Les soeurs Rondoli* e *Mlle Fifi*, do livro de poemas *Des vers*, da narrativa de viagem *Sur l'eau*, dos romances *Une vie*, *Mont-Oriol* e *Fort comme la mort* (da Livraria Central do Rio de Janeiro); e, quase dez anos depois, no mesmo jornal, em 2 de abril de 1917, p. 11, anunciam-se *Yvette* e *Le Horla* (Livraria de João Martins).

Em 1913, em jornais do Rio e de São Paulo,¹⁷¹ encontramos diversos anúncios de venda da “Biblioteca Internacional de Obras Celebres”, coleção em 24 volumes de romances, contos e artigos de escritores nacionais e estrangeiros, tais como José de Alencar, Machado de Assis, Balzac, Flaubert, Alexandre Dumas, Eça de Queiroz,

¹⁷¹ No *Estado de São Paulo* dos dias 4 de maio (p. 1), 10 de agosto (p. 26), 21 (p. 28) e 29 de setembro (p. 15). No *Jornal do Commercio*, entre 31 de março e 13 de abril; em 8 de junho de 1913, em 29 de agosto de 1915, p. 19.

Cervantes, Dickens, Tolstoi e Maupassant, entre outros. Os anúncios publicitários não nos informam sobre quais livros do nosso escritor estavam ali traduzidos, mas o incluem em duas seções: entre os romancistas e os contistas.

O *Jornal do Commercio*, em 18 de novembro de 1916, publica o artigo de José Maria Bello, “O que se lê entre nós – Algumas observações”. Assim como Daltro Santos fizera uma catalogação dos autores e das obras lidas na Biblioteca Nacional, doze anos depois, no mesmo jornal, José Maria Bello procurou informar-nos dos volumes mais comprados nas livrarias do Rio de Janeiro, no prazo de um mês. É evidente que, como ele mesmo afirma, seu levantamento tem “uma significação muito relativa; livros vendidos num mez podem ficar esquecidos noutro [...]” e também porque “vendem-se as novidades nacionaes e as ultimas remessas da Europa”; a aquisição desses livros muitas vezes se justifica apenas pela novidade que representam, sem significar necessariamente que seus compradores os leiam. De qualquer maneira, do ponto de vista do autor, seu ensaio comprova a sua tese de que se lia muito no Brasil (ou pelo menos no Rio de Janeiro), ainda que a nossa literatura produzisse pouco de específico – ou seja, nacional e original; a meu ver, é um estudo pelo menos curioso do ponto de vista do gosto literário da época, cujas conclusões parecem favoráveis ao nosso trabalho.

Pelos livros que se lêem pode-se ter um signal do que se pensa. Ainda é o pensamento, o claro pensamento francez que nos enche: a França continua a ser a mestra fecunda, mas uma França mais digna do que a que queríamos conhecer outr’ora, uma França rutilante e incomparável dos séculos clássicos, da Encyclopedia de Hugo, Balsac, Flaubert, Renan, Taine, Guyau, Boutroux e Anatole France. Entretanto, atravez da França, já nos chega o écho das cousas que pensam nos outros paizes e do que se pensou na antiguidade classica.

Um exemplo disso é que Dostoievski vinha em francês, assim como alguns livros de Filosofia e Direito. Outra conclusão a que chega é a de que a literatura alemã passa a ser ainda menos lida por conta da guerra. Seu recolhimento resume as compras em quatro livrarias cariocas: a casa Brigueit, a livraria Castilhos, a Garnier e a livraria Jacintho dos Santos, mais especializada em livros jurídicos. O ensaísta se surpreende pela gradual mudança da qualidade literária do que é lido; naturalmente, a nova remessa de literatura francesa abarcava e encontrava gente curiosa para lê-la; mas na realidade, os românticos e os realistas ainda predominavam no gosto geral, como se verá pelos números apresentados.

Tinha um intenso desejo de saber o que ella lê, e verifico que lê cousas sérias. Creio que ha alguns annos atraz, o movimento das nossas livrarias era ridículo. Comprávamos então os poetas e os romancistas francezes, bons e máos romancistas francezes, o verboso d'Annunzio, o grande Eça. Era o tempo dos *realistas*, de Zola, Mirbau [sic], dos Goncourts, do divino Flaubert, de Balsac, Daudet, e também, de Ponson, Montepin e G. Ohnet...

Lentamente, as cousas se transformam.

Os *realistas* passam da moda, o monopólio do romance termina. Há um desejo geral de arte mais livre, menospreza aos dogmas do *bovarysme* e de *Médan*, uma curiosidade inquieta de philosophos, sociólogos, psychologos, críticos e ensaístas. Aparecem os primeiros Anatoles, os primeiros Maeterlinks; Fouillée, Faguet, Brunetière, Le Bon, Ribot já não encalham nas vitrines. Porque esta mudança, este inesperado gosto de altas leituras?

Devem haver causas varias que os expliquem; todavia, não quero indagal-as aqui. Verifico o facto, verifico-o alegremente e isto me basta. De mim para mim, sempre pensei que tanto quanto a instrução primaria, necessitamos nós de alta cultura. De Renan, de Taine; dos aristocratas do pensamento, que se lêem, fica para sempre o culto das “elites” intellectuais, a crença, ou superstição, no poder dos homens capazes, que meditam, têm idéas e querem realizal-as, desde que a idea é o começo da acção.

Da primeira livraria, na qual mais se detém, a Briguiet, quanto às vendas de romances e livros de poesia, observa:

É Bourget o mais vendido dos litteratos francezes, com 42 livros: embora esperasse esta primazia para Anatole France, só posso dar parabens ao nosso bom gosto litterario. Bourget é, realmente, um admiravel artista, um romancista magistral. Foi de modo algum tempo maldizel-o: parece que o sestro passou. Segue-se Victor Hugo, com 39 livros o que é uma grande surpresa. O velho Hugo parecia um pouco esquecido; a geração educada por Médan alardeava desprezal-o; a nova geração que lê Anatole France e Maeterlinck, parecia ignoral-o. Por que esta volta ao valioso genio? Anatole France 33 livros, Maupassant e Coulevain 31, Zola e Loti, 28. Rostand e Marcel Prévost 27, Maeterlinck, 23, Daudet, Chateaubriand 22, Flaubert 21, Lecomte de Lisle 19, Gyp 18, Copée, René-Bazin, Balsac 15, Lesueur, Dumas pai (ainda se lê!) 12, Mirbau, Lamartine e Feuillet 9, Tinaire, Dumas filho e Vigny 8, Léon Daudet e Regnier 7, Theuriet, G. Saul Sandau, Goncourt, Paul Adam, Huyman, e G. Zuet 6, A. Karr, Palétan e Stendhal 5, Vogue e Merimée 4, Cherbullez, Lemaitre, Claretie, Alcard, Banville, Nodier e Rimbaud 2, About, Labiche, Conscience, Brada, Tulier, Trapié e Tiusan 2.

A Livraria Garnier não oferece números, mas coloca Maupassant também entre os escritores estrangeiros mais vendidos, depois de Anatole France, Paul Bourget, Claude Farrère e Gyp. Depois dele vêm, entre outros, Daudet, Loti, Zola, Banville e, em francês e único não francês mencionado, Dostoiévski.

Também consta da lista da livraria Castilhos, após Anatole France: Maupassant, Flaubert, Maeterlinck, Zola, Bourget, Marcel Prévost, Daudet e Hugo, entre outros. Conforme se observa, o apontamento de José Maria Bello, ainda sem resposta quanto à decaída da literatura naturalista, era ainda apenas um presságio; essas leituras conviviam com a dos novos ainda em número bastante inferior.

3.9 Visitando a teoria estética de Maupassant

Em 24 de junho de 1906, Alter Ego comenta alguns dos princípios estéticos de Maupassant, em “A arte de escrever”, na coluna “Chronicas estrangeiras” do *Jornal do Commercio*.

A arte de escrever

É sempre interessante conhecer as idéas de um mestre sobre a arte que pratica. Torna-se evidente que isso não basta para dar talento a quem não o tem e que o facto de conhecer os principios estheticos de um grande estylista ou de um grande compositor não habilita a igualal-os na execução de uma obra litteraria ou musical. Mas, emfim, alguma cousa de aproveitavel pôde resultar de uma consulta desse genero, quando mais não seja senão a aquisição de um *methodo*, que é geralmente o que mais falta aos artistas incipientes.

Guy de Maupassant, que, como se sabe, recebera e seguira os optimos conselhos litterarios do seu tio Gustave Flaubert, não era prodigo em confidencias nem em indicações sobre a esthetica que se formára em resultado desses conselhos e da sua propria experiencia de escriptor.

É o que dá grande valor á carta seguinte, por elle escripta a um joven poeta que, com a audacia da mocidade, lhe enviara alguns sonetos, solicitando a sua apreciação e ao mesmo tempo pedindo-lhe que lhe formulasse regras da arte litteraria. Maupassant, que se negava a todos os *interviews* e a todos os inqueritos, estava de bom humor na manhã em que recebeu essa missiva, pois que, em vez de a atirar para a cesta dos papeis, a honrou com uma resposta que, por ser lacônica e curta, não deixa por isso de equivaler a uma verdadeira profissão de fé litteraria. Eil-a na integra, pois que seria mutilal-a eliminar della uma só palavra.

[...]

A carta a Maurice Vaucaire, de 1886, a qual já comentamos no capítulo de apresentação, é, de fato o primeiro rascunho da poética de Maupassant, que retomaria essas discussões, mais aprofundadamente em “Le Roman”, conforme também afirma Alter Ego, após dada a transcrição da carta: “No prefacio de *Pierre et Jean*, o grande escriptor desenvolveu amplamente estas idéas.”. Esse texto, que muitas vezes é cortado das traduções brasileiras de *Pierre et Jean*, tem sua síntese na carta, pela primeira (e única) vez traduzida no Brasil.

Mantendo o mito do autor recluso e silencioso, Alter Ego deixa entrever no início de seu texto que, assim como Vaucaire não se tornou um grande escritor, mesmo depois dos conselhos de Maupassant, não foi em consequência tão-somente dos conselhos do amigo (e não “tio”, com ele afirma) Flaubert que nosso escritor se consagrou. Os conselhos, mas, sobretudo, a “propria experiencia de escriptor” teriam-no formado. A idéia de Maupassant como “discipulo dilecto” de Flaubert também foi comentada no *O Estado de São Paulo*, de 16 de novembro de 1907, p. 1 (“Gustave Flaubert”).

Maupassant, como o seu narrador que passa adiante uma história digna de proveito, serve aqui de instrutor, de conselheiro da arte literária. “Ver, ver com justeza”, com o olhar livre dos mestres, “procurar exprimir por uma forma pessoal” o que se vê, a arte como matemática, evitando as inspirações vagas, evitar os “pensamentos poéticos”, preferindo obter a “poesia nas coisas precisas ou desprezadas”, são conselhos que chegaram ao Brasil, quer seja via obra, quer seja via jornal. A frase do “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, de Oswald – “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres.*”¹⁷² – vai exatamente nesse sentido. Ora, a contraditoriedade é marca do tempo no homem, do sujeito aberto que repensa, que reflete sobre sua visão do mundo. Assim como Maupassant, num mesmo texto, defendeu o livre-pensamento e afirmou que é impossível escrever uma única linha que já não tenha sido escrita por outro, tão grande é a tradição que nos sustenta; também Oswald e Lobato se viam entre o peso da sua formação e a vontade de romper com o colonialismo cultural, principalmente o francês, na sua época.

Em 1914, na coluna semanal “Letras e Letras”, do *Correio Paulistano*, encontramos, em dois momentos, referências a Maupassant: a primeira em 2 de novembro, a outra em 21 de dezembro. Essa seção reúne por hábito excertos de autores brasileiros e estrangeiros, sempre finalizada por um poema de Nuto Sant’Anna,¹⁷³ que era o responsável pela redação da coluna. No primeiro, saído no dia 2, p. 5, há uma citação célebre do autor.

O talento

O talento é uma longa paciência. Trata-se de encarar tudo que se quer exprimir bastante tempo, e com muita atenção, para descobrir um aspecto que não tenha sido visto e dito por ninguém. Em tudo há que esperar, porque nós estamos habituados e não nos servimos dos nossos olhos senão com a recordação dos que pensarem [sic] antes de nós, sobre o que nós contemplamos.

Guy de Maupassant¹⁷⁴

Esse trecho, retirado do prefácio de *Pierre et Jean*, resume a teoria poética de Maupassant. Apesar de algumas ressalvas à fidelidade da tradução, evidencia-se pela primeira vez nesse jornal uma observação sobre os pressupostos estéticos do autor. No

¹⁷² ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 32. O texto é de 1924.

¹⁷³ Benevenuto Silvério de Arruda Santana (1889-1975), paulista, era diplomado em Farmácia e Odontologia. Foi poeta, romancista, cronista, crítico, historiador, jornalista e membro da Academia Paulista de Letras. COUTINHO, Afrânio; SOUZA, Galante de. Op. cit., v. 2, p. 1446.

¹⁷⁴ *Correio Paulistano*, 2 de novembro de 1914, p. 6.

entanto, não se diz que também, ele próprio, reúne uma outra voz alheia – pensada antes dele... –, a de Buffon: “O talento é uma longa paciência”, que Maupassant atribui em seu texto a Chateaubriand.¹⁷⁵ O comentário sobre a contemplação detida do artista dirigida a seu objeto foi alvo, mais tarde, também da recuperação de nosso autor por Oswald de Andrade, em detrimento de Zola e mesmo de Flaubert.

Tais reflexões sobre uma relativa virada da observação crítica de Maupassant no Brasil deve-se, ao que vimos, pelo gradual conhecimento de sua obra e, principalmente, parece-nos, a partir da leitura de “Le roman”.

3.10 Maupassant no cinematógrafo

O primeiro filme baseado em um conto de Maupassant foi também visto pelos brasileiros no Rio de Janeiro, com um ano de atraso em relação à sua produção. Nos dias 23, 24 e 25 de março de 1909, o *Jornal do Commercio* publica anúncios do filme *O Pai Millon* no Cinematographo Rio Branco; no mês seguinte, dia 10, o mesmo periódico anuncia a projeção de *O velho Millon* no Theatro S. José (p. 10). A *Gazeta de Notícias*, em 7 de junho e em 5 de setembro de 1909 (p. 6 e 12, respectivamente), anuncia as sessões de *O Pai Milon*, primeiro no Cinematographo Rio Branco, depois no Cinema Pátria, nos programas vespertinos, ao lado dos primeiros filmes brasileiros.

Essas projeções eram possibilitadas pela recente inauguração das primeiras salas de projeção, a partir de 1907, quando a iluminação elétrica na então capital brasileira tornou viável e popularizou esses espetáculos.¹⁷⁶ Nessa época, empregava-se o fonógrafo para reproduzir a voz do ator ou atores que liam o texto apenas dublado na imagem; isso nos faz crer que, muito provavelmente, o filme *O velho Millon* já era sonorizado pelo fonógrafo, ao contrário do que supúnhamos inicialmente.¹⁷⁷

As únicas informações fornecidas a respeito de seu conteúdo pelos jornais são:

¹⁷⁵ Cf. a esse respeito a nota 2, à p. 1511, de Louis Forestier em MAUPASSANT. *Romans*. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade).

¹⁷⁶ Em *A Bela Época do cinema brasileiro*, de Vicente de Paula Araújo, ficamos sabendo que as primeiras formas do cinema chegaram via Europa em 1896 e, dois anos depois, já experimentávamos nós mesmos as nossas produções nesse gênero. O cinematógrafo falante, combinado com fonógrafo, foi introduzido em 1902 e a partir de 1904 já oferecia espetáculos no Theatro Lyrico, no Theatro S. José, entre outros, dos filmes cantantes franceses. O cinematógrafo Rio Branco foi inaugurado em 1º de setembro de 1907 (p. 200). Segundo esse autor, “1907 foi o ano de estabilização do cinematógrafo no Rio de Janeiro”, uma vez que antes dessa data o cinema era ambulante. ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 229.

¹⁷⁷ O cinema falado propriamente dito foi desenvolvido no final da década de 20 nos Estados Unidos e se desenvolveu na França somente depois disso. GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. Op. cit., v. 6, p. 1410-1412.

Jornal do Commercio, 23 de março de 1909, p. 12:

Novo e bellissimo programma confeccionado em oito soberbas fitas recentemente chegadas de Pariz, destacando-se entre estas o “film artistico” O PAI MILON, episodio da guerra franco-allema em 1870.

1ª. parte – A DANSA ATRAVÉS DO MUNDO, curiosissima fita de costume e bailados de diversos paizes. 2ª. parte – O PAI MILON (film artistico) episodio da guerra franco-allema em 1870, onde o Milon vinga seu pai e filho. [...]

Jornal do Commercio, 10 de abril de 1909, p. 10:

Deslumbrante programma de film de arte / 1ª. parte / A fita fantástica de grande êxito, colorida / O magico Japonez / 2ª. parte / A magnifica film de arte / O velho Milon / pelos artistas do theatro Odeon, de Pariz [...]

Gazeta de Noticias, 5 de setembro de 1909, p. 12:

Programma 1ª. parte – Pesca de Jacarè / 2ª. parte – A barba de Theodoro / 3ª. parte – La Juanita / 4ª. parte – O peru do Carnaval / 5ª. parte – Film de arte de grande intensidade dramatica / O pai Milon / 6ª. parte – Os três mannequins

Seria esta a primeira adaptação cinematográfica de Maupassant, segundo nos informa o texto “Maupassant à l’écran”, vista no Brasil.¹⁷⁸ Trata-se do filme francês de Firmin Gémier, de 1908, de título *Le père Milon*, encenada pelos atores do Théâtre Odéon, segundo informa o jornal brasileiro. Acreditamos que a tradução tenha se dado somente no título do espetáculo no jornal, assim como nas peças encenadas por atores franceses. Infelizmente não temos notícias sobre a repercussão desse filme, no Brasil ou na França, nem conseguimos localizar uma cópia para sua visualização. Essa produção é desconhecida dos registros da Cinemateca Brasileira e do Museu da Imagem e do Som (MIS). Como se vê, o Brasil recebeu rapidamente essa adaptação, o que correspondia à imensa popularidade conquistada pelo cinema desde as suas primeiras formas. Segundo informação obtida em “Maupassant à l’écran”, obras de Maupassant só ganhariam novamente o formato cinematográfico em 1917, com a filmagem russa de “Yvette”, por V. Tourjansky.

O Brasil, apenas a título de curiosidade, teve também sua adaptação maupassantiana para as telas: segundo consta do catálogo na Cinemateca Brasileira (onde a visualização do filme está inacessível), em 1974, Vera Fischer encenou uma personagem do autor, dirigida por Adnor Pitanga.¹⁷⁹

¹⁷⁸ MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRAGÈRES. *Guy de Maupassant*. Paris: A.D.P.F., 1993. Texto de Marie-Claire Bancquart, p. 39.

¹⁷⁹ *Uma delícia de mulher – as mulheres que fazem diferente* (1974) – na sala Cinemateca. A sinopse é a seguinte: “Falsa viúva que visita cemitérios para iludir incautos e usufruir vantagens conhece fotógrafo com quem passa a viver. Descobrimo o truque, ele começa a explorar, com ela, outros ingênuos.” Por essa descrição, tendemos a crer que seja uma adaptação do conto “Les tombales”, de *La Maison Tellier*. Mais uma vez, Maupassant foi lido na sua faceta erótica de contador de histórias.

3.11 Leituras médicas: o visionário

Em 1912, encontramos no *Correio Paulistano*, dois artigos de autores e posicionamentos críticos diferentes, em que se menciona Maupassant, ambos de autoria francesa, com o objetivo de resenhar obras lidas. No primeiro, de 25 de abril, o escritor francês apenas serve de exemplo à exposição; no segundo, de 12 de maio, passa a motivo central do artigo. Embora os autores dos artigos sejam franceses, analisamo-los, uma vez que serviram aos jornais brasileiros como difusores do que se pensava sobre nosso autor.

O primeiro texto é de Jean Bourdeau (1848-1928), crítico literário e filósofo, especialista em literatura alemã, colaborador do *Journal des Débats*. Amigo íntimo do nosso autor, as cartas-resposta de Maupassant (de 1889) tratam, além de mulheres, de elogios que Bourdeau tecia à sua obra no mencionado jornal. O crítico francês dedicou pelo menos um artigo, de 27 de junho de 1889, sobre *Fort comme la Mort*, ali publicado.

Segue o texto publicado no *Correio Paulistano*, em 1912, nos trechos que nos interessam:

A invasão dos médicos na história litteraria

Antigamente a critica litteraria não se preocupava com os autores, mas sim com as obras, examinando se eram conformes ao gosto fixado pelos costumes. É o que acontece, por exemplo, com a critica de La Harpe.

Com Sainte-Beuve, porém, a critica torna-se psychologica. A obra reflecte o homem que a creou, logo é o homem que se deve conhecer.

Depois dos psychologos, vieram os physiologistas. O proprio Sainte-Beuve principiou pelos estudos da medicina, mas era tão dedicado com a penna na mão, que nada o deixava transparecer.

Em 1852, a proposito de Madame Bovary, desgostava-se elle com a invasão dos physiologistas no romance e na historia:

– Physiologistas, exclamava, encontro-vos por toda a parte! [...]

Falta-nos o espaço para seguir os dois doutores [Rémond e Voivenel em *Genio litterario*], no seu estudo sobre a epilepsia de Dostoiewsky, de Flaubert, e as conveniencias oppõem-se a que insistamos sobre as perversidades que symbolizam o marquez de Sade e Oscar Wilde.

Passando em seguida á semi-loucura e á loucura, os nossos doutores fazem a respeito de Tolstoi um diagnostico extremamente severo: consideram a sua obra como enfermiza e socialmente perigosa, pela sua piedade para com os criminosos. Assignalam, na obra de Maupassant, os symptomas precursores da catastrophe final e no *Sonho e a vida*, de Gerard de Nerval, a escripta delirante. [...]

A conclusão, a que chegam os drs. Rémond e Voivenel, é que o verdadeiro genio é antithese da degenerescencia, uma *progenerescencia*, a um tempo verbal e sexual, pondo em estreitas relações os centros de linguagem com o da sexualidade.

Esta these exigiria alguns esclarecimentos.

É muito provavel que os mudos não pudessem ser grandes oradores, ou grandes poetas. A arte é para as grandes paixões do amor o que a pintura é para o modelo: é

necessario poder sentil-as para as descrever. Perguntava-se a Sully Proudhomme, porque não fazia mais versos: – Porque, respondeu elle, já não sou amoroso. Na opinião do dr. Voivenel, o estylo é apenas um instrumento de conquista para o autor de genio: mas deve têr-se em conta a ficção, livrar-nos de confundir o que é *condição* do que é *causa*. A sexualidade é uma condição da poesia, pela mesma razão que o é o estomago: – como rimar, sem faculdades estomacaes? O genio tem outras fontes mais elevadas e menos confusas. Não expliquemos, todavia, o superior pelo inferior, o que constitue o escolho, contra o qual os senhores physiologistas correm o risco de se esphacelar.

J. Bourdeau¹⁸⁰

Percorrendo rapidamente a tradição crítica francesa, segundo seu modo pudico de relatar (“as conveniencias oppõem-se a que...”), Bourdeau aponta o fato de a atual crítica deter-se na explicação das obras a partir da análise psicológica dos autores. No trecho que nos interessa, resume a tese de dois médicos, Rémond e Voivenel, sobre a manifestação do gênio literário (critério por si só romântico) e, para os autores que não se encaixam nos princípios dessa escola, imputam uma leitura da obra a partir de fatos conhecidos de suas vidas. É o que Bourdeau resume na frase sobre Maupassant: “Assignalam, na obra de Maupassant, os symptomas precursores da catastrophe final”. O crítico parece se opor às idéias causais em literatura, dadas pelos dois médicos citados, mas sem fortes argumentos; safando-se como pôde, dá-nos a espirituosa conclusão: “A sexualidade é uma condição da poesia, pela mesma razão que o é o estomago: – como rimar, sem faculdades estomacaes?”, mostrando que há um grande equívoco na crítica proposta e ali resumida, que deixa de lado o que é próprio ao texto literário. Com essas conclusões, Bourdeau põe em questão o tipo de estudo médico-literário em voga na época, o qual já comentamos. Igualmente faz ponderar o artigo de Georges Dumas, que seria publicado algumas semanas depois, também pelo *Correio Paulistano*.

O texto seguinte, “A enfermidade de Maupassant”, como dissemos, é todo dedicado ao nosso escritor. O autor, Dr. Georges Dumas (1866-1946), era colaborador freqüente do jornal e estivera várias vezes em missão no Brasil, entre 1908 e 1940.¹⁸¹

¹⁸⁰ *Correio Paulistano*, 25 de abril de 1912, p. 1, sem comentário sobre a origem do artigo, se foi publicado anteriormente em jornal francês e traduzido.

¹⁸¹ Lemos no mesmo periódico, do ano de 1913, semanalmente, diversos artigos de sua autoria, entre os quais dois intitulos: “Impressões sobre o Brasil” e “O curso Paulista na Faculdade de Direito”. Também escreveu para o jornal artigos sobre Flaubert, Freud, Comte, as influências literárias da França e da Alemanha no mundo (e no Brasil), entre diversos temas cotidianos, como o ciúme, doenças e crônicas de sociedade. Foi membro correspondente da Academia Brasileira de Letras e amigo de Medeiros e Albuquerque, o qual seguiu alguns cursos seus na Sorbonne. Georges Dumas teve importante papel na formação desta Universidade. Claude Lévi-Strauss faz um retrato de Dumas e fala do papel desempenhado pelo seu professor de Psicologia nas indicações dos professores a integrar as cadeiras brasileiras, no primeiro capítulo de *Tristes tropiques*. “[...] la fondation de l’Université de São-Paulo, grande oeuvre dans la vie de Georges Dumas [...] ” LÉVI-STRAUSS, Claude. *La fin des voyages: Départ. Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955, p. 7.

Entre resenha de obra e relato subjetivo de um contemporâneo do autor, consta de uma observação médica e pessoal da sua obra – uma outra invasão de médicos na história da literatura –, indo no mesmo sentido da crítica biográfica e de conteúdo já referida, e associando elementos conhecidos da vida do autor a uma leitura do tema da loucura. Observamos que, em 5 de novembro de 1910, G. Dumas publicou também no *Correio Paulistano* “Augusto Comte era louco”, e em 4 de fevereiro de 1912, “Victor Hugo propheta”, os quais somente pelo título demonstram o seu viés crítico polêmico.

A enfermidade de Maupassant

O sr. Louis Thomas, um dos nossos jovens criticos literarios que já se tornou conhecido por interessantissimos estudos, acaba de publicar sobre a doença e morte de Maupassant um livro cheio de bom senso e penetração e muito documentado.¹⁸² Segundo este escriptor – e parece bem que está definitivamente com a razão – a paralyisia geral que victimou Guy de Maupassant em plena maturidade do seu genio, na idade de 43 annos, ora, como acontece quasi sempre e talvez até sempre, a consequencia de uma antiga syphilis; e a infecção evoluiu num terreno preparado pela hereditariedade nevropathica, aggravára-se, na especie, por todos os excessos [sic] intellectuaes, amorosos e sportivos a que Maupassant se entregou, sem descanso, desde os 20 annos. Portanto, nada de notavel sob o ponto de vista clinico, unicamente, o que é classico, existe na doença e na morte de Maupassant; o caso em si seria trivial si não se tratasse de um romancista genial e fecundo, cuja decadencia mental apresentou alguma cousa de impressionante e tragico.

Lembro-me ainda daquela manhã nevoenta de janeiro de 1892, em que soubemos, no Bairro Latino, que Guy de Maupassant havia tentado degollar-se, em Cannes; que estava louco e o tinham conduzido para Paris, internando-o na casa de saude do dr. Blanche. Foi um luto geral, porque todos tinhamos um verdadeiro culto pelo autor do *Bel-Ami*, de *Mont-Oriol*, de *Une Vie* e de *Pierre et Jean*; sabiamos que era afilhado e discipulo de nosso grande Flaubert, que previu e predisse a sua gloria. Tinhamol-o visto, sete ou oito annos antes, publicar as suas obras primas, chamavamol-o ainda “novo”, tinhamos fé no seu futuro e admiravamos nelle a pintura audaciosa e tranquilla da vida, a força e a sobriedade da sua lingua e essa faculdade maravilhosa de commover, sem ser commovido, pela simples descripção objectiva dos factos, o que fazia desse moço o primeiro romancista do nosso tempo. Os jornaes, a principio, não falaram em paralyisia geral; alguns dias depois, os jornalistas e os estudantes de medicina que conheciam os internos da casa de saude do dr. Blanche completaram o diagnostico. Em Saint’Anne soube eu tambem por um interno, que se approximára do doente, que Maupassant estava em plena demencia, tinha as idéas de grandezas mais extravagantes, por vezes misturadas de idéas hypocondriacas, absurdas, recusava-se, especialmente, satisfazer necessidades imprescindiveis, sob pretexto de que tinha os intestinos cheios de pedras preciosas e que não queria separar-se dellas. Soube egualmente que, desde alguns annos, depois de 1882 ou 1883, os medicos que o conheceram tinham constatado nelle uma desigualdade pupillar muito apparente e que essa perturbação da enervação da iris, que as mais das vezes faz parte da paralyisia geral não deixára de preoccupar bastante. Contaram ainda que Maupassant guardava consciencia mais ou menos nítida do seu estado actual como da sua vida passada, e, em certos momentos, tinha

¹⁸² THOMAS, Louis. *La maladie et la mort de Maupassant*. Thèse de Médecine. Paris, 1906. Republicada em 1912, Paris: A. Messein. Apud: BENHAMOU, Noëlle. Op. cit., p. 159.

bruscos e passageiros lampejos de inteligencia, que lhe permittiam julgar durante alguns instantes os outros e julgar-se a si mesmo.

No dia em que a Comédie Française representou novamente a sua peça *Musote*, estava elle de camisola de força e delirando de uma maneira particularmente intensa; o interno aproximou-se d'elle, poz-lhe a mão no hombro para melhor lhe chamar a attenção e disse-lhe:

– Sr. de Maupassant, representam hoje, na Comédie Française, a *Musote*.

Maupassant parou de delirar e respondeu:

– Fazem mal; foi o que escrevi de peor. E Maupassant tinha perfeitamente razão.

O sr. Thomas, que não conheceu este detalhe, nem por isso deixou de descrever com muito talento e informação, todas as phases do declinio, desde o começo insidioso da doença até á catastrophe de Cannes e até á morte, que sobreveiu no dia 6 de julho de 1893. “Encontrou-o calmo, diz-nos o critico; extinguiu-se como uma lampada por falta de azeite.

Li com muito interesse o livro do sr. Louis Thomas; mas pergunto a mim mesmo si depois do que elle disse, e disse-o muito bem, não ficaria ainda alguma cousa por dizer. Não ha duvida de que é interessante descrever um caso clinico como historiador, como medico e como psychologo; poder-se-ia, porém, procurar o que na [sic] primeiras manifestações da doença ou antes os prodromos trouxeram de novo ao pensamento, até alli tão são e tão claro, de Guy de Maupassant. Ha especialmente um livro de Maupassant que eu nunca pude ler sem admirar a precisão com que descreve os phenomenos de desagregação mental, que se produziram no seu espirito por occasião de certas crises graves e significativas de neurasthenia. Esse livro é o *Horla*. Mesmo dando o desconto á parte do exaggero literario e da deformação artistica, que tornam tão suspeitas todas as memorias dos homens de letras, é manifesto que Maupassant descreve alli, no seu jornal quotidiano, phenomenos de automatismo mental de que se espanta com razão, e sobre os quaes enxerta interpretações quasi delirantes. Maupassant sente, disso não se póde duvidar, que, até no estado de vigilia, executa movimentos e actos que não teve intenção clara de executar, ao passo que as mais das vezes é incapaz de realizar actos que quiz. São factos, bem conhecidos, de impulsão e de inibição; mas como o doente os raciocina, chega bem depressa a cada idéa, que alliás se encontra no fundo de todos os delirios de possessão, que uma vontade extranha pesa sobre a d'elle e a domina, que um ser mysterioso e poderoso, que elle chama um *Horla*, tomou posse de sua alma.

De noite, o *Horla* não deixava a sua victima; umas vezes cáe sobre ella com todo o seu peso, para lhe causar horriveis pesadelos; outras vezes, esgueira-se pelo quarto, usando para se alimentar dos frascos de agua e de leite, que estão pousados na mesa. Maupassant adormece sem tocar nesses frascos; vae até ao ponto de os arrolhar lacrando-os; e no dia seguinte, ao despertar encontra-os vazios, mas sempre lacrados.

O mais simples seria confessar a si mesmo que elle é somnambulo, que a sua personalidade mental se dissocia, que o automatismo o invade. Esta explicação, porém, em que Maupassant pensa em certos momentos, não satisfaz nem á sua imaginação inquieta nem á necessidade que tem de acreditar, como todos os homens na unidade da sua alma, e Maupassant volta sem cessar á hypothese aterradora do *Horla*, em face do qual tem ao menos a satisfação de dirigir tudo que lhe resta de vontade pessoal.

Os alienistas dir-vos-ão que isso é a eterna historia de todas as personalidades, que se sentem attingidas na sua coherencia profunda pelos progressos do automatismo; eu, porém, não acredito que esta eterna historia tenha sido escripta em termos mais precisos e mais commoventes. Neste caso, não é o medium que escreve, é o doente, e que doente! E a todos os seus dons de estylo, a toda a sua potencia de analyse vem alliar-se o soffrimento e a angustia de sentir esmigalhar-se, dispersar-se esse pensamento creador que foi o seu legitimo orgulho. Dahi, os gritos do desespero que escaparam, uma vez, a esta alma, de ordinario impassivel:

– Meu Deus, si é que existis, livrae-me, salvae-me, acudi-me! Perdão, piedade, socorro! Salvae-me! Que tortura! Fico louco! Que horror!

Conhece-se, porventura, em todas as literaturas, cousa mais dolorosa e mais tragica de que estes gritos? E foi Maupassant que os deu, o grande Maupassant da nossa mocidade, num dia em que se sentia perto do abysmo, onde se devia despenhar.

Elle sabia que estava ameaçado, espreitava com angustia as primeiras manifestações do mal e, das suas observações como dos seus soffrimentos, tirou esse bello livro de miseria humana, que é a illustração commovente das primeiras phases da sua *Paixão*.
Paris, 15 de abril de 1912.

Dr. G. DUMAS.¹⁸³

É nítido que o Dr. Georges Dumas, pelo interesse que tinha pelas áreas médicas, quisesse criticar o autor segundo seus instrumentos de trabalho. Além disso, contemporâneo de Maupassant, emprega também como método o seu gosto, suas impressões sobre esse escritor “novo”, “primeiro romancista” do seu tempo.¹⁸⁴ Faltam-lhe, porém, os conhecimentos específicos da arte literária e chega mesmo a desprestigiar o caráter literário do texto para vê-lo como simples memórias de um doente – “e que doente!”: “Mesmo dando o desconto á parte do exaggero literario e da deformação artistica, que tornam tão suspeitas todas as memorias dos homens de letras”. Confunde o narrador, criado racionalmente pelo artista, com o escritor, atribuindo o diário da personagem de *Le Horla* ao próprio Maupassant. Ora, é fácil perceber que esse tipo de crítica nunca se teria justificado se nosso autor tivesse morrido alguns anos antes, de um acidente qualquer, antes que sua loucura se tornasse de domínio público. Seria o mesmo que afirmar que Dostoiévski era um criminoso terrível e por isso soube compor tão bem suas personagens. Absurdos desse tipo mostram o quanto é equívoca a crítica biográfica e psicológica feita a Maupassant.

Não sabendo resolver a problemática romântica da inspiração, não acreditando em mediunidade, o crítico atribui à doença a causa da escrita e do tema da loucura em sua obra. Mistura argumentos de diversas espécies para mostrar a relação do tema e do fato biográfico. E quando Georges Dumas encontra uma autocrítica de Maupassant com a qual concorda, como no caso de sua opinião sobre a qualidade estética de *Musotte*, faz questão de ressaltar que foi dada em “lampejos de inteligência”, quando a doença lhe deu trégua: “Maupassant parou de delirar”, “E Maupassant tinha perfeita

¹⁸³ *Correio Paulistano*, 12 de maio de 1912, p. 1.

¹⁸⁴ Lévi-Strauss, ex-aluno de Dumas, dá-nos a seguinte observação, em *Tristes tropiques*, sobre seus métodos e princípios: “Ses cours n’apprenaient pas grand-chose; jamais il n’en préparait un, conscient qu’il était du charme physique qu’exerçaient sur son auditoire le jeu expressif de ses lèvres déformées par un rictus mobile, et surtout sa voix, rauque et mélodieuse: [...] Ce savant un peu mystificateur, animateur d’ouvrages de synthèse dont l’ample dessein restait au service d’un positivisme critique assez décevant, était un homme d’une grande noblesse [...]” Op. cit., p. 6-7.

razão” – sem isso, os argumentos do Dr. Dumas poderiam comprometer a sua própria fiabilidade...

Talvez a vantagem atual da crítica especializada é a de que nenhum médico se atreveria hoje a escrever um artigo público escalpelando uma personagem, que só tem vida no papel.¹⁸⁵ Nos tempos em que historiador, jornalista, médico e psicólogo ocupavam um mesmo lugar social, por falta de espaços mais bem distribuídos na sociedade, isso era possível e mesmo apreciado. Veja-se que Dumas não hesita em dar a sua contribuição pessoal ao que “ficou por dizer” pelo livro que resenhou.

Alguns elementos importantes, contudo, da estética do autor francês estão bem marcados no texto lido: a descrição objetiva dos fatos, a “faculdade de comover sem ser comovido”, o caráter impassível de sua personalidade, os quais entram mesmo em conflito com o viés crítico escolhido pelo autor. Como Maupassant poderia ser objetivo se falava de si mesmo?

Georges Dumas ainda afirma que sua geração via Maupassant como o primeiro romancista de seu tempo. Essa observação reforça o contraste entre a primeira recepção do autor na França e a que permaneceu ainda por algum tempo no Brasil. Em parte, essa diferença pode se explicar pela permanência do Maupassant contista fora da França e pela sua menor contemplação na França, que logo se olvidou. Justamente no gênero romance, foi logo esquecido entre outros autores do XIX francês, pela menor qualidade de sua produção, se comparada com às de Balzac, Flaubert e Zola,¹⁸⁶ e como contista, em sua época, não permaneceu valorizado em seu país, visto que essa forma literária foi desprestigiada com a ascensão da forma romanesca e as novas experiências estéticas no gênero.¹⁸⁷

O último texto encontrado sobre as análises médico-literárias, publicado na coluna “Letras e Letras”, do *Correio Paulistano*, em 21 de dezembro de 1914, é uma

¹⁸⁵ Pensamos aqui nos comentários feitos por Leyla Perrone Moisés, em *Falência da crítica*: um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973. A autora cita Barthes, na esteira do qual vai ao analisar as diversas correntes críticas, por meio do caso de Lautréamont: “A crítica biográfica parte de um equívoco fundamental: a identificação do poeta ou do narrador com a pessoa do autor. Ela considera a obra como imagem fiel do escritor enquanto homem, confunde o nível literal da obra com o nível referencial. Ela se esquece de que a linguagem, e particularmente a linguagem opaca da literatura, abre uma brecha entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, esquece que, como diz Barthes, ‘narrador e personagens são seres de papel’.” (p. 58)

¹⁸⁶ Sobre a recepção de Maupassant na França, remetemo-nos ao livro de Artine Artinian, *Pour et contre Maupassant*, já comentado nos relatórios anteriores.

¹⁸⁷ Mesmo entre a elite intelectual brasileira, conforme vimos no exemplo de Sérgio Buarque de Hollanda, o conto era interpretado como uma “praga”, justamente a partir da difusão empreendida pela obra de Maupassant. HOLLANDA, Sérgio Buarque de. A decadência do romance. *O espírito e a letra*: estudos de crítica literária. Org. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v. I, p. 105.

crítica anônima, em que se procura resumir uma obra médica lida, de L. Pegal (?). Nela, o autor esboça uma tese psicológico-determinista – com a qual o crítico brasileiro parece concordar – que a fim de analisar casos diferentes. Procura-se ler a literatura francesa do XIX, explicada como efeito do suicídio, da loucura, do nervosismo, do álcool e dos alucinógenos – tratados como variantes de um mesmo tema.

Homens celebres

L. Pegal estudou scientificamente a psychologia dos mais celebres escriptores romanticos do seculo passado e tirou a conclusão que elles possuiram uma imaginação e uma sensibilidade que os predispunha ao suicidio.

Chateaubriand quando joven tentou suicidar-se.

Sand dizia que tinha uma excessiva sensibilidade, rebelde á razão, sobretudo nos momentos de crise. Em muitas paginas da “Histoire de sa vie”, encontram-se signaes de uma verdadeira perturbação intellectual; quando ella era menina tinha allucinações, tinha creado na sua imaginação a imagem de um deus chamado “Corambo” e adorava-o como um ente real, e tributava-lhe um verdadeiro culto sobre um altar rustico: durante muitos annos teve a mania do suicidio.

Alfredo de Musset foi também atormentado por uma doença nervosa que em certos momentos se assemelhava á loucura, e em diversas epocas da sua vida teve a tentação de suicidar-se.

Lamartine quando moço tinha sido tão impressionavel que mais de uma vez tinha pensado no suicidio: a mesma cousa aconteceu a Sainte-Beuve.

Victor Hugo, entre os grandes poetas do século, não teve a obsessão do suicidio apesar da sua prodigiosa imaginação, que exagerava tudo e prejudicava a clareza do seu pensamento.

Os romancistas celebres não foram menos sensiveis nem menos “emotivos” que os poetas.

Octavio Feuillet era nervoso em excesso e uma malevola critica de J. Janino causava-lhe verdadeiras perturbações na saude.

Os romanticos naturalistas tambem são nervosos.

Flaubert era epileptico; Affonso Daudet e Edmundo de Goncourt eram nervosissimos; Guy de Maupassant, que uma vez tentou suicidar-se, morreu de uma paralyisia geral; Emilio Zola, possuia certo desequilibrio nervoso, uma emotividade exaggerada, com tendencias morbidas, que lhe provocavam, sob a influencia das menores excitações, reacções desordenadas e terrivelmente dolorosas.

O nervosismo tem uma influencia consideravel sobre o genio dos poetas e dos romancistas; e esta sensibilidade physica e moral faz com que elles exaggerem as impressões recebidas e os soffrimentos da vida. Os poetas, os romancistas e os artistas em geral, queixam-se mais vivamente das miserias da vida porque as sentem mais profundamente do que os outros. Além disso, cedendo ao prazer de desenvolver exclusivamente essa faculdade da sensibilidade, que é a causa da sua superioridade, perdem o equilibrio, a harmonia de todas as faculdades; de onde as desordens nervosas que se reflectem nas suas obras; essas perturbações não lhes reduzem a capacidade de producção, visto ser conhecido que nelles a razão se pôde alterar sem que lhes diminua o genio: basta citar Tasso, Rousseau, Poe, Geraldo de Nerval.

Para augmentar essa sensibilidade, alguns escriptores exaltam-se embriagando-se: nem se limitam ao vinho como fazia Eschyro [sic], mas recorrem ao alcool, ao absintho, ao haschisch. Hoffmann tinha allucinações que elle provocava com excitantes e das quaes se aproveitava para escrever os seus “Contos phantasticos”. Edgard Poe bebia para excitar a sua imaginação e para ter visões que lhe serviam

para as suas “Historias extraordinarias”; atacado de “delirium tremens”, caiu na rua e foi levado ao hospital onde morreu. Baudelaire procurou inspiração no opio e no haschisch e morreu de paralyssia.

Maupassant abusava dos excitantes artificiaes do pensamento, e uma vez que seu medico o cumprimentava pela perfeição com que tinha descripto o ciúme no romance “Pierre et Jean”, respondeu-lhe elle que não tinha escripto uma linha sem se ter préviamente excitado com ether...¹⁸⁸

Assim como sugerira Maria Amália Vaz de Carvalho, vemos novamente substituída a explicação da loucura do escritor, como causa de sua obra, pela explicação, igualmente deturpada, da origem nas drogas. De fato, Maupassant morreu louco e usou o éter para aliviar as suas dores – como qualquer um de nós tomaria uma aspirina para não sentir os efeitos de uma dor de cabeça. Isso não explica por que nós não escrevemos contos como os dele ou por que tantos outros de sua época, que se drogavam com éter ou ópio, não tenham escrito *Boule de Suif* ou qualquer um dos poemas de *Flores do Mal*. Quem de nós já não teve crises histéricas quando injuriados por alguém, como as que o autor descreve na vida de Octavio Feuillet? Ou não criou amigos imaginários na infância, como o tal Corambo, de Georges Sand?

O autor do artigo parece ter um lampejo de coerência, ao comentar que, apesar de tudo, “essas perturbações não lhes reduzem a capacidade de produção, visto ser conhecido que nelles a razão se pôde alterar sem que lhes diminua o genio”. A frase parece boa, mas o comentário final sobre nosso autor mostra que o articulista não parecia convencido da não existência de uma relação causal entre produção literária e o tal “excitante artificial do pensamento” (desvario, álcool e drogas em geral).

Esse tipo de estudo, conforme vimos, estava mesmo na moda, inclusive no Brasil. O levantamento de Noëlle Benhamou, “Le domaine critique français: l'exemple des thèses”,¹⁸⁹ demonstra que, entre 1900 e 1944, predominavam os estudos médicos sobre o autor (entre doze teses defendidas nesse período sobre o escritor, oito são médicas). Foi somente a partir de 1946 que os estudos literários começaram a sobrepujar os científicos, mas ainda se verificou, mesmo após essa data, personagens do autor servindo de exemplos para estudos biológicos ou médicos.

Na revista *Fon-Fon*, semanário publicado no Rio de Janeiro a partir de 1907, localizamos, em 2 de fevereiro de 1918, um texto intitulado “Machado de Assis”, assinado por Jotaenne,¹⁹⁰ o qual analisa justamente uma tese médica sobre o autor de “O

¹⁸⁸ *Correio Paulistano*, 21 de dezembro de 1914, p. 4, sem assinatura.

¹⁸⁹ *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n. 16, 2005, p. 149-175.

¹⁹⁰ Pseudônimo de Gustavo Dodt Barroso (CE 1888-RJ 1959), advogado, professor, político, folclorista, cronista, contista, ensaísta e romancista. Foi redator do *Jornal do Commercio* entre 1911 e 1913 e diretor da *Fon-*

Alienista”. Trata-se de uma resenha (ou “passageira crônica”, como o quer seu autor) de *A psychologia morbida da obra de Machado de Assis*, de Luiz Ribeiro do Valle, na qual o autor analisa a loucura em personagens literárias, segundo o procedimento freudiano. Reproduzimos a seguir o trecho em que se fala de Maupassant:

O Sr. Dr. Luiz Ribeiro apoia-se nas theorias dos semi-loucos de Grasset e analisa os personagens que nellas se enquadram, pertencentes á litteratura classica, especialmente a Shakespeare e a Cervantes. Depois, vae ás paginas de Balzac e de Zola, enfronhando-se pela dissolução moral de Maupassant e chegando aos nossos contemporaneos, através dos typos slavos de Gogol, Turgueneff, Tolstoi e Dostoiewsky.¹⁹¹

Ao que indica o autor, a segunda parte do trabalho se detém no estudo de diversas obras de Machado de Assis e nelas “campeia a sua eterna mania do meio termo”. Esse estudo serve ao objetivo de Jotaenne a fim de elevar a obra machadiana, para quem “não fosse uma muralha chinesa em torno da poesia e da litteratura nacionaes, [...] Machado de Assis seria actualmente um dos grandes nomes da intellectualidade mundial”. Nesse caso, os fins nobres justificaram os meios excusos.

3.12 Primeiros estudos comparados sobre os maupassantianos

Conforme veremos, entre as crônicas aqui coletadas, há depoimentos que assumem ou negam a presença de Maupassant em determinados escritores brasileiros. Por vezes, é do próprio escritor a referência; em outras, o paralelo é dado por um terceiro, o redator, intermediador entre nós e os dois escritores comparados.

Em 25 de março de 1905, na página 2 da *Gazeta de Noticias*, encontramos uma pequena referência a Maupassant na coluna “Momento Literario”, de João do Rio. Trata-se de uma crônica chamada “Um lar de artistas”, que varia entre as formas de relato em primeira pessoa e entrevista, feita por João do Rio à escritora Júlia Lopes de Almeida e a seu marido, o escritor e acadêmico Filinto de Almeida. Há o relato da escritora de suas lembranças de infância, de seus escritos em verso, de seus processos de escrita adulta, em prosa, e da leitura de escritores portugueses e franceses. No momento em que cita Maupassant, quer deixar claro que suas leituras do autor foram feitas já

Fon a partir de 1916. Em 1923 entrou para a Academia Brasileira de Letras. Usou outros pseudônimos, como: João do Norte, Nautilus e Cláudio França. COUTINHO, Afrânio; SOUZA, Galante de. Op. cit., v. 1, p. 338.

¹⁹¹ *Fon-Fon*, 2 de fevereiro de 1918, ano XII, n. 5, p. 19. A página consultada dessa data está no endereço: <<http://www.bn.br/site/script/FbnObjetoDigital.asp?pCodBibDig=246412&pStrDewey=>>>, última consulta em 18 de maio de 2007.

quando adulta e que não contribuíram para a sua formação, nem para a escrita de *A viúva Simões*.

[...] Sabe o Sr. que é muito difícil responder ao seu inquerito? Tem tanta coisa! Começa logo com uma pergunta complexa a respeito da formação literária. Tive duas criaturas que a fizeram, meu pai e meu marido. Em solteira, meu pai me dava livros portugueses, o Camillo, o Julio Diniz, Garret, Herculano. Já publicara livros quando casei, e só depois de casada é que li, por conselho de meu marido, os modernos daquele tempo, Zola, Flaubert, Maupassant.

— Maupassant causou-lhe uma grande impressão. *A viúva Simões*...

— Eu li Maupassant depois de publicada *A viúva Simões*. Sou de muito pouca leitura.¹⁹²

Enquanto Júlia Lopes de Almeida nega a influência de Maupassant – quando escreveu essa novela, conforme dissemos, as moças solteiras não podiam lê-lo... – Medeiros e Albuquerque (1867-1934), cujos contos são claramente influenciados por Maupassant, foi mais aberto a essa presença. Também no inquerito “Momento literário”, de João do Rio (realizado entre 1904 e 1905, publicado em livro em 1908), Medeiros e Albuquerque respondeu, desta vez confirmando a influência de Maupassant em sua formação literária: “*Pierre et Jean*, pelo seu estilo de uma limpidez sem igual, claro e simples, me parece a obra-prima de Maupassant. Foi talvez lendo-o que eu tive mais pronunciadamente a sensação de que o ideal do estilo é a clareza e a simplicidade.”¹⁹³

O primeiro texto que encontramos de Oswald de Andrade,¹⁹⁴ no *Correio Paulistano*, de 4 de março de 1916, tem por método a comparação, a fim de nos apresentar o escritor brasileiro Amadeu Amaral (1875-1929). Utiliza-se da literatura de Maupassant e de George Eliot (Mary Ann Evans), seus princípios naturalistas – segundo Oswald –, para buscar uma melhor definição e a filiação espiritual de Amadeu Amaral. Até essa época, o autor de *O dialeto caipira* só tinha publicado os seus dois primeiros volumes de poemas: *Urzes* (1899) e *Névoa* (1902). Os textos a que Oswald faz referência devem ser contos esparsos, publicados pelo escritor, estreante no gênero, uma vez que não há volume publicado por Amaral intitulado “História da vida quotidiana”.

¹⁹² *Gazeta de Notícias*, 25 de março de 1905, p. 2, assinado por João do Rio.

¹⁹³ RIO, João do. (Paulo Barreto). Medeiros e Albuquerque. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994, p. 63.

¹⁹⁴ José Oswald de Sousa Andrade (SP 1890-SP 1954) foi cronista, poeta, romancista, dramaturgo, professor e deputado. Foi um dos mais importantes iniciadores do Movimento Modernista e realizadores da Semana de Arte Moderna, de 1922. Segundo a cronologia dada por Maria Alice Rebello, na edição consultada das memórias do autor, Oswald colaborou com o *Correio Paulistano* entre abril de 1921 e 1924; escreveu continuamente, desde 1918, para a edição de São Paulo do *Jornal do Commercio* e n^o *A Gazeta* até pelo menos 1921. ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo/Secretaria do Estado de São Paulo, 1990.

De qualquer maneira, não é o texto de Amaral que nos interessa no momento, mas os termos críticos empregados por Oswald para aproximá-lo de Maupassant.

“A Barreira” e “Super-Homem” são dois casos chocantes de verdade despida, em que momentos de alma e de existensia [sic] se desenrolam sem barulho na simplicidade “voulue” de quadros exactos. Nem um tom forte, nem um exaggero, nem uma intervenção desmedida do artista no colorido ou na composição. É a vida como ella é, como não queremos que ella seja, e vida feita d’“á peu près”, na phrase inquietante de Maupassant. E a vida somente!

Entanto, a grande difficuldade da arte estará ou não ligada á grande difficuldade de reproduzir a vida?

A “frase inquietante” de Maupassant provém, antropofagicamente digerida e modificada, de “Le roman”.

Quelle que soit la chose qu’on veut dire, il n’y a qu’un mot pour l’exprimer, qu’un verbe pour l’animer et qu’un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu’à ce qu’on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif, et ne jamais se contenter de l’à-peu-près, ne jamais avoir recours à des supercheries, mêmes heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté.¹⁹⁵

Há ainda outros aspectos defendidos por Maupassant retomados nesse artigo, como não narrar estados agudos da vida das personagens, evitando contar os fatos da realidade constante. Também a impessoalidade, conforme vimos, atribuída sempre a Maupassant, é por ele mesmo reconhecida como impossível em arte. É sempre por meio de um olhar particular que se mostra essa realidade circundante, o espetáculo da vida. Mas é possível dissimular essas intenções, papel esse do escritor ilusionista.

O modo irreverente de Oswald, de passar de um tema a outro, a sua velocidade de raciocínio, sua construção frasal até, por vezes, truncada, ao retornar a Maupassant, revelam com que acuidade crítica e clareza seleciona os aspectos dos autores postos em debate.

Emtanto, Flaubert de maneiras normandas fazia na vida literaria do seu tempo o que o subtil Dumas Filho tão deliciosamente disse do seu modo de ser artista: “C’était un géant qui abattait une forêt pour fabriquer une boîte”.

Foi bem isso – elle fez todo um barulho de derrubada de floresta para produzir, além dos seus cofres lavados a genio, as caixinhas preciosas dos Goncourt e as caixas de kerozene de Zola.

E, em França mesmo, o naturalismo prosseguia o seu limpido curso na força rica de Guy de Maupassant e no psychologismo atilado e nobre de Paul Bourget – duas creaturas de escól na balburdia democratica do seculo.

Eu filio Amadeu Amaral a este derivamento directo dos mestres sem bandeira vermelha nem esfalfamentos gesticulados de praça publica. Elle não berra a promessa de nenhum naturalismo perfeito e sorrirá á idéa do carroceiro Zola armando barraca de feira no augusto recinto da fidalga França literaria.

¹⁹⁵ MAUPASSANT, Guy de. Le roman. Op. cit., p. 714.

É apenas si elle ousa intitular o seu agrupamento de paginas sinceras “Historia da Vida Quotidiana”. [sic]
Nessas historias, porém, que compressão immensa de vida, que sabedoria sentida das cousas da existencia!

A maneira naturalista de Amadeu Amaral é a maneira de Maupassant, segundo Oswald, e não a dos “meetingueiros do documento”, do “carroceiro Zola armando banca de feira no augusto recinto da fidalga França literária”. Entre o diálogo com o modelo estrangeiro e a sua negação total, Oswald opta pela primeira. Note-se que os termos em francês “voulue”, “à peu près”, “atelier” por si só retomam a tradição francesa, assim como as expressões em inglês “meeting” e “life is real”. A “fidalgua França” é ainda um manancial em que bebíamos para encontrar a nossa própria expressão, assim como também a Inglaterra de George Eliot, de onde se explica a aproximação de Amadeu e esta escritora. É evidente que, aproximando-o desses contadores, Oswald eleva a literatura de Amadeu, um estreante na prosa, à desses seus “irmãos”.

E pois que estamos ahi, é bem ingleza a maneira naturalista de Amadeu. Elle é sobretudo um equilibrado, tanto na arte como na vida, ambas simples e sinceras. Mas é um equilibrado de olhos claros que espiam longe, para lá dos horizontes visiveis aos olhos communs – olhos banhados dum quê nostalgico onde sonho e vaga tristeza se misturam e que elle leva nas ruas quando passa e tem nas palestras, quando fala ou quando escuta.

Tal accento ligeiro de expressão pessoal, essa como que profissão romantica de fé, talvez apenas adivinhada pelos mais íntimos, illumina as suas paginas naturalistas e banha-as ligeiramente duma maravilhosa luz de bondade triste.

É toda a intervenção subjectiva de Amadeu nas esplendidas provas veristas que vai dando – a mesma sympathica intervenção da personalidade sofredora de Mary Ann Evans, essa George Eliot que foi irmã de caridade no vasto circulo dos naturalistas de ha um seculo ao lado de Dickens e Bronte.

Os inglezes, por tristeza do céu talvez, por difficuldade da existencia, quem sabe, no grande “atelier” onde nascem, conhecendo que “life is real”, deram ao movimento literario da ultima escola os typos mais completos.

Comparo Maupassant de vida sensacional e pescoço taurino á esguia Mary Ann, especie de Miss Cavel sem fuzilamento, tirando da paysagem parada do “Mine on the Floss” a barra de poesia necessaria á agrura da sua mocidade pobre e isolada. E vejo que nesta se impregnou mais cedo e mais no fundo, mais natural e mais ao vivo, a visão exacta da existencia que um grupo celebre escrevia em bandeira rubra para a tendencia literaria dos vinte e quatro annos do outro.

Para Maupassant houve apello, suggestão, caminho aberto.

Para Mary Ann: Nada mais que a vida e a emoção.

Um, sem exaltações, deu a impressão refinada e igual do mundo que plasmava, a outra falou apenas, contou...

Não sei, mas tudo me leva a unir as duas figuras de Amadeu e de Mary Ann, considerada talvez por Brunetiére, o maior naturalista do seu tempo. É visão de figuras physicas até!

[...]

Porque Amadeu, na curta prova dada, é um grande naturalista, um perfeito senhor da arte de dizer a pobre verdade ou a verdade gloriosa de cada dia ou de cada alma.

“L’âpre vérité” de *Le rouge et le noir* e “l’humble vérité” de *Une vie* ficaram para sempre guardadas na memória de Oswald. Deixa claro que a relação que estabelece nada tem a ver com o físico ou a vida pessoal dos escritores – rechaça, pois, o método biográfico, ainda que conhecido, pois ele em nada ajudaria a evidenciar os princípios artísticos postos em debate. Também a formação literária diversa de cada um (Maupassant tivera seu caminho aberto pelos realistas precedentes) não impede que comunguem dos mesmos preceitos, mas apenas aproximar ainda mais Amadeu de George Eliot, já que (a seu ver) esta sorveu, mais que Maupassant, de fontes puras da vida, sem definir seus princípios estéticos expressamente.

O Estado de São Paulo, de 16 de maio de 1919, oferece-nos o artigo “Urupês”, de Sud Menucci,¹⁹⁶ sobre o livro de contos de Monteiro Lobato, do ano anterior, o qual, no momento da publicação do artigo, já alcançava a terceira edição. Tido pelo redator como livro revolucionário, apesar de dizer que não acredita na existência de nacionalismo literário, é tão-somente pelo aspecto nacionalista que discute as obras de Guy de Maupassant e Monteiro Lobato. Não temendo contradizer-se (diz no final do artigo: “pareço estar em contradicção commigo mesmo” e “Bem que não faça da contradicção um espantinho”), Menucci perde-se na análise comparativa para desenvolver sua tese sobre uma suposta falta de nacionalismo brasileiro. Justifica sua opinião por meio da ausência de guerras no país e do não envolvimento do sertanejo com a cultura e o progresso da nação. Ora, o próprio Monteiro Lobato, em *O problema vital*, de 1918, se retrataria de sua visão do Jeca, justamente no que concerne à exclusão e não à passividade do sertanejo frente às decisões, às quais ele não tem direito de participação, tal é o descaso público, contra o qual Lobato se debate.

Maupassant serve muito pouco a Sud Menucci na sua defesa da qualidade literária de Lobato. Poderia lhe servir mais, conforme demonstraremos na próxima parte deste trabalho, simplesmente pela leitura atenta de “Meu conto de Maupassant”. É somente para refutar as leituras de um outro, não mencionado em seu texto, que impõe o contraste entre *Boule de Suif* e *Urupês*. Levanta entre os dois autores e suas obras três aspectos comuns: a ascensão literária por esse primeiro texto, a caricatura das

¹⁹⁶ Sud Menucci (Piracicaba 1892-São Paulo 1948) foi professor, historiador, jornalista e ensaísta. Foi redator e crítico de *O Estado de São Paulo* (de 1925 a 1931), do *Correio Paulistano* (entre 1941 e 1945) e colaborador das revistas *Fon-Fon*, *Careta* e *A cigarra*. Fundou a revista *Arlequim*. Foi professor do Liceu Franco-Brasileiro e membro da Academia Brasileira de Letras. MELO, Luís Correia. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, p. 382.

personagens obtida por meio de uma “verdade quase diabolica” e o conflito (temático) entre o egoísmo e o patriotismo.

Surgindo no mais acceso da campanha nacionalista, quando, de todos os lados, ecoavam os gritos estridentes e amedrontados de que a pustula do indiferentismo ia apodrecendo a terra e a sua gente, receberam-no como uma amostra formal do quanto pode o sentimento nativista em arte.

O segredo, porém, do seu sucesso, está neste contraste: “Urupês”, livro que trata de assumptos nacionaes, não é uma obra que pleiteia a favor do nativismo, é ao contrário um traço caricatural, apanhado com uma justeza e uma verdade quase diabolica no que tal sentimento tem de mais indesejável para os modernos.

Reproduziu, assim, o caso do renome de Guy de Maupassant. Cito propositalmente o celebre estylista francez porque é justamente à quem mais vezes foi comparado Monteiro Lobato. A comparação não me agrada e não me satisfaz. Dá-me assim a impressão que me daria se tentassem aproximar Gabriel d’Annunzio e Edmond de Rostand.

O conto que deu renome à Guy foi “Boule de Suif”. O livro que consagra Lobato é “Urupês”.

Ambos são inspirados numa “charge” dolorosa, mais de humorista que de entusiasta e deixa-nos ambos na alma um resaibo cheio de agror: – o patriotismo só inspira obras de arte quando exerce influencias ao cernes do que toda a gente desejava exercesse [?].

“Boule de Suif” e “Urupês” são de facto parentes nesse ponto mostram o conflicto entre o egoismo humano e o patriotismo, a luta entre os direitos naturaes do individuo isolado e os sacrificios necessários que lhe exige a sociedade a que pertence.

Também e só nesse ponto, porque a gênese dos sentimentos que os personagens de ambos os escriptores estudam não têm traço nenhum de parenthesco e valha-nos agora, para o Brasil, os dos “Urupês”, são bastante mais justificaveis que os da “Boule de Suif”.

Conforme se observa, a comparação vem para uma distinção, de proveniência não literária, mas ideológica e até política. Por que *Urupês* seria mais justificável ou mais necessário (visto que é no plano utilitário que analisa a literatura) do que *Boule de Suif*? Se a comparação não o agrada nem o satisfaz, por que a emprega? Nesse caso, a comparação não é estimulada extra-texto, mas é inserida no livro pelo próprio autor, por uma razão que cabe aos leitores depreenderem, mas que não é difícil compreender, principalmente sob um aspecto estrutural do conto e do gênero literário à que se filia Lobato. Acredito ainda que nem o viés temático escolhido para a crítica, nem o texto comparado sejam os mais adequados à proposta de releitura literária do contista brasileiro. Quem impõe uma leitura nacionalista das duas obras – um preconceito, conforme ele define no final do seu texto – é ele mesmo.

A visão determinista de Sud Menucci impede que seus princípios, aparentemente bem intencionados, o levem adiante na sua interpretação propriamente literária de Lobato. Perde-se em estabelecer diferenças sutis entre noções de patriotismo e nacionalismo, que pouco nos fazem avançar no conhecimento do escritor brasileiro,

senão nos perder com ele em suas definições. A ênfase na distinção quase cruel e certamente preconceituosa (porque posta não em termos literários, mas num artigo crítico e assinado de um importante e influente jornal, assim como Lobato fizera quatro anos antes no mesmo periódico), estabelecida entre o sertanejo isento e o citadino aculturado era já questão resolvida por Lobato, o qual atribuía culpa ao descaso e à marginalização do Jeca justamente pela classe aculturada e detentora do poder e do capital. Era até ignominioso responsabilizar o sertanejo pela ausência de nacionalismo, como o faz Sud Menucci, quando tudo o de mais primário à sobrevivência lhe faltava. Era tempo de corrigir e revisar, como fez o próprio autor, a leitura de *Urupês* e não de reforçá-la, como está no trecho a seguir.

Neste ponto é que está toda a philosophia do livro de Monteiro Lobato. O que ha de nacionalista nos “Urupês” é o scepticismo de que o caboclo venha a ser no organismo da nação um valor apreciavel.

“Velha Praga” e “Urupês” são nesse particular, nitidamente claros.

Dentro de cada uma de suas personagens, seja “Nha Viva” ou “Nha Joaquina”, “Dito Nunes”, ou “Iza Biriba”, sente-se a tragedia infinita de “Inadaptações” de que falou João Ribeiro e ao mesmo tempo o perigo que se antolha a nossa [ilegível] essa tragédia, dada a pouca densidade de nossa população civilisada e a resistencia passiva do caboclo ao progresso.

Porque é bom não esquecer nunca aquelle dilemma de Euclydes da Cunha – que eu me não canso de repetir: “estamos condemnados a civilisação: ou progredir ou desaparecer.”

A continuação do texto de Sud Menucci procura retomar o que é propriamente literário em Lobato, contra a leitura nacionalista que se lhe costumava atribuir. Entretanto, como se vê, é ainda sob o viés patriótico (seguindo a sua definição) que subjazem os seus comentários.

Paginas de arte traçadas com o desempenho e a risada de um escriptor de raça, da minguada raça dos predestinados, muito ha que admirar nesse livro que monopolizou todos os adjectivos fortes.

A natureza brasileira não é alli a conhecida chromolithographia das surradas anthologias escolares é ella mesma escarvoada em traços fundamentaes de que nos ficam na mente bocados inesqueciveis.

A paisagem da fazenda da Espiga no conto “O comprador de fazendas” da-nos uma sensação melancolica da terra desolada tão funda que já nos parece tel-a encontrado por ahi, pelo mundo, em nossas viagens. O “matapau” passou a argumento de discussão, tanto elle feriu a nossa fantasia. A descripção da “paineira grande” em “Bucolica” tem talvez o defeito de ser demasiado perfeita.

De resto, seria um enumerar sem fim, desde a face noruega do “Estygma”, a peroba de “Chóopan”. E eu quero apenas frisar que no livro de Monteiro Lobato uma arvore é uma arvore e não uma trichromia barata.

Das personagens nada haveria que dizer: são, como queria o poeta italiano “atranamente [ilegível] di idea interiore”, inconfundíveis e vibrantes.

Sabe virar-lhes a alma pelo avesso, surprehender-lhes o character realçando-as com uma propriedade e uma precisão de linguagem que não tem par em nossa literatura ainda.

A linguagem do autor... Eu não sei se é a que os canones da linguística apontam como escoreita e castiça e pura e rigorosamente classica.

Nem isso me afflige, porque sei que é a nossa linguagem moderna, nervosa, irrequieta, espoucando em uma gargalhada triumphal ou plastizando-se num sorriso sardonico ou compondo-se numa attitude de tristeza, rica de paradoxos, transbordante de imagens, perdularia de expressões vivas e justas, em que pompeia um vocabulario opulentissimo.

Quando eu topo, em meu caminho, com escriptos que fazem da pobreza do vocabulario o braço da simplicidade do estylo, eu sinto, por dentro, resistencias physiologicas.

Devo esse favor a Monteiro Lobato. Elle é simples sem ser mesquinho à sua lingua, isto é, não confunde a singeleza da emoção com a simplicidade... de espirito.

A arcatura [sic] de seus contos é de accordo com as nossas tendencias actuaes, uma mescla bizarra de verdade e fantasia. Ha apenas uma differença: dizem que ellas devem ser bem dosadas para que a obra ressalte. Em Monteiro Lobato não o são, o que prova que não devem ser, porque ellas encantam quando não ha equilibrio, quando a fantasia provem sim de um facto real e observado mais é como brumas a subirem da terra, alguma coisa de ineffavel, de inexprimivel, de vago sem alvo preciso que parece levar-nos a toda a parte sem nos fazer sahir de onde estamos.

Além da paisagem local e da linguagem apresentada, e que delimitam o regionalismo do autor, a “arcatura” ou a forma do conto não é bem definida pelo crítico, pois não o parece ser nem para ele mesmo. Fantasia e verdade são elementos com que qualquer escritor trabalha; não avançamos muito, pois. De modo inefável e inexprimível, o crítico sai sensivelmente da questão da arcatura, sem dizer-nos o que pensa sobre ela.

A última passagem que queremos comentar é exatamente o momento final do seu texto, em que retoma a questão do nacionalismo literário.

O nacionalismo é uma escola de vida, é uma pauta de acção. A arte é fruto dessa escola e dessa pauta. Puro effeito, deixa de entrever as suas causas geradoras, mas não póde e não deve apparentar que é ella mesma uma causa, porque então perderia o que tem de mais forte e inconfundivel: o seu individualismo.

Ahi vem, entretanto, a pergunta:

– É Monteiro Lobato, então?

Com o talento de Monteiro Lobato, a gente póde escolher o preconceito que quizer, mesmo esse do nacionalismo, porque elle sabe ser forte em tudo que plasma.

Até naquillo de que zombeteia elle é forte. Criticou a mania do “hellenismo”, aliás universal, nella incidiu, comtudo, e produziu um conto admiravel, que se chama “Em casa de Phidias”.

Eu poderia, ainda assim, defender o meu argumento, adduzindo que o nacionalismo do escriptor patricio é pessimista e provar que acontece sempre isso com os preconceitos doutrinaes, que são sempre mais vehementes quando negam que quando exalçam.

A verdade, porém, é que na obra delle, como fatalmente na de todos os escriptores dignos desse nome, ha alguma coisa que sobrepaia ao preconceito maior que é a sua “vis” criadora: é a emoção. E a emoção só é verdadeiramente inspiradora de

grandes obras, só é eminente e conscientemente criadora, quando a atravessa uma grande rajada de dor humana.

É o que ha no seu lindo livro; a enorme dor de ver esfazendo-se em mil pedaços um ramo da raça brasileira, victima imbelli de sua propria força, que não soube ser agil e adaptar-se ás circumstancias, ao meio, ás necessidades, e que enfrenta, hoje, a civilização com um arrojo, um desprendimento que seria, individualmente heroico, se não fosse perigoso e compromettedor, para a colectividade.

Para o crítico, não existe nacionalismo literário, nem literatura nacionalista, uma vez que a especificidade da obra de arte não é a de discutir internamente os problemas externos a ela, e que lhe informam, mas de que não é efeito. Até aí, vamos bem. Podemos, porém, didaticamente, levantar o aspecto nacionalista em sua obra e observar como ele é trabalhado literariamente. Justamente o contrário faz Sud Menucci; impõe os seus conceitos de patriotismo, nacionalismo e civilização e a partir deles estuda a obra de Lobato. Maupassant foi apenas um elemento introdutório, que não estuda nem retoma (fica a pergunta: qual seria para ele a diferença entre o nacionalismo de *Boule de Suif* e o patriotismo das personagens de Lobato?). Sua conclusão sobre o nacionalismo pessimista de Lobato, antes uma “emoção”, sua “dor” diante do sertanejo ainda incompreensível, é uma boa saída para a sua leitura, que se invalida pelas suas sucessivas contradições.

Ao lermos a obra de Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro*,¹⁹⁷ ficamos sabendo que o principal grupo dos modernistas brasileiros leu o prefácio a *Pierre et Jean*, e que esse texto os teria inspirado para a formulação de suas idéias de uma arte livre do estatuto do real; ou seja, um autor realista, como é classificado Maupassant, em razão de suas reflexões estéticas contra o naturalismo fotográfico e pela defesa de um olhar pessoal, informou uma nova geração de brasileiros, cujos princípios se assentam na mesma proposta, ainda que os resultados sejam diversos. Brito cita então o mencionado artigo de Oswald de Andrade saído no *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, de 25 de julho de 1921. Este texto não estava no *corpus* recortado para a pesquisa, que inicialmente compreendia somente quatro jornais, até 1920, mas a sua relevância para o trabalho nos leva a lidar com ele. Além disso, o levantamento da edição de São Paulo do *Jornal do Commercio* retrataria um período menor ao estabelecido pelos demais periódicos, uma vez que a sua

¹⁹⁷ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 209-210.

publicação iniciou-se em 1893 (com o título de *Commercio de São Paulo*) e, em 1916, foi comprado pelo jornal do Rio.¹⁹⁸

A coluna “Questões de Arte”, p. 3 é assinada por Oswald de Andrade. Apresenta-se dividida em dez pequenas partes, da qual reproduzimos a terceira, em que trata de Maupassant. Oswald contrapõe aí a arte de Maupassant à dos naturalistas *tout court*, como Eça de Queiroz e Zola, os quais, conforme observado, faziam grande sucesso no final dos oitocentos. Oswald difere suas técnicas narrativas dos procedimentos do Naturalismo, o qual, aliás, Maupassant critica em “Le roman”. O escritor francês é caracterizado como sereno, de sabedoria calma e bela, pela clareza e imparcialidade de seu estilo; não se tenta mais vincular sua obra aos fatos vividos pelo homem Guy de Maupassant. É já reconhecido como um dos grandes escritores a influenciar a mentalidade da época.

Eça de Queiroz ainda faz das suas aqui pelo Brasil. A arte – explicou o culto, o admirável Mário de Andrade, se não erro, no seu fulgurante visionamento de Debussy, sahido no ultimo fasciculo da “Revista do Brasil” – procura crear um bello opposto ao bello da natureza.

De facto, o artista é o ser de privilegio que produz um mundo supra-terrenos, anti-photographico, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante e profundo, deflagrado a qualquer interior e obscura faisca divina. Emtanto, diversas bobagens ditas por Zola e por Eça, sobre o assumpto, ficaram canonicamente estorvando o caminho dos livres raciocínios e dos livres emprehendimentos. “A arte é a natureza vista atravez de um temperamento”. Profundo asno aquele Zola! Um contemporaneo de Wilde!

Como differe da pequena attitude mental em que sempre se angustiou o romanticão dos “Rougnon-Macquart” a calma e a bella sabedoria dos grandes mestres do naturalismo francez. É de reler-se o prefacio de “Pierre et Jean”. Ahi, Maupassant melhora Flaubert. A vida não deve ser photographica. Nada de reportagens absolutas. “Le choix s’impose”. E não se procure attingir a realidade, mas uma illusão da realidade.

Observações assim – definitivos clarões a revelar numa synthese, o complicado mecanismo em que torvellinha o drama das creações estheticas – na boca do sereno evocador de “Yvette” e “Fort comme la mort” collocam-n’o na linha dos grandes diretores da mentalidade do seu tempo. Zola, atravez de seu temperamento de retalhista de açougue, continuava a ver a natureza em postas e vendia-a aos kilos para o seu publico de cosinheiras e moços de recado.

Fialho, o maioral das letras portuguesas modernas, disse uma vez que Fradique Mendes era o Conselheiro Accacio tomado a sério. Infelizmente, no próprio Eça, há uma confusão perigosa de linhas mentaes. Aquella phrase “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diaphano da phantasia” é de Eça ou do Conselheiro? Oca, boba, sem nervos nem beleza, ella fez fortuna na cabeça chata da mediocridade luso-brasileira. E hoje, não há burocrata lido em cousas que não a tenha guardadinha no gavetão da sabedoria para as grandes horas das affirmações.¹⁹⁹

¹⁹⁸ PACHECO, Felix. *Jornal do commercio* (Edição de São Paulo). Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Commercio, 1916. Antes dessa data, circulava por aqui a mesma edição carioca.

¹⁹⁹ “Questões de Arte”. *Jornal do Commercio* (Edição de São Paulo), 25 de julho de 1921, p. 3. Os grifos são nossos.

Pelo repertório de idéias e pela linguagem de Oswald, vemos que estamos diante de um novo perfil de escritor-crítico, que não teme opor-se aos escritores venerados a fim de expor seus valores para uma nova corrente. Nesse posicionamento, o escritor coloca-se na defesa dos princípios artísticos de Maupassant, o qual prefere a qualquer outro grande escritor da geração francesa.

Poderíamos também associar os comentários de Oswald à crônica de Maupassant, dada ao público pelo *Correio Paulistano*, sobre o perfil do homem de letras. Segundo Oswald, Maupassant seria um daqueles autores do Naturalismo francês ocultados pela figura de Zola, e até mesmo de Flaubert; a este, para o escritor brasileiro, Maupassant supera na teorização de seu prefácio.

Em trecho seguinte dessa mesma coluna “Questões de Arte”, comentando *O Monumento às Bandeiras*, de Brecheret e as críticas incompreensivas sobre essa escultura, Oswald continua, de certo modo, tratando da arte à Maupassant.

Ignoram que Brecheret faz aquella arte propositadamente, pois que, como grande artista que é, sabe que a arte não é uma grosseira e inútil reprodução de exemplares de zoologia. Aquelles bandeirantes [o] que seriam, sem a força desmesurada dos seus musculos tensos, sem a caminhada heroica dos seus passos? uma procissão idiota de nu's familiares.

Mas isso que faz o criterio julgador das nossas populações (phrases assim: como está parecido! que beleza! É como se fosse...) é a maior vergonha de uma cultura. Arte não é photographia, nunca foi photographia! Arte é expressão, é symbolo commovido.

Como vemos, pouco antes da Semana de Arte Moderna um de seus epígonos usava-se da teoria de arte maupassantiana, resumida em um único texto, o prefácio a *Pierre et Jean*, para resumir a ideologia do grupo. A crítica à arte objetiva e fotográfica mostra-nos bem qual foi a leitura que Oswald empreendeu da obra de Maupassant, muitas vezes erradamente classificado como mero naturalista. A defesa da expressão, da escolha própria do artista, era mutuamente compartilhada por Oswald e Maupassant.

Vários autores de período literário anterior – e por vezes rivalizando com este – também leram Maupassant. Estes, no entanto, não apenas escreveram em textos críticos ou em correspondências pessoais sobre o autor francês, mas também foram receptores criativos de sua estética, recreando-se (e recriando-se) com ela. Exemplo disso é Monteiro Lobato, ao qual dedicaremos um estudo individual, uma vez que a releitura de Maupassant implica uma leitura das obras e da análise dos procedimentos estéticos de cada um desses escritores.

Em 21 de novembro de 1921, no *Correio Paulistano*, o escritor Ribeiro Couto²⁰⁰ assina um artigo sobre o Viriato Correia. É uma resenha intitulada “Um novelista brasileiro”, a respeito de *Novelas doidas*, volume de contos publicado nesse mesmo ano. Entre a apresentação biográfica do autor e o comentário da obra, obtemos a seguinte definição de Viriato Correia:

Viriato Corrêa deve ter a volúpia da acção forte. [...] A sua actividade mental é continua. Nasceu novellista. O seu sexto sentido é a percepção dramática, sempre alerta. Numa conversa, numa noticia de jornal, num caso que ouve, numa reminiscencia despertada por acaso na memoria, “vê” sempre, desdobrado pelo milagre da imaginação creadora, um entrecho de peça de conto, de romance.²⁰¹

Assim como Guy de Maupassant, Viriato Correia dedicou-se ao teatro. Sua visão do mundo é também percorrida pelo senso dramático, o que interferiu sobremaneira na escrita de seus contos.²⁰² Desenvolvidos segundo o conto tradicional, em que tudo converge para o conflito e no qual o desfecho deve ser impactante, a arte do contista brasileiro é também aproximada pelo crítico Ribeiro Couto à de Maupassant. Depois de comparar alguns contos a André de Lorde, Hoffmann, Poe e Villiers de L’Isle-Adam, chega a vez do nosso autor. Damos toda a citação, pela raridade do documento e chamamos a atenção para o parágrafo sobre Maupassant.

Ha neste volume quasi todas as modalidades do conto. Desde o regional puramente lyrico, como “A Morena” que deixou de gostar de um boiadeiro porque elle “deixou o verso cahir no chão” num desafio à viola, até ao trágico, como o do rapaz que, à noite matou a mãe na rêde por engano, pensando, no escuro ser a hospede ricaça que ia roubar...

“O drama de d. Alice”, “O outro”, “A armadilha”, “Madrugada Negra” têm a mesma nota de tragico intenso, “Grand guignotesco” que faz o encanto terrivel dos contos de André de Lorde.

“A mulher que envelheceu” – que envelheceu numa noite vendo que o filhinho morto desaparecera do caixão – é dos mais dolorosamente bellos de Viriato Corrêa. É um conto de mestre – porque Viriato Corrêa é um mestre. Tem-se vontade de perguntar onde foi elle buscar o desfecho desse conto, si na sua imaginação ou nalgum facto real. Porque é horrivel que, depois de uma noite em que todos os seus cabellos ficaram brancos e todas as suas lagrimas foram choradas d. Celina de Alencar vá descobrir o cadaverzinho de seu filho na chacara ao lado, no collo de uma grande macaca, a apertal-o ao seio, com amor... É um pouco de Poe e de Villiers de l’Isle-Adam, do tragico chocante do “The Murder in the Rue Morgue” e do “Comvive des derniérés fêtes”.

²⁰⁰ Rui Ribeiro Couto (Santos, 1898-Paris, 1963) foi escritor, diplomata e um dos participantes da Semana de Arte Moderna. Sua vivência na França inspirou a redação da narrativa de viagem *Chão de França*. Possui contos de alta qualidade, os quais pretendemos estudar na próxima fase de nossas pesquisas.

²⁰¹ COUTO, Ribeiro. Um novellista brasileiro. In: *Correio paulistano*, 24 de novembro de 1921, p. 3.

²⁰² Seu biógrafo chegou mesmo a afirmar: “No início, [Viriato] pensava que fazia teatro porque era contista. Agora, está convencido de que é contista precisamente porque faz teatro.” PINTO, Genulfo Hércules. *Viriato Corrêa: a modo de biografia*. Rio de Janeiro: Alba, 1966, p. 160.

“A noiva” tem os imprevistos phantasticos dos contos de Hoffmann. Aquella subita desaparição da mulher morta seria um caso de roubo de cadaver, ou, simplesmente, a mulher não morrera e fugira? Porém, depois, como os suplicava que ella fosse sido encontrada morta a bordo, num beliche?

E o caso ironicamente angustioso da “Mulher que se sacrificou”? Envelhecer no trabalho rude, amesquinhar-se, apagar-se em beneficio daquellas duas irmãs elegantes e ir depois encontral-as às gargalhadas onde as foi encontrar... Pobre d. Maria Carneiro que as sacrificou inutilmente!

Em certos contos deste livro sente-se Maupassant. Assim, no “Matador de Crianças”. Que impiedosa crueza da vida na dor levemente ridicula do capitalista Diniz de Padua, levado pela obsecção passional, a cercar dos melhores confortos o homem que era o “momento” vivo da sua infelicidade. É um conto de que Maupassant se esqueceu. Viriato Corrêa nos deu ahi, como em “Ellas Duas” e “Madrugada Negra”, uma das páginas mais captivantes da nossa literatura novellistica.

Mas não falta ainda em “Novellas Doidas” a nota de ironia aguda. “O homem que tocava clarineta” é um delicioso conto. Nem falta o “humour”, quando essa ironia se mistura a irremediabilidade cruel de uma dor. “A desfeita”, o conto que mais me chocou em todo o livro, pela detonação secca de uma surpresa esmagadora, tem esse espantoso “humour”. Aqui é bem o Villaers [sic] implacavel das “Demoiselles de Bienfilatre”.

Fechando o volume das “Novellas Doidas”, com uma sensação de profundo encanto, tive todavia uma tristeza: a tristeza de vêr, no meio dos dillentatismos numerosos da litteratura brasileira, confirmar-se agora com um relevo maior a personalidade realizadora de Viriato Corrêa.

Se Maupassant se esqueceu de “O matador de crianças”, Viriato não se esqueceu de Maupassant. Em quase todo esse volume, não só os temas como também a estruturação da narrativa curta o recuperam.

Está claro que Ribeiro Couto quer elevar o autor brasileiro ao interesse do público, por meio da comparação com autores consagrados da literatura universal, efeito esperado desde o título do artigo. A aproximação com o americano Edgar Allan Poe (1809-1849), o alemão Hoffmann (1776-1822), com o dramaturgo francês André de Lorde (1871-1942) e o autor dos *Contes cruels* (1883), Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889) vai ao encontro de uma linhagem de autores ligados ao horror, que desenvolvem em seus textos assuntos mórbidos como o infanticídio, o sofrimento dos inocentes, a loucura, o fantástico e a vingança, mas com certo humor negro. Todos estes elementos estão reunidos também na obra de Maupassant.

Conforme vimos no início desta parte 2 de nossa dissertação, outros críticos antes de nós apontaram o parentesco dos contos de Medeiros e Albuquerque, Júlia Lopes de Almeida, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Viriato Correia, entre outros, com os de Maupassant. Os documentos analisados apenas reforçam a necessidade de um estudo particular de cada um desses contistas brasileiros.

4. A contribuição da crítica brasileira sobre Maupassant

Se juntarmos todas as referências que nossos críticos e pseudocríticos (ou apenas redatores de jornais), entre 1880 e 1921, fizeram ao nosso autor, encontraríamos levantados aí quase todos os principais elementos característicos da arte de Maupassant. Em termos de gêneros, só ficou relegada a poesia; de tema, todos os que atendem às classificações apontadas da apresentação – se não nos escapa algum – foram contemplados; quanto aos traços de estilo, as principais características elencadas.

Nos quadros a seguir, resumimos os dados coletados no *corpus*. Assim poder-se-á notar no todo a frequência com que Maupassant foi citado e quais de seus trabalhos foram aqui traduzidos e estudados.

Levantamento feito nos jornais consultados, entre 1880 e 1921

Lista dos Autores	Nacionalidade	Nº. de artigos em que citam Maupassant	Tipos de referência
Anônimos	?	42	notícias, homenagens, traduções,
Alter Ego ou Jayme de Séguier	português	20	homenagens, citações, leitura
Iriel (Frederico José Sant'Anna Nery)	brasileiro	10	notícias, citações, leitura
José Maria Belo	brasileiro	3	levantamentos, referências
Theodor Child	norte-americano	2	classificações, comentários
Nuto Sant'Anna	brasileiro	2	traduções, comentários
João do Rio (Paulo Barreto)	brasileiro	2	comentários, comparações
Oswald de Andrade	brasileiro	2	comparações e comentários
Maria Amália Vaz de Carvalho	portuguesa	1	homenagens, leitura
Hugues Le Roux	francês	1	impressões e leituras
Sud Menucci	brasileiro	1	comparação com Lobato
Ribeiro Couto	brasileiro	1	comparação com V. Correia
Daltro Santos	brasileiro	1	referências
Rubem Tavares	brasileiro	1	levantamentos
Paul Bourget	francês	1	comentários, referências
Jean Bourdeau	francês	1	comentários, referências
Georges Dumas	francês	1	leitura, interpretações
Oliveira Lima	brasileiro	1	comparação e comentários
André Maurel	francês	1	referência
Lima Barreto	brasileiro	1	comparação com A. Bertha
José Sarmiento	?	1	tradução
J.V.S.	?	1	impressões e comentários
Total (em número) de textos consultados:		97	

Textos de Maupassant comentados nos artigos

Título	Articulista	Data
<i>La main gauche</i> , Allouma	Iriel	06.05.1889
<i>Notre coeur</i>	Iriel	12.08.1890
<i>Musotte</i> , L'enfant	Iriel	28.03.1891
<i>Musotte</i> , L'enfant	Alter Ego	02.04.1891
<i>Musotte</i>	Alter Ego	10.04.1891
<i>Au soleil</i> , Une fête arabe	Alter Ego	08 e 20.05.1891
<i>L'Angélus</i>	Iriel	24.01.1892
<i>Boule de Suif</i> , <i>La vie errante</i>	Iriel	07.02.1892
<i>Notre Coeur</i> , <i>Fort comme la mort</i>	Maria Amália Vaz de Carvalho	07.02.1892
<i>Fort comme la mort</i> , <i>Mont-Oriol</i> , <i>Bel-Ami</i> , <i>Sur l'eau</i> , <i>Pierre et Jean</i>	anônimo	07.02.1892
<i>Musotte</i>	Iriel	28.02.1892
<i>La Maison Tellier</i>	Alter Ego	07.07.1892
<i>Musotte</i> , <i>Fort comme la mort</i> , <i>Inutile Beauté</i>	Theodor Child	09.10.1892
Le roman, <i>La vie errante</i> , Sur les nuages	Alter Ego	13.08.1893
Cartas a Maria Bashkirtseff	Alter Ego	03.02.1896
La guerre	Alter Ego	12.04.1897
<i>Fort comme la mort</i>	anônimo	09.02.1900
<i>Musotte</i> , L'enfant	anônimo	17.08.1901
<i>Musotte</i> , L'enfant	anônimos	18.08.1901 (2 textos)
<i>Musotte</i> , L'enfant	anônimo	13.09.1901
<i>Yvette</i>	Jayme de Séguier	08.01.1902
Tremblement de terre	Alter Ego	29.06.1902
<i>Musotte</i> , L'enfant	anônimo	11.07.1903
<i>Boule de Suif</i>	anônimo	11.07.1903
<i>Boule de Suif</i>	anônimo	12.07.1903
Carta a M. Vaucaire	Alter Ego	24.06.1906
Le père Millon	anônimo	mar.-set. 1909
<i>Mademoiselle Fifi</i>	anônimos	1º.10.1910 (2 textos)
<i>Le Horla</i>	Georges Dumas	05.11.1912
<i>Une vie</i>	Oliveira Lima	05.01.1918
<i>Pierre et Jean</i>	anônimo	21.04.1918
<i>Boule de Suif</i>	Sud Menucci	16.05.1919
Le roman	Oswald de Andrade	25.07.1921

Textos de Maupassant publicados (integral ou parcialmente)

Lista dos tradutores	Gênero do texto	Título	Data
Anônimo	conto	Uma vagabunda (La rempailleuse)	22.04.1884
Anônimo	conto	O braço (En mer)	23.06.1884
Anônimo	conto	O Horla (Le Horla)	20.11.1886
Alter Ego	crônica	Festa árabe (Une fête árabe)	10 e 20.08.1891
	narrativa de viagem	e Ao sol (Au soleil)	
Anônimo	novela	<i>Bola de Sebo (Boule de Suif)</i>	07 a 24.02.1892
Iriel	narrativa de viagem	<i>La vie errante</i>	07.02.1892
* Anônimo	conto	O medo (La peur)	14.02.1892
Anônimo	crônica	Homens de Letras (L'homme de Lettres)	19 e 20.02.1892
Anônimo	conto	O tio Mongillet (Le père Mongillet)	31.07.1892
Anônimo	conto	O garrafão (Le petit fût)	03.12.1893
Anônimo	conto	O filho (L'enfant)	20.01.1894
Anônimo	conto	Ça ira	27.01.1894
Anônimo	narrativa de viagem	Maneira original de ser pensionista do Estado (<i>Sur l'eau</i>)	14.02.1894
Anônimo	conto	Quem sabe? (Qui sait?)	23 e 24.03.1894
Anônimo	conto	En wagon	30.03.1894
Anônimo	conto	Uma viúva (Une veuve)	21.01.1895
Jayne de Séguier	crônica	Contra a guerra (La guerre)	12.04.1897
José Sarmiento	romance	<i>Forte como a morte (Fort comme la mort)</i>	11.02 a 02.04.1900
Alter Ego	crônica	Tremblement de terre	29.06.1902
Alter Ego	carta	à Maurice Vaucaire	24.06.1906
Anônimo	conto	Dois amigos (Deux amis)	16.02.1908
Anônimo	conto	A creança (L'enfant)	03.11.1909
Anônimo	conto	Solidão (Solitude)	05.11.1909
Escragnolle Doria	conto	Mademoiselle Perle	28.10.1912
Anônimo	conto	Os alfinetes (Les épingles)	16.06.1912
Nuto Sant'Anna	prefácio	O talento (Le roman)	02.11.1914
* Anônimo	conto	Adeus (Adieu)	27.04.1918

(*) consultados nessas datas, no *Jornal do Brasil* e na revista *Fon-Fon*, os quais merecem uma busca contínua e mais completa

A maior parte dos artigos localizados nos jornais evidencia uma leitura biográfica, que até hoje permanece agradando o domínio popular, como também constataria Hans Färnlöf, no estudo sobre a recepção de Maupassant na Suécia. Porém, se compararmos os resumos que se faziam na França e na Suécia sobre os livros do autor, ainda que os nossos não tenham grande profundidade teórica e mesmo desenvolvimento que os possam caracterizar como estudos ou propriamente *comptes rendus* dos volumes comentados, não há praticamente incorrência no julgamento moral das obras de Maupassant, como ironizou Iriel na crítica aos ingleses. Se o autor é deplorável no seu destino, seus personagens e sua criação estética não o são, por esse aspecto já reconhecidos como criações artísticas. Aqui, como na Suécia, parece que as reflexões mais aprofundadas em termos literários foram feitas a partir do conhecimento do prefácio “Le roman”.²⁰³

²⁰³ FÄRNLÖF, Hans. Op. cit., p. 11.

Daí se observa o quanto o próprio Maupassant foi de pronto celebrizado, passando a ser visto ele também, por muitos de seu meio, como um arrivista literário. Essa aceitação demonstra ainda que sua literatura foi facilmente compreendida pela massa que o reputou. Talvez essa comunhão imediata, ao contrário de autores mais indóceis, revolucionários, que chocam de início e que depois se redescobrem, como são os diletos da posteridade, tenha feito Maupassant ser um pouco esquecido para que outros fossem lembrados. O conto em sua época era muito divulgado, popularizado, nota-se até que, quando o autor quis estetizar-se mais, acabou relegando essa forma e preferindo aquelas em que era menos artífice, o romance e o teatro, tidos como gêneros mais reputados literariamente. A tradição dos contos filosóficos do XVIII deve também ter sido parâmetro para a avaliação dessa nova leva de autores, que assim foram inferiorizados por trocar o objetivo reflexivo pelo divertimento puro, preterindo-o à tradição oral dos contos ao modo do *Decamerão*.

A saída literária encontrada para as críticas teatrais demonstram duas coisas: a qualidade dramática dos contos de Maupassant e a habilidade dos críticos brasileiros para o comentário teatral. A experiência com o teatro realista tornava facilmente compreensível a técnica teatral e o seu poder de representação. O teatro naturalista francês aqui representado não era, porém, do agrado de todo o público, o que de modo geral contribuiu para que ele não se desenvolvesse por aqui. Segundo João Roberto Faria:

Nos dois últimos decênios do século XIX [...] a dramaturgia naturalista não conseguiu se impor no Brasil. As peças que vieram de fora foram aplaudidas com parcimônia e as que foram feitas aqui não passaram de experiências mal assimiladas. As reflexões e discussões sobre o assunto também não abriram caminho para o surgimento de uma dramaturgia plenamente identificada com o naturalismo. Ficamos, pois, sem as primeiras sementes do teatro moderno, naquela altura já semeadas e dando frutos em vários países europeus.²⁰⁴

Se o romance estava em crise e o drama por aqui era de difícil abertura, podemos ter aí, além do fascínio exercido pelo contos de Maupassant, uma justificativa para ter informado principalmente escritores no gênero do conto.

A atenção que, de fato, Maupassant devotou aos loucos, assim como às prostitutas, aos camponeses e aos pequeno-burgueses, sobretudo nas narrativas curtas, revela no autor a atenção que dava a certos grupos marginalizados na sociedade, que, na literatura do XIX como um todo, ganham espaço não só como personagens, mas como protagonistas e, em Maupassant, tornam-se muitas vezes porta-vozes de si mesmos, ou

²⁰⁴ FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 261.

seja, narradores. O caso dos loucos maupassantianos é único na literatura de sua época, pois são dados em primeira pessoa, a qual muitos críticos inábeis em teoria literária confundiram com a própria voz do autor. Além disso, o fantástico de Maupassant, realizado sob os critérios da estética objetiva, poderia confundir ainda mais o leitor inexperiente, entre a fatura literária e a realidade. Mais do que qualquer conto maravilhoso ou o fantástico onírico dos românticos, o fantástico realista põe o leitor sob circunstâncias racionalmente explicáveis, que vão além do sonho ou da imaginação pura e livre do sujeito. O drama e o *pathos* eram atingidos mais fortemente, com a intensidade máxima do grau de verossimilhança, por meio de explicações científicas, às vezes, que intervinham nos textos. Tudo isso contribuiu, a meu ver, para essa ilusão completa entre real e ficção; entre a fala do autor e a do homem, Guy de Maupassant, o qual era por si só um enigma para muita gente interessada em desvendá-lo. Imediatamente após a sua morte, essas pessoas, muitas delas críticos, acabaram por resolver sob uma única fórmula esse mistério – forma de revanchismo literário – achando-se vencidas.

Hoje, quando já está distante qualquer possibilidade de esclarecimento que não a documental, e, embora pareça já não fazer mais sentido resgatar papéis velhos quando os novos (as obras) se republicam (clássicas e atuais a um só tempo), acreditamos que nosso trabalho não foi em vão. Pudemos notar que desde sempre houve críticos – brasileiros, mais até que alguns franceses – que, esclarecidamente, resolveram o enigma com as palavras do autor: “je laisse seulement parler de mes livres”. Esses instrutores e intermediadores literários, em geral, apontaram para uma leitura direta e prazerosa do texto. Podemos dizer que esses críticos permitiram a tantos escritores, aqui, receber calorosamente o Horla, que então retornava ao Brasil.

O capítulo da recepção crítica nos jornais ainda está aberto. Mas os exemplos coletados já apontam para a preparação que foi feita de nossos contistas maupassantianos. Passamos a ilustrar com a análise de um caso exemplar. Ao se estudarem os comentários que um autor estabelece sobre outro, muitas vezes aquele deixa entrever os seus próprios procedimentos de criação. Foi o que notamos ao ler as cartas e os textos literários em que Monteiro Lobato trata da técnica do conto de Maupassant. Considerado um contista pré-modernista e tradicional, por meio da releitura, valoriza-se pelo estudo comparativo com o escritor francês, bem como este mesmo igualmente se renova, uma vez que se pode voltar para sua contística à luz do recorte formal feito pelo autor de *Urupês*.

CAPÍTULO 3

A recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil: um caso exemplar

No Brasil, como em todos os países civilizados, Guy de Maupassant tem os seus fieis, que relêm [sic] a sua obra magnífica e que gostarão por certo de o ver ressurgir neste retrato traçado com firmeza e semelhança.¹

Desde que Maupassant meteu-se a virar as cabeças de nossos romancistas, estes apaixonaram-se de tal forma pelo conto que este em breve se tornará uma verdadeira praga.²

1. Lobato e seu conto de Maupassant

Ao cabo de quase um século da entrada de Monteiro Lobato no quadro cultural brasileiro, nota-se uma inversão bastante significativa, mas ainda ingrata, da leitura que se faz desse autor. A crítica contemporânea a Lobato tê-lo-ia lido e julgado mais pelos seus contos e o reputado mais pela sua atuação de editor e de intelectual engajado que por sua pioneira produção infantil.³ Porém, se hoje é unânime entre a crítica a idéia de que Lobato foi o fundador do gênero infantil da literatura no Brasil, já há bastante tempo que o conjunto de contos do autor tem sido deixado em segundo plano e praticamente só é ainda lido “porque é Lobato, e não pelo seu valor intrínseco”.⁴

Isso se deve ao fato de que estamos ainda sob a égide de uma crítica que considerava os contos lobatianos passadistas e conservadores tanto na estética quanto no temário. Tais apreciações felizmente vêm sendo rebatidas por vários estudiosos, dentre eles Wilson Martins e Vasda Bonafini Landers, empenhados em resgatar a contística lobatiana (não só ela, mas toda a obra do escritor) e mostrar o quanto foi precursora da modernidade e, em determinados aspectos, como ela defendia a seu modo uma renovação nas letras brasileiras.

¹ Alter Ego (pseudônimo de Jayme de Séguier), artigo de 30.06.1912, *Jornal do Commercio*, p. 3.

² HOLLANDA, Sérgio Buarque de. A decadência do romance. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. Org. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 105.

³ Conforme relata Marina de Andrada P. de Carvalho, em prefácio à obra de Monteiro Lobato *Prefácios e entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1964, pp. XVI e XVII.

⁴ BOSI, Alfredo. “Lobato e a criação literária”. In: *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 43, São Paulo, 1982, p. 21. Ainda que defenda um posicionamento oposto ao nosso quanto à atualidade dos contos do autor de *Urupês*, por considerá-los muito datados e limitados num tempo (décadas de 1910 e 1920) e num espaço (Vale do Paraíba), o que refutaremos no momento ideal, tal observação sobre o atual descaso nas leituras dos livros adultos lobatianos confirma nossa suposição inicial.

Partilhando deste último posicionamento frente à produção lobatiana, nosso papel será aqui o de recuperar, na medida de nossas limitações, a leitura feita por Monteiro Lobato de Guy de Maupassant, da qual deixou expressas em seus contos marcas relevantes, de que é exemplar o “Meu conto de Maupassant”. Por meio da análise deste conto, conjugada com a leitura dos demais contos de Monteiro Lobato, podemos observar que há uma série de técnicas narrativas, recursos estilísticos e um temário que, guardadas as particularidades, conforme veremos, é comum entre os dois contistas, os quais, recriados na poética lobatiana, apontam-lhe ainda modernidade nos procedimentos e atualidade no prazer estético que produzem no leitor.

Nosso estudo dos contos de Maupassant, pelas limitações que acabamos de apresentar, buscou seguir sobretudo aqueles inseridos nos volumes de contos cuja leitura foi seguramente efetuada por Lobato, segundo seus relatos em *A barca de Gleyre*. As menções a Maupassant nesta obra, aliás, são bastante frequentes e subdividimo-las da seguinte maneira: quando exercem mera função de registro, ao Lobato acusar recebimento ou envio de obras do autor francês (para leitura sua ou do amigo Godofredo Rangel), ou ao afirmar que leu determinada obra do autor;⁵ e quando funcionam como referência, ao tomar Maupassant por escritor modelar.⁶ As obras de Maupassant citadas (entre romances, novelas e contos) são: *Bel Ami*, *Notre coeur*, *Mont-Oriol*, *Pierre et Jean*, *Une vie*, *Toine*, *Boule de Suif*, *Clair de lune*, *Le Horla*, *La main gauche*, *Mlle. Fifi*, *Sur l'eau* e “Une soirée”.

Nosso objetivo, portanto, neste trabalho, ao resgatar a leitura de Maupassant feita por Lobato, é o de verificar como Lobato aproveitou para a formação de sua própria poética os princípios estilísticos e temáticos do autor francês e como operou a ambientação desses elementos à cultura e à paisagem brasileiras.

Este não é o primeiro trabalho de literatura comparada sobre Monteiro Lobato. Já Cassiano Nunes enveredou por esse caminho ao estudar a relação do autor de *Cidades mortas* com o escritor norte-americano Mark Twain.⁷ Josué Montello, em um curto mas curioso artigo, já se havia dedicado a traçar um rápido paralelo entre a teoria de Maupassant e a subversão dela por Lobato em outro conto de *Urupês*, “O comprador

⁵ Cf. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1948, t. I, p. 46, 52, 208, 245 e 252; 1964, t. II, p. 137 e 374.

⁶ Idem, t. I, p. 61-2, 188, 209, 243-4, 254, 256 e 258; t. II, p. 24.

⁷ NUNES, Cassiano. Mark Twain e Monteiro Lobato: um estudo comparativo. *Norte-americanos*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1970, p. 73-121. O artigo é de 1959.

de fazendas”.⁸ Outras contribuições, mais recentes, estão na pesquisa realizada por Ana Luiza Reis Bedê⁹ sobre a presença francesa em *A barca de Gleyre*, obra esta que compõe a “cozinha literária” e “o álbum de família estilístico” de Monteiro Lobato, nas palavras de Alfredo Bosi,¹⁰ e na tese de Wanda Aparecida L. de Oliveira, intitulada *Maupassant e Lobato: estruturas paralelas*.¹¹

Wanda Oliveira apresenta sucintamente, no primeiro capítulo, a repercussão de Maupassant no Brasil, onde resume algumas entradas do autor nas nossas histórias da literatura, localizando aí os possíveis maupassantianos. Este também foi o nosso percurso no capítulo anterior. Na segunda parte de seu trabalho, faz um estudo em que se aplicam conceitos de teoria literária para a análise paralela de três contos de Maupassant (“La maison Tellier”, “La ficelle”, “L’orphelin”) e três de Lobato (“A Cruz de ouro”, “Um homem honesto”, “O mata-pau”), entre outros mencionados ao longo do trabalho. Esse estudo muito cuidadoso no que concerne a aproximação dos *topoi* dos contos de Lobato e Maupassant é um exemplo muito preciso de análise estrutural e temática dos dois autores. Em alguns momentos, no entanto, o procedimento da autora não é compartilhado por nós, uma vez estabelece juízos de valor na comparação das duas obras, dizendo que a técnica de Maupassant é superior à de Lobato. Esse juízo, porém, é ponderado adiante:

Na medida em que o estilo é o que há de mais pessoal em um escritor, que é o traço revelador de sua natureza íntima – o princípio individualizador, enfim –, Lobato, como verificamos, ainda que tenha sofrido uma possível influência de Maupassant, chegou à construção de sua “ilusão particular” e não só adequou seus escritos a nossa realidade histórica, nacional e social, como também a suas próprias particularidades individuais, corroborando o famoso dito de Buffon: “o estilo é o próprio homem”.¹²

Nossa proposta difere um tanto da dessa pesquisadora. Neste capítulo, vamos reunir várias discussões proporcionadas a partir da leitura de um conto de Lobato, o “Meu conto de Maupassant” (reproduzido no final do capítulo), comparando a estética

⁸ MONTELLO, Josué. O polemista do conto. In: *Ciência & Trópico*. Vol. 9 (2), Recife, 1981, p. 259-264. Montello compreende que Lobato apela nesse conto ao acontecimento extraordinário que Maupassant evitava; que Lobato deixa cair a “telha na cabeça” de sua personagem, ao que o escritor francês se opunha em “Le roman”.

⁹ BEDÊ, Ana Luiza Reis. *A presença francesa em A barca de Gleyre*. São Paulo, 2001. Dissertação de mestrado na área de Literatura Francesa, FFLCH-USP, 2001.

¹⁰ BOSI, Alfredo. Lobato e a criação literária. In: *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 43, São Paulo, 1982, p. 21.

¹¹ OLIVEIRA, Wanda Aparecida L. de. *Maupassant e Lobato: estruturas paralelas*. São José do Rio Preto, 1999. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista. Outros trabalhos estão listados em nosso levantamento, nos anexos desta dissertação.

¹² Idem, p. 144-145.

dos dois autores, tendo em vista também as suas teorizações sobre a forma literária do conto. Quando necessário, comentaremos outros contos do autor brasileiro, a fim de comprovar nosso ponto de vista sobre o conjunto de sua obra.

Ao ler *Urupês* e *A barca de Gleyre*, um comparativista de pronto não se manterá indiferente a uma fonte para a contística lobatiana, a saber, denunciada tão logo pelo próprio autor no título do conto que ora pretendemos analisar. Guy de Maupassant configuraria para Lobato, bem como para outros escritores seus contemporâneos, um contista modelar. Buscando uma justificativa para este nosso trabalho, poderíamos nos perguntar, assim como o fez a personagem/ouvinte de “Meu conto de Maupassant”: “Por que Maupassant e não Kipling, por exemplo”, cuja obra também foi lida por Monteiro Lobato? A resposta, que procuraremos apresentar ao fim deste capítulo, tem suas pistas dadas no próprio texto, pela resposta sucinta e cifrada do personagem/narrador: “Porque a vida é amor e morte, e a arte de Maupassant é nove em dez um enquadramento engenhoso do amor e da morte.” Já nesta primeira resposta, justifica-se: 1) a representatividade da teoria literária de Maupassant depreendida e compartilhada por Lobato (a arte como representação da vida), 2) a temática (amor e morte) e, sobretudo, 3) as técnicas formais (o “enquadramento”) que Lobato absorve e transforma.

Constatado o apreço que Monteiro Lobato tinha pela obra de Guy de Maupassant e a “afinidade eletiva”, conforme define Ana Luiza Reis Bedê, com a teoria do conto do autor francês e também vários pontos de contato com a teoria de literatura deste último, podemos passar já à análise de “Meu conto de Maupassant”. Nossa leitura do conto será linear, feita à medida que os elementos de nosso interesse forem se apresentando no texto literário. Tal procedimento, diferente do estabelecido nos outros capítulos, corresponde à leitura diferenciada feita por Lobato do autor francês. As subdivisões que estabelecemos aqui não constituem propriamente subcapítulos independentes, mas partes da sequência da análise, assim separadas somente para facilitar a sua leitura e a localização de cada nível diverso da abordagem que fizemos do conto.

2. Enquadramento narrativo e narradores

[...] o narrador é um homem que sabe dar conselhos.¹³

O “Meu conto de Maupassant” é, *grosso modo*, uma anedota (no sentido grego de *anekdotos*, episódio inédito e curto) reproduzida por alguém que a ouviu durante uma viagem de trem. Esta nossa definição, concisa e sumária, somente evoca o movimento geral do texto mas, ainda assim, conduz-nos já para o aspecto principal a ser analisado: a arquitetura de um conto dentro do conto. O leitor não só presencia o labor de uma narração como também assiste a uma reflexão metalingüística da literatura, a qual dá início e término a essa narração e encerra o conto.

Mas falamos também de alguém intermediando as duas narrações, uma que ele mesmo processa e outra de que foi ouvinte “indiscreto” (caracterizado assim como narrador heterodiegético) e que procura reproduzir literalmente, conforme indicam as aspas e o discurso direto na voz do segundo narrador. Ambos narradores são anônimos; o segundo, também personagem, é um ex-delegado e foi da sua experiência na profissão que extraiu a história que conta a um amigo (configurando-se um narrador homodiegético, dado que foi personagem não protagonista da ação), sobre o qual nada sabemos senão que vem a ser um ouvinte generoso, pois se deixa ingenuamente envolver na trama narrativa do companheiro de viagem. Também as personagens do “causo” narrado são anônimas, tão-somente conhecidas pela procedência (espacial ou familiar), pela profissão, pelas ações, pelo aspecto físico ou pela senilidade: o “italiano, morador destas bandas, que tinha vendola na estrada. Tipo mal encarado e ruim”, os piraquaras, a velha, um soldado – que foi também em algum momento narrador, pois deu a saber o fim da história ao narrador homodiegético, a quem este cita entre aspas em seu discurso – e o filho da velha, duplamente homicida.

A anonimia, a caricaturização (não consiste em tipificação) das personagens, o caráter público que ganha a história ao ser contada num trem e reproduzida por um outro – cujo único interesse, desconhecendo os atores do conto alheio, é mantê-la, fazê-la perdurar – concorrem para o domínio do popular e para a valorização de um procedimento “em vias de extinção”: “a arte de narrar”.¹⁴

¹³ BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1. ed., São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 200. (*Obras escolhidas*, v. 1).

¹⁴ BENJAMIN. Op. cit., p. 197. Cf. também o artigo de Peter Brooks. Le conteur-reflexion à partir de Walter Benjamin. In: LECARME, Jacques; VERCIER, Bruno (Org.). *Maupassant, le miroir de la nouvelle*. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988. (L’imaginaire du Texte), p. 225-241.

A arte do narrador, típica da tradição oral e dos gêneros literários diretamente dela herdeiros – dentre eles o conto e a novela –, como qualquer trabalho artesão, deixa marcas indeléveis da técnica própria desse narrador; a importância está em um saber repassar uma experiência de vida, sua ou alheia, de modo a “aconselhar” – e aqui está o caráter utilitário intrínseco à narração – ou melhor, “fazer uma sugestão”, segundo Benjamin, com o exemplo do caso que torna público. Nesse sentido, é a narrativa ou o conto um campo aberto à interpretação livre do ouvinte ou leitor, já que “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”¹⁵ e o restante estaria em apenas sugerir.

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, diz Benjamin. Isso implica ao narrador o dom de ouvir, de memorizar e de saber reproduzir tal experiência em sua *perfeição* (no sentido etimológico, *perfazer*, e de ser singular), por ser uma atividade artesanal milenar, envolve tempo, como na natureza os elementos exigem tempo para se comporem (Benjamin dá, de segunda mão – de Paul Valéry –, os exemplos das conchas, das pérolas e do vinho). Esse processo, segundo Benjamin, consiste na “superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a *narrativa perfeita* vem à luz do dia, *como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas*.”¹⁶

Esse procedimento que leva à perfeição da narrativa apegada à tradição oral foi rigorosamente trabalhado por Maupassant e outros contistas ditos “à Maupassant”,¹⁷ entre eles, Monteiro Lobato. Muito antes, aliás, de Maupassant, uma vez que a história da narrativa enquadrada e do próprio conto confundem-se com a história da literatura ou mesmo da linguagem humana. Na literatura, isto é, na tradição escrita milenar, podem-se ler narrativas encaixadas na *Odisséia* homérica, nas *Mil e uma noites*, no *Decameron* de Bocaccio, nas *Novelas Ejemplares* de Cervantes e no *Héptameron* de Marguerite de Navarre.¹⁸ Vemos, portanto, a que se deve a perfeição de Maupassant, ligado, como esses autores antigos, à tradição oral ocidental.

Tendo com a ajuda de Benjamin extraído a definição de narrador mais próxima da que vimos se apresentar no conto lobatiano, antes de retomá-lo seria interessante buscar na concepção de literatura de Lobato e de Maupassant a defesa comum de uma

¹⁵ Idem, p. 203.

¹⁶ Idem, p. 206. Os grifos são nossos.

¹⁷ LIMA, Herman. O conto, do Realismo aos nossos dias. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A./Livraria São José, [s.d.], v. II, p. 234.

¹⁸ Sobre a história do conto, há um resumo em: GOTLIB, Nádia Batela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

arte narrativa tal qual a desse narrador de Benjamin, que marca a origem e o fim de uma espécie, arraigada no popular.

Monteiro Lobato, em carta ao amigo e jornalista Cesídio Ambrogi, desenvolve a idéia da necessidade de sugerir, de maneira a despertar no leitor um reconhecimento, que, em verdade, se dá pelo fato de um labor típico, exigido pela leitura literária. Desse modo, o contista/narrador garantiria grande quantidade de leitores/ouvintes e assim a permanência de sua narrativa:

Mas o grande prazer da literatura está justamente no contrário: ser lido pelo maior número de pessoas e ser entendido por crianças, velhos, adultos, sábios e imbecis. E para isso, meu caro, o remédio é escrever vitaminadamente, com tintas vivas, vivíssimas – e não empastar. Não sobrecarregar. Não dizer demais. Nunca, nunca dizer tudo. Já fiz essa descoberta. As coisas mais belas que um leitor encontra num livro não são o que temos nele – são a que está dentro do leitor e nós apenas sugerimos. Vou dar um exemplo: Todos nós temos lá dentro a imagem duma certa fazenda onde passamos a infância, onde nascemos ou a primeira onde passamos as férias, ou a em que namoramos. Fazenda para nós é aquilo. Uma que discrepe, está errada. Muito bem. Vai um coelho [Coelho Neto?] qualquer e põe-se a descrever uma fazenda. E descreve uma certa fazenda que ele viu e decorou, em vez de sugerir a *nossa* fazenda querida. Resultado: ficamos com um empastelamento, e sentimos mau estar [sic] – o mal está causado pela traição. Porque o que nós instintivamente queremos é que os autores nos recordem a nossa fazenda, a única certa. E que faz um autor esperto e psicólogo? Dá uns traços gerais e espalha umas cores que sugere [sic] em cada cérebro de leitor exatamente a fazenda que ele tem lá na memória como a certa, a boa. E o leitor acha lindo e diz: “como este sujeito descreve bem uma fazenda!” e entusiasma-se e passa a ler tudo quanto ele escreve.¹⁹

Maupassant, no prefácio ao seu romance *Pierre et Jean*, defende uma arte que reproduza para o leitor com “scrupuleuse ressemblance”,²⁰ e não com a ingênua pretensão de fidedignidade naturalista, o “spectacle de la vie”²¹ e afirma que o objetivo do autor, para realmente engajar o leitor, não deve ser meramente o de narrar uma história ou de aprazer ao leitor, pois que não é a qualidade do fato narrado que surpreende, mas a construção do tecido narrativo, a arte e a técnica do autor; deve ser a de “nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements”.²² Guardadas as particularidades do gênero ao qual se refere nesse texto, o romance, podemos apreender ainda, do que é geral no Maupassant contista ou romancista, que é na ação e na fala das personagens, no seu jogo na fábula (e não na sondagem psicológica, a qual deixa entrever somente o ponto de vista psicológico pessoal do autor

¹⁹ In: MOREIRA, Dalton. Os últimos inéditos de Lobato. *Folha de S. Paulo*. 16 de set. de 1984, p. 59.

²⁰ MAUPASSANT. Op. cit., p. 706-707.

²¹ Idem, p. 706.

²² Idem, p. 706.

frente a ela) que deve se deter o escritor, pois aqui ele abre espaço à compreensão e à contribuição do leitor.

Portanto, para Maupassant, a arte do narrador depende do trabalho do autor (a marca do oleiro, de Benjamin), suas escolhas, as quais devem buscar nas experiências de vida seus temas (e não modelo) e levar para aquela, via leitor, questionamentos. Os disparates da vida, muito menos verossímeis do que a arte, devem ser reproduzidos no gênero jornalístico do *fait divers*, não na literatura. Assim dizendo, Maupassant chega a esta comparação direta entre vida e arte (à qual nos reportaremos mais tarde, ao tratar do fechamento do conto estudado):

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer. Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.²³

Por esse excerto, já temos idéia de qual era o realismo de Maupassant e qual o conceito de verossimilhança que defendia. Podemos entrever também aí aquele sábio conselheiro (ou homem que sugere) que Benjamin reconhece na essência do narrador. Relendo os contos de Maupassant, várias vezes encontramos esse narrador. Para ficarmos com alguns exemplos, citamos a engomadeira de “Le Diable”, a qual conhecia todos os entretons da morte pois, para ganhar dinheiro, cuidava de pessoas prestes a morrer; assim, no fim do conto, ela narra essas histórias de agonizantes à velha de quem cuidava, enriquecidas de apelos ao fantástico, para terminar logo seu serviço, provocando-lhe a morte. Outro exemplo está em “La Clochette”: após uma apresentação da velha Clochette (uma costureira solteira e coxa, a qual, enquanto tecia, contava histórias), feita com grande riqueza de detalhes pelo narrador-personagem que abre o conto, há a inserção de mais um narrador, o médico da cidade, único a conhecer a razão por que ela mancava (uma desventura amorosa) e que a relata após a morte de Clochette. Além da aproximação que esses dois narradores provocam no leitor, que se volta interessado pela curiosa história dessa mulher, a qual superou com vigor diversas

²³ Idem, p. 708-709.

perdas ao longo da vida, a valorização que o menino faz dela como artesã da narração, uma simples camponesa, é também o elogio que Maupassant empresta ao narrador e à arte de narrar:

Elle avait, autant que je puis me rappeler les choses qu'elle me disait et dont mon coeur d'enfant était remué, une âme magnanime de pauvre femme. Elle voyait gros et simple. Elle me contait les événements du bourg [...]. Elle me contait ces naïves aventures de telle façon qu'elles prenaient en mon esprit des proportions de drames inoubliables, de poèmes grandioses et mystérieux; et les contes ingénieux inventés par des poètes et que me narrait ma mère, le soir, n'avaient point cette saveur, cette ampleur, cette puissance des récits de la paysanne.²⁴

Lobato também, em diversos momentos, louva o narrador que sabe tirar bons contos das experiências de vida, por um dom de observação singular. Em “Dona Expedita”, conto de *Negrinha*, lê-se:

Dona Expedita colecionava patroas. Teve-as de todos os tipos e naipes [...]. Se fosse escritora teria deixado o mais pitoresco dos livros. Bastava que fixasse metade do que viu e “padeceu”.²⁵

Em “O Resto de Onça”, de *Cidades mortas*, considera que todos os indivíduos são narradores em potencial, que todos têm na memória “uma dúzia de arcações magníficos” e que a “questão é saber apanhá-los”. E continua: “Querem vocês a prova? Vou arrancar um conto ao primeiro conhecido que entrar.”²⁶ O velho barão des Ravots, de “La bécasse”, trocava cada cabeça dos pássaros caçados por uma história de um conviva que chegava à sua casa. “Dès qu'un ami entrait, chez lui, il demandait: ‘Eh bien, quoi de nouveau?’”.²⁷

É nesse sentido, portanto, que vemos em “Meu conto de Maupassant” a introdução dos dois narradores e a referência a Guy de Maupassant. Após uma rápida inserção, pelo narrador heterodiegético, das personagens, do espaço e da história ouvida (o que traz ao leitor maior impressão de verdade): “Conversavam no trem dois sujeitos. Aproximei-me e ouvi:”. Logo se dá início à transcrição do diálogo entre os dois amigos, um dos quais, falando sobre a vida, busca de imediato parâmetro em

²⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1979, t. II. (Bibliothèque de la Pléiade), p. 852-853.

²⁵ LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. 3.ed., São Paulo: Brasiliense, 1950, p. 275.

²⁶ Idem. *Cidades mortas*. 11.ed., São Paulo: Brasiliense, 1964, p. 67.

²⁷ MAUPASSANT. Op. cit., t. I, p. 666. Esse ritual permanecia durante o jantar, quando todos comiam os animais e trocavam histórias para indenizar o anfitrião e os demais presentes. Como Clochette, o barão tem uma deficiência física; porém, gasta seu dia rindo do sofrimento dos pombos que caça. Entrevado em uma cadeira, suas paixões são a leitura, a caça e obter histórias dos amigos. Como o Resto de Onça foi pilhado, este barão também sabe bem caçar histórias.

Maupassant: “– Anda a vida cheia de contos de Maupassant; infelizmente há pouquíssimos Guys...”.

Ao afirmar isso, a personagem lobatiana não só advoga em favor da literatura que busque no “spectacle de la vie” seus temas mas também faz a apologia de um contista ou contador ideal,²⁸ em “vias de extinção”: “há pouquíssimos Guys...”.

O reconhecimento de Maupassant como modelo é energicamente confessado em diversos momentos da vida de Monteiro Lobato, em correspondências e em outros contos. Em *A barca de Gleyre*, vemos se esboçar uma teoria do conto em que toma por referência Maupassant e o Kipling rejeitado neste conto:

Sou partidário do conto, que é como o soneto na poesia. Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama ou que deixem entrever dramas. Contos com perspectivas. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagradores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor. E conto que ele possa resumir e contar a um amigo – e que interesse a esse amigo.²⁹

Em “O Resto de Onça”, Lobato também põe na fala de um contador (um dentre os três que o conto apresenta) a defesa de contos como os de Maupassant (recusando também o apelo à sondagem psicológica das personagens), nos quais se atende ao que ele considera a característica principal de um conto: a possibilidade de transmissão. Vejamos os dois trechos desse conto que, conjugados, dão a expressão do que dizemos:

- “Mas, Zefa, que diz o homem [o suposto contista Alberto de Oliveira], afinal de contas?
- “Não diz nada; engrola, engrola, vai p’ra lá, vem p’ra cá e a gente fica na mesma. É dos tais perobinhas da miúda que outro dia mecê chamou... como é mesmo?... pici... pici.
- “... cologos, psicólogos. Os homens dos estados d’alma. Penso como você, Josefa. Quero conto que conte coisas; conto donde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu: como o fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não. Contos, em suma, como os de Maupassant ou Kipling...
- “Ou de seu Cornélio Pires...
- Perfeitamente, do Cornélio, do Artur Azevedo, contos onde haja drama, comédia ou pelo menos uma anedota original. Mas estas pretensiosas águas panadas, este fantasiar por páginas e páginas sem lance que arrepie os cabelos ou repuxe os músculos faciais, esta gelatina insossa da Academia de Letras de Itaóca...
- [...]
- Sim – retrucou o ranzinza do grupo – mas não é bem um conto, não passa dum caso, duma anedota de caçador.

²⁸ Leyla Perrone-Moisés, em “Maupassant, contador de histórias”, afirma: “Por ser um contador de histórias, Maupassant foi um autêntico contista”. *Suplemento literário de O Estado de S. Paulo*, 12 de dezembro de 1964.

²⁹ LOBATO, Monteiro. Op. cit., t. I, p. 243-244.

– Está enganado. Tem todas as qualidades do conto e tem a principal: poder ser contado adiante, de modo a interessar por um momento o auditório.³⁰

Maupassant, em “Le Roman”, ataca igualmente as descrições psicológicas. Crê que na apreensão das falas e das ações, evitando explicações, o autor chega ao modo mais verossímil de criação de personagens:

Donc, au lieu d’expliquer longuement l’état d’esprit d’un personnage, les écrivains objectifs cherchent l’action ou le geste que cet état d’âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée. Et ils le font se conduire de telle manière, d’un bout à l’autre du volume, que tous ses actes, tous ses mouvements, soient le reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations. Ils cachent donc la psychologie au lieu de l’étaler, ils en font la carcasse de l’oeuvre comme l’ossature invisible est la carcasse du corps humain. Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette. Il me semble aussi que le roman exécuté de cette façon y gagne en sincérité. Il est d’abord plus vraisemblable, car les gens que nous voyons agir autour de nous ne nous racontent point les mobiles auxquels ils obéissent.³¹

Lobato procede exatamente dessa maneira, conforme se lê no fim do conto, ao deixar de explicar a razão que faz o italiano suicidar-se ou o filho ter matado a mãe. Além disso, essa ausência da psicologia das personagens, que tantos críticos apontam como falha em Lobato, é, segundo Benjamin, o que permite vida longa à narrativa, pois facilita a memorização e garante a conservação via transmissão.

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.³²

O narrador heterodiegético de “Meu conto de Maupassant”, seduzido pela primeira narração do viajante (o qual, por perambular por vários espaços e penetrar várias comunidades, é já um potencial guardador de experiências a serem recontadas), não resistirá mesmo a nos narrá-la e generosamente concede a maior parte de seu relato ao conto em primeira pessoa do segundo narrador, não sem fazer preciosas intervenções. Este, antes de dar início à sua narrativa, a introduz com algumas considerações – assim como o primeiro narrador faz conosco –, preparando seu ouvinte por meio de um diálogo, no qual nos deteremos agora.

³⁰ Idem. *Cidades Mortas*. Op. cit., p. 66 e 72.

³¹ MAUPASSANT. *Le Roman*. Op. cit., p. 710.

³² BENJAMIN. Op. cit., p. 204.

3. O diálogo entre o ingênuo e o engenhoso

[...] o diálogo areja [...] ³³

O diálogo no romance [ou no conto] é o enxerto das coisas vivas, frisantes, engraçadas ou áticas, que por associação vão ocorrendo ao escritor. ³⁴

Comment définir ce vif effleurement des choses par les mots, ce jeu de raquettes avec des paroles souples, cette espèce de sourire léger des idées que doit être la causerie spirituelle? ³⁵

Notemos, primeiramente, que tal diálogo durará até o fim do conto, estando a segunda narrativa – o nível intradieético – nele contida, mas não o ocupando todo. Analisaremos agora, então, a parte inicial dessa conversa, anterior ao “conto de Maupassant” desse segundo narrador, como ele mesmo define.

Esse diálogo inicia-se, conforme vimos, com a introdução de uma reflexão sobre a arte de Maupassant. O interlocutor, ocupando uma importante ação interativa, ainda que em essência passiva, força o amigo a desenvolver tal “filosofia” e, depois, incentiva-o à narração (“Conta lá, se é curto”).

Suficientemente desconfiado no começo, magistralmente ingênuo no fim, é, como dissemos, o ouvinte ideal, que se engaja e se deixa enredar pela arte do narrador. Estudaremos agora o desconfiado, na sua interação com o narrador; o ingênuo, guardaremos para aquela segunda parte do diálogo.

“– ‘Por que Maupassant e não Kipling, por exemplo?’”.

Pergunta, então, cético da superioridade de um ou outro contista, a que responde o amigo, com suficiente convicção:

– “Porque a vida é amor e morte, e a arte de Maupassant é nove em dez um enquadramento engenhoso do amor e da morte. Mudam-se os cenários, variam os atores, mas a substância persiste – o amor, sob a única face impressionante, a que culmina numa posse violenta de fauno incendiado de luxúria, e a morte, o estertor da vida em transe, o quinto ato, o epílogo fisiológico. A morte e o amor, meu caro, são os dois únicos momentos em que a jogralice da vida arranca a máscara e freme num delírio trágico.” ³⁶

³³ LOBATO. *A barca de Gleyre*. Op. cit., t. I, p. 102.

³⁴ Idem, t. I, p. 302.

³⁵ MAUPASSANT, Guy de. *La finesse. Chroniques*. Disponível no site <<http://maupassant.free.fr>>.

³⁶ LOBATO, Monteiro. *Meu conto de Maupassant. Urupês*. 37.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 83. Todas as citações do conto aqui estudado referem-se a essa edição de *Urupês*. Transcrevemos esse conto no final deste capítulo.

Conforme já expusemos no início deste capítulo, há nessa fala um resumo bastante completo do que é a arte do Maupassant contista para Lobato. Mais do que isso, a personagem, culta e atenta leitora do autor francês, seleciona as características deste que anunciam a sua história e que justificam nomeá-la seu “conto de Maupassant”: o “enquadramento engenhoso” (qualificativo que subentende o labor do artesão da palavra, típico do narrador), “do amor e da morte”.

O amor, em seu conto, será o filial e a morte, o matricídio; em Maupassant, há muitos contos (chegaria mesmo a nove entre dez?) em que se conjuga, sob diferentes tônicas, amor e morte: o amor da prostituta por um homem e pela pátria, e que morre por isso, em “Le lit 29”; da prostituta pela integridade da nação e que mata um soldado prussiano para defendê-la, em “Mademoiselle Fifi”; o amor do filho ao pai, de quem herda, após a morte deste, também a amante, em “Hautot père et fils”; o amor necrófilo pela cabeleira da morta que reaparece, em “La chevelure”; o homem traído pela esposa que descarrega seu desejo de matá-la esqueteando um polvo, em “Un soir”; a mãe que, propositadamente, usa durante a gravidez espécie de espartilho para fazer filhos deformados e ganhar dinheiro mostrando os “monstros” que cria, em “La mère aux monstres”. São, sem dúvida, formas bizarras de amor e mortes das mais diversas, provocadas ou naturais. Mas são, do ponto de vista da personagem, em essência os mesmos em toda parte e para todo homem, um, “posse violenta de fauno incendiado de luxúria”; outra, “estertor da vida em transe, o quinto ato, o epílogo fisiológico”. Aproximam-se e assemelham-se pois são as duas situações em que o instinto biológico desperta o homem, esse “animal filho da natureza, todo ele vegetação viçosa de instintos irredutíveis”, definiria o narrador de “Vidinha ociosa”.³⁷ Maupassant, em “La morte”, traz a história de um homem que, em primeira pessoa, narra seu amor, o adultério e a morte da amada; o que poderia configurar uma história íntima, no entanto, vem logo introduzida pela seguinte frase: “Je ne conterai point notre histoire. L’amour n’en a qu’une, toujours la même.”³⁸

Ouvindo a definição generalizadora do amigo sobre amor e morte, que vieram em função da explicação da relação da arte de Maupassant com a vida, o interlocutor, lacônico, tem sua expressão facial representada por um ponto-de-interrogação e a menção do outro ao seu riso. Certamente, um riso de incompreensão e ironia ou mesmo de desconfiança sobre o que desperta no amigo tal “prosa”, querendo-se também um

³⁷ LOBATO. *Cidades mortas*. Op. cit, p. 24.

³⁸ MAUPASSANT. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 938.

literato à Maupassant. O importante papel dessa expressão, que ultrapassa os limites da linguagem escrita do conto – reaproximando-nos, portanto, da situação dialógica oral –, é o de incitar o amigo na sua exposição, mostrando-se disposto e mesmo exigindo a continuação de sua explanação. Esta prossegue, com o locutor negando a literatice:

– “Não te rias. Não componho frases. Justifico-me. Na vida, só deixamos de ser uns palhaços inconscientes a mentirmos à natureza quando esta, reagindo, põe a nu o instinto hirsuto ou acena o ‘basta’ final que recolhe o mau ator ao pó. Só há grandeza, em suma, e ‘seriedade’, quando cessa de agir o pobre jogral que é o homem feito, guiado e dirigido por morais, religiões, códigos, modas e mais posições de sua invenção – e entra em cena a natureza bruta.”

Aqui o narrador já adianta a “teoria das máscaras”, que o autor inglês Oscar Wilde desenvolve no romance *O retrato de Dorian Gray*, à qual apelará no fim do conto. Continua utilizando uma série de metáforas literárias para a definição de o que é a vida (pergunta ontológica), acumuladas desde a fala anterior: cenários, atores, quinto ato, epílogo, jogral, entrar em cena. Parece querer mostrar também no nível lingüístico que, sendo a vida incompreensível e a arte uma linguagem apreensível, esta verossímil e aquela inverossímil por excelência, invertem-se as posições e esta, a arte, serve de modelo à vida. A vida busca, por meio das máscaras sociais que impõe ao homem (moral, religião etc.), fazer dele uma marionete, mas o amor e a morte, como já foi visto, demovem-no desse “transe”, desse estado passivo.

Essa *mise en abyme* entre a vida e a arte tem por função, mais uma vez, entrelaçá-las (apresentando uma proposta que se aproxima do conceito de verossimilhança de Maupassant) e enredar o ouvinte nessa trama, o qual, já perturbado fisicamente pelo calor da estação, corta logo a divagação do amigo, de cuja “filosofia” começa a desconfiar: “– ‘A propósito de que tanta filosofia, com este calor de janeiro?...’”.

A mudança tópica, com a interrupção do ouvinte para o comentário sobre o tempo e a condição ambiental, dá ensejo à intervenção do primeiro narrador, o qual suspende (também visualmente, notar as entrelinhas maiores – o texto foi reproduzido no final deste capítulo) o diálogo no momento de maior expectativa do ouvinte-personagem e talvez do leitor, fazendo a transição entre as teorias do narrador-personagem e a colocação delas em prática, por meio da narração, que nada mais é senão a exemplificação daquelas.

A importância dessa intervenção ultrapassa, no entanto, a da estruturação da narrativa encaixada, tão frequente em Lobato e em Maupassant. Ela vem pintar o cenário, o pano de fundo, antes só indicado pela menção ao trem, em que se dá a conversa e a segunda narração, lugar em que, já Ana Luiza Reis Bedê nos alerta, ocorrem inúmeras narrações e diálogos nos contos de Maupassant.³⁹

Tal quadro presta-se também a dar o tom exato do ambiente em que ocorreu o assassinato, cenário ironicamente harmônico e campestre, claro nos tons e apaziguado, do Vale do Paraíba e da Serra da Mantiqueira. Visualmente enquadrado pelas molduras brancas das já referidas entrelinhas maiores, o narrador lobatiano explora esse espaço de uma dezena de linhas para pintar o seu quadro à Millet, e também, como veremos, à Maupassant, utilizando as tintas de que dispõe – o arranjo poético das palavras.

4. Lobato e seu quadro de Millet (à Maupassant)

É bastante comum encontrar nas críticas sobre Lobato comparações entre a sua técnica de descrição das paisagens e tipos do Vale do Paraíba e técnicas de pintura. Artur Neves, no prefácio a *Urupês*,⁴⁰ fala que essa “primeira qualidade do estilo lobatiano” advém de uma primeira vocação do autor, que na juventude queria ser pintor profissional; não o conseguindo nas telas, de que foi pintor amador até o fim da vida, teria transposto tal vocação para as letras, a qual, para Artur Neves, mescla técnicas naturalistas e impressionistas.

Essa técnica de Lobato, embora também empregada por Maupassant, parece-nos não ter origem (ou não somente) na leitura deste escritor. É uma marca recorrente do estilo de Lobato, o qual, tendo vivido no campo, lançando um olhar atento a todas as suas formas, criações e cores, tornou-o um referencial nas construções de suas metáforas e comparações, espalhadas por cartas, contos, histórias infantis, artigos, depoimentos e entrevistas. Tal procedimento foi já denominado por Cassiano Nunes, com propriedade, de “organicidade” e por ele estudado na correspondência do escritor

³⁹ BEDÊ, Ana Luiza Reis. Op. cit., p. 107. A pesquisadora dá como exemplo de narrativas que ocorrem em veículos em movimento: “Miss Harriet”, “Idylle”, “Un Anglais” e “En voyage”. Bayard lista mais estes: “En wagon”, “La peur”, “Les soeurs Rondoli”, “L’infirmier”, “Rencontre”, “Adieu”, “Une famille”. BAYARD, Pierre. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994. Cf. também o artigo de Alain Buisine, “Paris—Lyon—Maupassant”, sobre o efeito obtido por Maupassant com as narrativas em que há o movimento do trem, mais rápido do que as histórias em que o movimento se faz na água, pelo barco. In: LECARME, Jacques; VERCIER, Bruno (Org.). *Maupassant, le miroir de la nouvelle*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1988. (L’imaginaire du texte).

⁴⁰ In: LOBATO. *Urupês. Obras completas de Monteiro Lobato*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950, p. 7.

taubateano.⁴¹ A organicidade consiste, em poucas palavras, em definir algum objeto não orgânico, ou um sentimento, por meio da comparação ou aproximação com outro do universo orgânico, natural. Mas essa não é a única técnica pinturesca de Lobato. Leiamos o excerto seguinte para outros comentários:

O comboio corria entre São José e Quiririm. Região arrozeira em plena faina do corte. Os campos em sega tinham o aspecto de cabelos louros tosados à escovinha. Pura paisagem européia de trigais.

A espaços feriam nossos olhos quadros de Millet, em fuga lenta, se longe, ou rápida, se perto. Vultos femininos de cesta à cabeça, que paravam a ver passar o trem. Vultos de homens amontoando feixes de espigas para a malhação do dia seguinte. Carroções tirados a bois recolhendo o cereal ensacado. E como caía a tarde e a Mantiqueira já era uma pincelada opaca de índigo a barrar a imprimadura evanescente do azul, vimos em certo trecho o original do “Angelus”...

O quadro é nítido: o caminho férreo entre as duas localidades (São José, muito provavelmente, é a cidade de São José dos Campos, no Vale do Paraíba, e Quiririm é dada nos guias como uma região de Taubaté), observado da janela do trem – outra moldura, esta para as personagens –, que representa o recorte da panorâmica feita pela descrição; no fim de tarde, homens e mulheres trabalham na lavoura – tal qual os camponeses do mais famoso quadro do pintor francês Jean-François Millet, *O Angelus*, em que as personagens fazem um intervalo, à tarde, para a reza do Angelus, anunciada pelos sinos da igreja que badalam ao fundo.⁴²

O jogo com as distâncias dos objetos desses “quadros de Millet” aproxima-se também da técnica da perspectiva na pintura, ainda que o movimento contínuo prescrito pelo trem faça-nos lembrar do enquadramento seqüencial permitido pela cinematografia, sobre a qual, aliás, o próprio Lobato lançou-se fascinado.⁴³ Nesse

⁴¹ Em NUNES, Cassiano. *A correspondência de Monteiro Lobato*. São Paulo: Copidarte, 1982. e NUNES, Cassiano. Monteiro Lobato: uma teoria do estilo. *Breves estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969, p. 55-76.

⁴² Jean-François Millet (1814-1875) teria com esse quadro, muito posteriormente à sua pintura (terminada em 1857), alcançado a celebridade. Millet é considerado um pintor realista e dedicou-se a fixar imagens do campo, por vezes miseráveis. *L'Angélus* teria sido primeiramente intitulado *Prière pour la récolte des pommes de terre*, de onde se vê que a paisagem diverge um pouco dos arrozais, milharais e trigais pintados por Lobato. Assim mesmo, o interesse nosso aqui é mostrar a oposição entre a paisagem apaziguada e até religiosa do local e o caso que se vem narrar. A imagem e as informações sobre a tela de Millet foram obtidas em: KELDER, Diane. *O melhor do Impressionismo francês*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1997, imagem 6; GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. [s.l.]: Nova Cultural, 1998, v. 16, p. 3990. Nas já mencionadas cartas trocadas com a jovem aristocrata russa Maria Bashkirtseff, entre março e junho de 1884, Maupassant afirma que entre os pintores contemporâneos o seu predileto é Millet. In: TROYAT, Henri. Op. cit., p. 130. Note-se ainda que o escritor deixou inacabado um romance com o título *L'Angélus*.

⁴³ XAVIER, Valêncio. Um filme desconhecido de Monteiro Lobato. *Caderno Mais! Folha de S. Paulo*, 9 de janeiro de 2000.

sentido, podemos pensar que o quadro emoldurado pelas narrativas superpostas, no conto de Lobato, envolve também, em *mise en abyme*, uma série de outros quadros de que as personagens são espectadoras. O jogo com o tempo e o espaço, para elas, é contínuo como no filme e, assim como para nós, é o pano de fundo contrastante com a tragédia que se enunciará. Antes de passarmos a ela, detenhamo-nos ainda alguns instantes frente a esse quadro de Lobato e ao de Millet.

Sentir “ferir” os olhos por quadros de Millet, “ver” (as expressões são de Lobato) na paisagem o original de *O Angelus* é sentir e ver na arte a vida. O plural em “nossos” e “vimos” indica que a semelhança dessa paisagem com a pintura de Millet é tão precisa que, não só quem narra vê, mas qualquer um que lançasse os olhos pela janela, como seus companheiros de viagem, com quem agora, de alguma maneira, identifica-se. Ao olharmos para a reprodução de *O Angelus* é natural seguirmos o movimento descrito por Lobato em seu texto, que procura ser intertextual, apesar de algumas diferenças evidentes entre ambos os quadros. É, portanto, ver a arte na arte – proposta também deste trabalho de literatura comparada, entre Lobato e Maupassant. E ainda que a referência a Millet não venha diretamente de Maupassant, a técnica pintoresca da descrição dessa “pura paisagem de trigais”, de arrozal e, sobretudo, a “pincelada opaca de índigo” têm seus paralelos nas pinturas de paisagens normandas,

parisienses e africanas de Maupassant, autor cujos procedimentos também já a crítica comparou muitas vezes aos do pintor.⁴⁴

Em “Marroca”, a técnica descrita é aplicada visando um céu argelino, mas o apelo ao pinturesco é o mesmo:

De partout l’oeil embrasse un véritable cercle de sommets crochus, dentelés, cornus et bizarres, tellement fermé qu’on découvre à peine la pleine mer, et que le golfe a l’air d’un lac. L’eau bleue, d’un bleu laiteux, est d’une transparence admirable; et le ciel d’azur, d’un azur épais, comme s’il avait reçu deux couches de couleur, étale au-dessus sa surprenante beauté. Ils semblent se mirer l’un dans l’autre et se renvoyer leurs reflets.⁴⁵

Em “La mère aux monstres”, igualmente, a descrição da natureza fértil precede a narração de um caso trágico (cujo enredo já resumimos anteriormente). Este, entre tantos outros contos de Maupassant, também se apresenta sob enquadramento de narrativas.

“Apprends-moi donc l’histoire de cette brute.”
Et voici ce qu’il me conta en revenant à pas lents sur la grand-route blanche, bordée de récoltes déjà mûres, qu’un vent léger, passant par souffles, faisait onduler comme une mer calme.⁴⁶

“Une Famille” apresenta esta descrição pinturesca:

Ma chambre donnait sur la plaine, une plaine sans fin, toute nue, un océan d’herbes, de blés et d’avoine, sans un bouquet d’arbres ni un coteau, image saisissante et triste de la vie qu’on devait mener dans cette maison.⁴⁷

Em “Le Rosier de Mme Husson” há também pinceladas sobre um fim de tarde, ao som de mugidos de vacas:

Le soir venait; on était à table depuis midi. Déjà flottaient dans la vallée les vapeurs fines et laiteuses, léger vêtement de nuit des ruisseaux et des prairies; le soleil touchait à l’horizon; les vaches beuglaient au loin dans les brumes des pâturages.⁴⁸

⁴⁴ Por exemplo, René Dumesnil, em *Guy de Maupassant*, utiliza diversas vezes termos das artes plásticas para definir os trabalhos de Maupassant. Exemplos: “la fresque peinte par Maupassant [...]” (p. 11), “Le décor a été peint cent fois par Maupassant.” (p. 16), “[...] et à la réalité il demande le décor qu’il peint fidèlement, minutieusement, choisissant chaque touche de couleur” (p. 173), “après avoir peint des paysans et des bureaucrates, il a peint des gens du monde. Mais sa palette, se chargeant pour chaque portrait des couleurs appropriées, est bien la même.” (p. 227). DUMESNIL, René. *Guy de Maupassant*. Paris: Librairie Armand Colin, 1933.

⁴⁵ MAUPASSANT. Op. cit., t. I, p. 368.

⁴⁶ Idem, t. I, p. 844.

⁴⁷ Idem, t. II, p. 766.

⁴⁸ Idem, t. II, p. 962.

A paisagem apreendida do trem pelo narrador de “Meu conto de Maupassant” é expressa sob o ritmo do som do comboio, contínuo e com paradas marcadas, que transcreve também o percurso do olhar do observador, que corre e pára, detendo-se aqui, depois vagando pela planitude até encontrar novo objeto de interesse. As orações predominantemente nominais fazem crescer o caráter estático da paisagem, em que o único objeto movente é esse trem que interliga S. José e Quiririm, que une duas narrativas, reúne vida e arte, interpõe-se entre pergunta e resposta e leva o ouvinte ao conhecimento da tragédia, a qual movimenta o conto e demove o ouvinte daquela lassidão do calor de janeiro.

5. O compasso de um saguaraji

Feita a descrição da paisagem, após a entrelinha maior (o espaço em branco),⁴⁹ o narrador-personagem suspende também o diálogo e, segundo comenta o narrador externo, olha através da janela, a esperar o momento adequado para o início do relato:

– “Já te digo a propósito de que vem tanta filosofia.”

E, enfiando os olhos pela janela, calou-se. Houve uma pausa de minutos. Súbito, apontando um velho saguaraji avultado à margem da linha e logo sumido para trás, disse:

– “A propósito dessa árvore que passou. Foi ela comparsa no ‘meu conto de Maupassant’.”

– “Conta lá, se é curto.”

O primeiro sujeito não se ajeitou no banco, nem limpou o pigarro, como é de estilo. Sem transição foi logo narrando.

A espera da aparição do saguaraji, única “testemunha” das duas mortes do conto – o narrador homodiegético só constatou a primeira –, momento de tensão, dura minutos para o narrador heterodiegético, ouvinte atento. No conto, leva uma única linha para aparecer e desaparecer através da janela (objeto do transcendente por excelência), como uma visão fantástica, de que não se pode ao menos abstrair os traços definidores, o que rende uma eterna incerteza⁵⁰ sobre tal acontecimento.

⁴⁹ As atuais reedições de *Urupês* simplesmente apagaram esses espaços brancos, de grande importância para a leitura que aqui propomos. Apesar de transcrevermos o conto a partir da 36ª. edição, preferimos seguir nesse aspecto da estrutura de “Meu conto de Maupassant” a edição que respeita o texto revisado pelo autor. *Urupês. Obras completas de Monteiro Lobato*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. Observamos ainda que Maupassant também empregava com frequência as entrelinhas maiores para separar as etapas das suas narrativas, as descrições e as intervenções de diferentes narradores. A edição da Pléiade respeita essa disposição dos seus textos.

⁵⁰ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

A tragicidade enunciada pelo saguaraji, transporta-lhe a simbologia da morte que durará até o fim da narrativa a que dá ensejo. Árvore típica da Serra da Mantiqueira, está bem ambientada no espaço descrito. Sua proximidade com a linha do trem, por um lado, torna verossímil a segunda morte, em que o sujeito se lança sobre ela, árvore de madeira pesada, dura e de tom róseo forte, fundindo-se com a cor do sangue que lhe escorre ao redor; por outro, está na “margem da linha”, na encruzilhada entre vida e morte, entre dois relatos e entre a vida e a ficção. Faz ponte entre dois momentos da vida do narrador, entre a ação na diegese e a narração dela.

Há por entre os contos de Lobato, sobretudo em *Urupês*, uma série dos que têm na ação um símbolo central, geralmente referência de morte trágica, pois “comparsas” dela. Exemplos disso são o farol, em “Os faroleiros”; as árvores de “A vingança da peroba”, de “Bucólica” (a paineira) e de “O mata-pau”. Muitos deles anunciam desde o título o momento da morte. Em Maupassant também podemos encontrar símbolos construídos ao longo do texto.⁵¹ Em “Le trou”, o buraco mencionado no título se explica ao fim: é o lugar em que a personagem cai do barco em que estava e morre, durante uma discussão na pescaria. Em “Les épingles”, conto que faz também de um diálogo caloroso entre dois amigos nascer o relato de um deles sobre como duas de suas amantes, por meio de alfinetes, ficam sabendo que estão sendo mutuamente traídas, tornam-se amigas e resolvem ludibriá-lo por meio de uma curiosa linguagem, pela troca dos alfinetes e de bilhetes; conto este burlesco, em que a simbologia, ainda que presente, afasta-se do trágico onipresente naquela dos contos de *Urupês*.

Ultrapassemos então, agora, a margem do saguaraji para mais uma encruzilhada entre vida e arte.

6. O “Meu conto de Maupassant” e sua origem no *fait divers* de Lobato

O narrador homodieético, incentivado pelo amigo, sem dar outra introdução, embarca já na narrativa da qual será condutor, tendo por companheiro o ouvinte, não mais desconfiado, mas ingênuo aos ludíbrios da sua arte de narrar, que, enfim, advêm dos enganos da própria vida, conforme veremos. Sigamos passo a passo a narração para depreendermos os elementos que orientam tal viagem.

⁵¹ Micheline Besnard-Coursodon estudou com apuro a simbologia de alguns desses objetos simbólico no capítulo 6 de seu livro *Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant: le piège*. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1973.

– “Havia um italiano, morador destas bandas, que tinha vendola na estrada. Tipo mal-encarado e ruim. Bebia, jogava, e por várias vezes andou às voltas com as autoridades. Certo dia – eu era delegado de polícia – uns piraquaras vieram dizer-me que em tal parte jazia o ‘corpo morto’ de uma velha, picado a foice.

Nesse primeiro parágrafo do relato, além da apresentação das duas personagens que morrem e já do assassinato, há a introdução do povo autóctone, os piraquaras, e uma breve transcrição de expressão regional, “corpo morto”, que freqüentemente ocorre nos contos de Lobato (ou, nos de Maupassant, no registro do dialeto normando). O parágrafo seguinte – transposição de dois tempos, o da vivência na história, de cujo espetáculo trágico o narrador homodiegético revive o *frisson*, e o do relato – é o reencontro com o saguaraji (para o ouvinte; notar que a expressão do narrador é a mesma: “a árvore que passou”), imagem diretamente vinculada, para aquele, à do cenário do encontro com o corpo da velha (“tronco”, ambigüamente, remete ao corpo da velha decepada e ao caule da árvore):

Organizei a diligência e acompanhei-os. – “É lá naquele saguaraji”, disseram ao aproximarem-se da árvore que passou. Espetáculo repelente! Ainda tenho na pele o arrepio de horror que me correu pelo corpo ao dar uma topada balofa num corpo mole. Era a cabeça da velha, semi-oculta sob folhas secas. Porque o malvado a decepara do tronco, lançando-a a alguns metros de distância.

A ênfase na sua experiência, que rende o patético da narração, aumentando-lhe a tragicidade (“Ainda tenho na pele...”) é uma das fórmulas freqüentes do narrador engenhoso, que se faz recorrente entre os contos de Lobato e Maupassant, forma de valorizar o seu relato. Dizer que ele foi coisa vivida ou vista, como neste conto, ou, entre outros, “Os faroleiros” ou “Bugio moqueado”, de *Negrinha*, em Lobato, ou, em Maupassant, em “Le voleur” – o qual começa exatamente do seguinte modo:

“ ‘Puisque je vous dis qu’on ne la croira pas.
– Racontez tout de même.
– Je le veux bien. Mais j’éprouve d’abord le besoin de vous affirmer que mon histoire est vraie en tous points, quelque invraisemblable qu’elle paraisse.”⁵²

e termina assim: “Mais le plus drôle de mon histoire, c’est qu’elle est vraie.”⁵³ – é recurso que faz aproximar vida e arte, por vezes mostrando o quanto de inverossimilhança há na vida, por outras, recheando de sensações humanas o relato, tornando o inverossímil real em verossímil artístico. Em Maupassant, ainda, vemos em

⁵² MAUPASSANT. Op. cit., t. I, p. 463.

⁵³ Idem, t. I, p. 467.

“Le modèle”, conto que também apresenta narrativas sobrepostas, o narrador homodieético, após apresentar a tragédia que presenciou, afirmar:

Je n’oublierai jamais l’effet que me fit cette fenêtre ouverte, après l’avoir vu traverser par ce corps qui tombait; elle me parut en une seconde grande comme le ciel et vide comme l’espace. Et je reculai instinctivement, n’osant pas regarder, comme si j’allais tomber moi-même.⁵⁴

Recurso de impacto sobre o ouvinte, como em “Meu conto de Maupassant”, para criar o efeito de verdade – a ilusão realista.

A sequência da narração do conto de Lobato vem distender ainda mais o ouvinte, que se deixa amoldar pela perspectiva do narrador, crendo, como este por sua vez o acreditou, na culpabilidade do italiano. Note-se que algumas mudanças operadas entre a primeira edição desse conto (de 1918)⁵⁵ e a versão definitiva realçam nesta a posição de quem vê no italiano o assassino: de “indícios vagos” contra ele passa-se a ter “indícios fortes”; e o instrumento portado por ele no dia do crime se adequa à maneira mais sutil de como a velha foi assassinada: Lobato troca “machado” por “foice”, instrumento agrícola, pois esta arma “pica” melhor que a outra.

Como por sistema eu desconfiasse do italiano, prendi-o. Havia contra ele indícios fortes. Viram-no sair com a foice, a lenhar, na tarde do crime.
Entretanto, por falta de provas foi restituído à liberdade, mau grado meu, pois cada vez mais me capacitava da sua culpabilidade. Eu pressentia naquele sórdido tipo – e negue-se valor ao pressentimento! – o miserável matador da pobre velha.”
– “Que interesse tinha no crime?”
– “Nenhum. Era o que alegava. Era como argumentava a logicazinha trivial de toda gente. Não obstante, eu o trazia de olho, certo de que era o homicida.”

Falar em pressentimento e ainda valorizar a sua veracidade é a sua maneira astuta de enredar o ouvinte, ainda que este reaja, por um pequeno momento, com a pergunta que segue, como em um inquérito policial: após dadas as provas do crime, busca-se a razão deste. O narrador, para despistar as incertezas do amigo, não só menospreza a “logicazinha trivial” do povo, como também enfatiza a desconfiança que tinha do italiano, a qual, além de ter retaguarda na sua experiência policial, ainda é nutrida por “pressentimentos”.

A seguir, a imagem mórbida da velha reaparece na fala do narrador homodieético, aumentando-lhe o grau ficcional e a tensão da tragicidade. O relato de “indícios veementes da polícia” e a definitiva prisão do italiano acabam concorrendo

⁵⁴ Idem, t. I, p. 1108-1109.

⁵⁵ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. Revista do Brasil: São Paulo, 1918. Disponível no IEB-USP.

para a total apreensão da sua presa, seu ouvinte, que vem agora ele mesmo afirmar o valor dos pressentimentos, ecoando, como em transe, a frase que lhe foi dita há pouco. Satisfeito do efeito causado, “malicioso”, o narrador apenas sorri e continua, passando a narrar a segunda morte, o suicídio do italiano.

O patife, não demorou muito, traspassou o negócio e sumiu-se. Eu do meu lado deixei a polícia e do crime só me ficou, nítida, a sensação da topada mole na cabeça da velha.

Anos depois o caso reviveu. A polícia obteve indícios veementes contra o italiano, que andava por São Paulo num grau extremo de decadência moral, pensionista do xadrez por furtos e bebedices. Prenderam-no e remeteram-no para cá, onde o júri iria decidir da sua sorte.

– “Os teus pressentimentos...”

O sujeito sorriu com malícia e continuou.

Vejamos como o acúmulo de elementos descritivos e repetições que reforçam aqueles “pressentimentos” acaba por engajar totalmente o ouvinte da história, ele também não mais “negando valor ao pressentimento” e deixando-se seduzir pela lábia do narrador. Este trabalha com esse envolvimento de modo a tornar mais enfático o que Barthes, ao tratar do *fait divers*, denomina o espetáculo da decepção. Mas não nos adiantemos e vejamos como se processa tal arquitetura que visa ao fecho “estopim” do relato e do conto.

– “Não resistiu, não reagiu, não protestou. Tomou o trem no Brás e veio de cabeça baixa, sem proferir palavra, até São José; daí por diante (quem o conta é um soldado da escolta) metia amiúde os olhos pela janela, como preocupado em ver qualquer coisa na paisagem, até que defrontou o saguaraji. Nesse ponto armou um pincho de gato e despejou-se pela janela fora. Apanharam-no morto, de crânio rachado, a escorrer a couve-flor dos miolos perto da árvore fatal.”

A cabeça baixa (que nos remete à morte, diretamente vinculada à “cabeça da velha, semi-oculta”), o mutismo mortal, os olhos metidos pela janela, como os deles, personagens do conto e viajantes do trem, que enxergam a mesma paisagem outrora vista pelo suicida, a reincidência do saguaraji perturbam o ouvinte, anunciando a morte, que vem descrita numa metáfora organicista, pela aproximação do cérebro aberto do italiano com uma couve-flor. Imagem pinturesca da morte (acrescentada à versão definitiva do conto) que contrasta com a paisagem campesina, num apelo ao efeito do estranho, causando uma “*illusion des sens, d’un produit de l’imagination*”, mas em que “*les lois du monde restent alors ce qu’elles sont*”.⁵⁶ Tendo o narrador alcançado a “*illusion*” do interlocutor (a qual, lembremos, Maupassant defende como a real intenção

⁵⁶ TODOROV. Op. cit., p. 29.

do autor verdadeiramente realista), que foi a sua própria quando o soldado lhe narrou o fim da história, a tensão desta é reiterada com a repetição dos elementos, conforme dissemos, e mais outra referência aos pressentimentos do narrador: “tive a impressão”.

– “O remorso!”

– “Está aqui o ‘meu conto de Maupassant’. Tive a impressão dele nas palavras do soldado da escolta: ‘veio de cabeça baixa até São José, daí por diante enfiou os olhos pela janela até enxergar a árvore e pinchou-se’. No progresso ingênuo da narrativa li toda a tragédia íntima daquele cérebro, senti todo um drama psicológico que nunca será escrito...”

– “É curioso!” comentou o outro, pensativamente.

O seu “conto de Maupassant” é dado por encerrado aí, mas o “conto de Maupassant” de Lobato, não. O “progresso ingênuo” que o narrador homodiegético viu no relato do soldado foi o que fingiu fazer do seu frente ao amigo ouvinte, até aqui, na sua engenhosa narração, a qual, bem vemos, não termina onde seu “autor” parece finalizar. Isto porque quer culpabilizar a vida pela causa da reviravolta que interrompe o fluxo contínuo da narrativa sobre o amigo. Quer desonerar-se, de alguma maneira, do jogo de enganar a que submete aquele, mas não deixa de sentir prazer com essa sádica narração, gênero da qual reaparece em vários contos de Lobato (sobretudo nos de *Negrinha*), de que são exemplos notáveis “Bugio moqueado”, “Sorte grande” e “Duas cavalgadas” e de Maupassant, “Apparition”, conto fantástico, ou, com tônica diversa, “Une soirée” (o de 1887 – e não seu homônimo de 1883, o qual, aliás, Lobato achava “uma coisa verdadeiramente única”⁵⁷).

Mais uma vez, atento aos gestos e expressões do narrador homodiegético, nosso narrador heterodiegético, sagaz ouvinte, descreve o movimento calmo e seguro de si daquele, o qual está confiante de que será também certo o seu pincho-de-gato sobre sua presa, seu entretido e generoso ouvinte, preparado que está já para o “espetáculo da decepção”.

Mas o primeiro sujeito acendeu o cigarro e concluiu sorridente, com pausada lentidão:

– “O curioso é que mais tarde um dos piraquaras denunciadores do crime, e filho da velha, preso por picar um companheiro a foçadas, *confessou-se também o assassino da velhinha, sua mãe...*”

– “?”

Os caracteres em itálico, as reticências e a interrogação (a qual nada mais expressa senão a surpresa do ouvinte e, por linguagem escrita, a imagem do espanto em sua face, que se deve ter feito ver ao sádico narrador), para o leitor, reiteram o fecho-

⁵⁷ LOBATO. *A barca de Gleyre*. Op. cit., t. I, p. 252.

estopim do conto, tão desejado por Lobato e tão fortemente sentido por ele, leitor de Maupassant. O leitor vê-se obrigado a reler o conto, para ver se não perdeu nada, como afirma Louis Forestier sobre o conto “Petit soldat”.⁵⁸

Esse “espetáculo de uma decepção”⁵⁹ é por Barthes apontado como o efeito principal do *fait divers*, gênero jornalístico que reúne num texto curto, de título convidativo à leitura, uma história anônima e verídica, a qual tem por principal característica ser bizarra, fora do comum, surpreendendo assim seu leitor. De causalidade aberrante, ela trabalha exatamente com um desvio da causa suposta pelo leitor – cuja imaginação busca explicações das mais arquitetadas – com a apresentação de uma causa, a real, extremamente banal. Portanto, fórmula sedutora, atrai pela suspensão entre o choque da apresentação do fato real, quase sempre trágico, e da decepcionante causa do evento, cuja ênfase está nesse “temps fascinant et insupportable qui sépare l’événement de sa cause”.⁶⁰

Maupassant (assim como Flaubert, na elaboração de *Madame Bovary*), atraído pela leitura desse gênero, levou-o às últimas (e melhores) conseqüências, acrescentando, nesse “temps fascinant”, entre a apresentação do fato dramático e o “spectacle” final, indícios artisticamente elaborados, que o gênero jornalístico, por ser sobretudo referencial e extremamente sucinto, não apresenta. Em “Le Roman”, conforme já dissemos em outro momento, Maupassant diferencia vida e arte por meio do *fait divers*:

La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre *fait divers*.

Voilà pourquoi l’artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l’à-côté.

Un exemple entre mille:

Le nombre des gens qui meurent chaque jour par accident est considérable sur la terre. Mais pouvons-nous faire tomber une tuile sur la tête d’un personnage principal, ou le jeter sous les roues d’une voiture, au milieu d’un récit, sous prétexte qu’il faut faire la part de l’accident?

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L’art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu’on veut montrer.⁶¹

⁵⁸ Cf. nas notas ao conto “Petit soldat”, em MAUPASSANT. Op. cit., t. II, p. 1468.

⁵⁹ BARTHES, Roland. Structure du fait divers. *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964, p. 192.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ MAUPASSANT, Guy de. Le Roman. Op. cit., p. 708.

É justamente a esse trabalho com o dado real e o engenho artístico do narrador que procede Lobato em seu conto de Maupassant. Assim como o autor normando, Lobato parte nesse conto (como em diversos outros, conforme se lê em *A barca de Gleyre*), de um fato real, de que ouviu falar em Areias, onde trabalhou como promotor público. Quem nos informa disso é Edgard Cavalheiro:

Embora escrito também na Buquira, “Meu Conto de Maupassant” foge ao clima dos demais. A história é verídica: o autor baseou-se num processo a que o Dr. J. Pereira de Matos serviu como advogado do réu, um italiano que a fim de abreviar o recebimento da herança, assassinara a velha sogra. Condenado pela justiça local, seu patrono apelou, conseguindo em segundo julgamento a sua absolvição. Posto em liberdade, regressava o criminoso de trem para Caçapava, quando, com surpresa para todos, atira-se sob as rodas do mesmo, falecendo instantaneamente.⁶²

Vê-se logo que, seguindo o conselho de Maupassant, Lobato faz as escolhas dos elementos reais que aproveita para seu conto, mudando e acrescentando aqui e ali os elementos necessários à arte da efabulação.

Louis Forestier também nos informa, a propósito de vários contos, que estes eram baseados em fatos acontecidos à época. É o caso de “Les Bijoux”, conto curioso que narra a história do marido que, feliz num primeiro casamento, após a morte da esposa, fica rico ao descobrir as jóias ofertadas por um amante dela; no segundo casamento, sofre com a nova mulher, que é honesta, mas não o faz feliz. Vejamos a suposta fonte desse conto, reproduzida por Louis Forestier:

Gérard Delaisement (*Le Bel-Ami*, nº 7, juin 1958) a cité le passage suivant extrait des faits divers du *Voleur* (25 mars 1870). Il peut passer à bon droit pour la source, directe ou non, de notre conte:

“Il y a quelques jours, l’employé d’un ministère perdit sa femme; c’était un modèle de toutes les vertus.

“L’employé, par sa position, allait à tous les bals officiels; mais comme il n’avait pour toute fortune que son traitement, Madame portait des bijoux en strass, des dentelles en imitation et des cachemires français.

“Après la mort de sa femme adorée, l’employé chargea un de ses amis de vendre tous ces colifichets.

“L’ami remplit la commission en conscience, et lorsque tout fut vendu, il dit au pauvre mari:

“ ‘Je n’ai pas pu faire mieux’, et en même temps, il lui remit *cent quarante mille francs*.

“Les dentelles étaient des Malines, les cachemires, de l’Inde, et le strass, des diamants.

“La femme de l’employé avait été... *la charmeuse* du Ministre.”⁶³

⁶² CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: Vida e obra*. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, t. I, p. 207. Discordamos com o biógrafo de Lobato quando diz que esse conto foge ao tom dos demais. O autor pretendia reunir nesse livro histórias trágicas, tendo por pano de fundo o cenário interiorano. Assim como muitos outros contos do volume, este é também obtido de uma história conhecida, o que não limita, mas sim estimula o poder criação do escritor.

⁶³ In: MAUPASSANT. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 1520.

Em outros contos, Maupassant trabalhou intratexto, com primor, o efeito dos *faits divers* sobre a imaginação de suas personagens. É o que ocorre com a narradora de “Enragée”, donzela ingênua que passa por um momento farsesco durante a sua noite de núpcias, desconhecendo os procedimentos comuns aos noivos na lua-de-mel:

Quand la terreur vous saisit, on ne raisonne pas, on ne pense plus, on devient fou. En une seconde je m’imaginai des choses effroyables. Je pensai aux faits divers des journaux, aux crimes mystérieux, à toutes les histoires chuchotées de jeunes filles épousées par des misérables!⁶⁴

Também em “Le crime au père Boniface” o conto se estrutura em torno da fértil imaginação do carteiro Boniface que, tendo lido histórias de assalto e assassinato no *fait divers* do jornal do dia, ao ouvir gemidos na casa do preceptor, quando lá ia deixar a correspondência, pensa que ocorre ali um assassinato, chama a polícia e, só ao fim, constata-se que os gemidos na casa do preceptor, recém-casado, eram de amor e prazer.

Também esta história, segundo Forestier, teria sido escrita tendo por fundo um caso acontecido na Normandia:

Cette histoire de “petite mort” cultive le ton égrillard cher à la rédaction et aux lecteurs de *Gil Blas* [periódico em que esse conto foi publicado pela primeira vez, em 24 de junho de 1884]. Il semble que le sujet en est emprunté à la réalité d’une aventure survenue en Normandie et dont le détail aurait été narré à Maupassant soit par son ami Aubourg, soit par Robert Pinchon.⁶⁵

O apelo ao *fait divers* vem em função da busca de temas curiosos para seus contos, coisa nem sempre fácil aos dois escritores.⁶⁶ Além disso, reiteram em seus contos a teoria de que a vida, inverossímil, tem na literatura a sua solução; seu caos natural resolve-se organizadamente na arte. Assim se justifica o comentário final do narrador homodiegético lobatiano: “Meu caro, aquele pobre Oscar Fingall O’Flahertie Wills Wilde disse muita coisa, quando disse que a vida sabe melhor imitar a arte do que a arte sabe imitar a vida.”

⁶⁴ MAUPASSANT. Op. cit., t. I, p. 941-942.

⁶⁵ Idem, ibidem, tomo II, p. 1368.

⁶⁶ Lobato, em *A barca de Gleyre*, afirma que sua esposa Purezinha o ajuda na seleção dos temas e das personagens: “Para o mês vou passar duas semanas em Taubaté e das notas que lá tenho extrairéi os tipos e observações aproveitáveis. Se não presto para desentranhar tipos, tenho em Purezinha uma perfeita mestra na arte.” (I: 281). Maupassant pedia em carta à mãe temas para contos: “Essaye donc de me trouver des sujets de nouvelles. Dans le jour, au ministère, je pourrai y travailler un peu. Car mes pièces me prennent toutes mes soirées, et j’essayerai de les faire passer dans un journal quelconque.” MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance inédite*. Recueillie et présentée par Artine Artinian. Paris: Éditions Dominique Wapler, [1951], p. 16.

Com isso, o narrador afirma que a vida é muito mais surpreendente do que a arte, pois a arte é labor, faz transição entre causa e consequência, já a vida (ou o *fait divers*) não trabalha os indícios. Assim, ao querer encerrar o seu conto antes da revelação da “verdade” do caso (do real – o filho matou a mãe –, que, não confundamos, não foi a “verdade” do fato conhecido por Lobato em Areias), a qual é surpreendente, o narrador homodiegético, na sua arte de narrar, expõe no seu conto de Maupassant a verossimilhança, mesmo que não verdadeira, da arte, toda tecida como uma longa rede encadeada, em que a vida, não ele, sádico narrador que quer isentar-se de seu “crime”, enreda o ouvinte.

7. Lobato contador à Maupassant

Procuramos neste capítulo analisar como se construiu a presença de Maupassant sobre Lobato. Tal influência não deve ser compreendida como leitura e reprodução passiva da parte do autor brasileiro. Muito pelo contrário. Vimos que Lobato, ao ler o autor de *Boule de Suif*, compreendeu sua teoria literária e sua arte com grande fineza e, tendo visto aí, desde cedo, uma série de conceitos e procedimentos artísticos que considerava ideais para sua própria criação artística, procurou dialogar com eles, numa troca sem dúvida enriquecedora para as letras brasileiras e francesas. A afinidade entre a teoria defendida por ambos os autores faz-se evidente não só no conto que analisamos, mas em grande parte das obras de contos lobatianas, além de ser diversas vezes documentada em cartas pelo próprio autor.

Nossa leitura aproximativa, que intercalou diversos excertos de contos de Maupassant com o texto de Lobato mostra que, se não há um texto específico daquele em que o autor de *Urupês* se espelhe, fez do autor francês uma leitura bastante completa trazendo com “Meu conto de Maupassant” um saboroso *pot-pourri* da arte do autor francês. Leitura crítica, portanto, e antropofágica, conforme define Leyla Perrone-Moisés.⁶⁷

Lobato faz em “Meu conto de Maupassant”, conforme vimos, um diálogo bastante interessante com a técnica narrativa (a inserção de vários narradores, a narração nascida de um diálogo, a transposição de tempos), com a temática, com o aproveitamento da paisagem local em descrições entrevistas em Maupassant. Sua

⁶⁷ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. *Flores da Escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, especialmente nas p. 95 e 96.

criação, para a qual contribuiu a sua compreensão da arte do autor normando, faz-se original devido a uma adaptação à paisagem da Serra da Mantiqueira, à caricaturização do piraquara e à transposição de sua variedade lingüística; ao apelo ao estranho, gênero irmão do fantástico de Maupassant; ao prazer sádico do narrador; à ironia anti-romântica que opõe natureza e ação (de certa forma, ambas mórbidas, uma pela pacatez e outra pelas trágicas mortes que põe em cena) e a uma reflexão intratexto muito bem arquitetada sobre a arte do conto. Tudo isso respeitando as leis naturais deste gênero literário, a concisão e o desfecho impactante, o seu pincho-de-gato.

A grande importância da complexa estrutura de narradores, que tanto enfatizamos ao longo desta monografia, está no fato de as narrativas comporem discursos diretos, dotando os narradores de voz própria. Isso corresponde, sem dúvida, a uma concepção moderna de literatura, em que o homem comum não só faz parte da história (como foi introduzido a partir do Romantismo), como também é porta-voz de si mesmo. Lobato valoriza com sua proposta o repertório anedótico-literário popular, de modo a ver que em todo homem há um narrador potencial. Com isso, por um lado, despe a literatura da aura de intangibilidade que se lhe costuma atribuir, mostrando que o melhor produtor de histórias não é o literato de gabinete; por outro, enriquece-a com uma concepção atual, abrindo seus limites formais e temáticos ao popular.

A recuperação da arte oral de narrar, que, segundo Benjamin, estava em vias de extinção, originalmente popular, é uma das contribuições de Lobato, mal reconhecida pela geração seguinte à dele, que se debatia pelo mesmo objetivo, na busca de uma arte plantada nas raízes nacionais. Isto, ao que nos parece, feito por Lobato em meio à paisagem do Vale do Paraíba dos anos 1910 e 1920, não é um retrato datado da história da humanidade; tanto não é que seria retomado pelos regionalistas da geração de 1945, dentre eles Guimarães Rosa. O olhar atento ao espaço e aos indivíduos e a valorização das tradições, dentre as quais a da narração (oral por excelência), é o que consagra o autor regionalista, antes um universalista (porque sempre um relativista), no que inclui não só o taubateano Lobato mas também o normando Maupassant.

Se os dois autores recusam a abordagem psicológica das personagens é por recurso à verossimilhança. Ambos acreditam que pelo retrato das falas e das ações delas dar-se-ia maior impressão de verdade. Observadores natos, buscam dessa forma dramas que tragam ao leitor conselhos e questionamentos sobre a vida e a literatura. Para isso não dão prontas as respostas, mas buscam pela sugestão, por meio de técnicas próprias, fazê-las se desenvolver pelo próprio leitor, espectador de si mesmo através da arte. Ver

que a vida, assim como no *fait divers*, é um espetáculo sucessivo de decepções, não é uma forma de pessimismo; mas é mostrar que a vida, através do prisma do artista, ganha na arte uma forma esteticamente organizada que pode levar de volta à vida bons conselhos – num jogo especular contínuo, refletindo e indagando.

Já Leyla Perrone-Moisés disse que aderir ao estrangeiro é, por vezes, romper com uma tradição nacional ultrapassada.⁶⁸ Foi o que levou ao extremo a geração modernista, atitude essa que Lobato não se cansou de combater. Relacionando-se o contexto do conto analisado com a luta pela valorização das coisas nacionais, sempre encabeçada por Lobato, poder-nos-ia parecer contraditório, então, buscar num autor francês seu parâmetro de contista. Mas nem mesmo Lobato pôde evitar este diálogo, assunto de nosso estudo. O intercâmbio literário – tão buscado por ele entre as literaturas latino-americanas, de que foi pioneiramente intermediador – é natural e mesmo impossível de ser contido, o que provam os estudos de literatura comparada. A questão é que Lobato, homem engajado, em seu desejo constante de coerência, opondo-se à dominação econômica e cultural do estrangeiro em nosso país, combateu em suas críticas o estrangeirismo em todos os setores, mas seu inconsciente artístico, atento à resistência da arte frente aos jogos de poder econômicos do mundo, assimilou modelos literários e deu-nos este primoroso conto, que tivemos a oportunidade de estudar.

A aproximação que fizemos dos dois autores foi uma possibilidade apenas, dentre as tantas existentes. Curioso é também que mesmo alguns elementos de aspecto ideológico/biográfico poder-se-iam aproximar (por exemplo, ambos os autores se debatiam contra as Academias de Letras; os dois sustentavam uma perspectiva relativista da vida) e que estudos críticos monográficos, falando de um, parecem por vezes referir-se ao outro, mesmo em textos de críticos franceses sobre Maupassant, que decerto desconhecem o criador de Emília.

A seguir, transcrevemos o conto analisado.

⁶⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Op. cit., p. 98.

Meu conto de Maupassant⁶⁹

Conversavam no trem dois sujeitos. Aproximei-me e ouvi:

– “Anda a vida cheia de contos de Maupassant, infelizmente há pouquíssimos Guys...”

– “Por que Maupassant e não Kipling, por exemplo?”

– “Porque a vida é amor e morte, e a arte de Maupassant é nove em dez um enquadramento engenhoso do amor e da morte. Mudam-se os cenários, variam os atores, mas a substância persiste – o amor, sob a única face impressionante, a que culmina numa posse violenta de fauno incendiado de luxúria, e a morte, o estertor da vida em transe, o quinto ato, o epílogo fisiológico. A morte e o amor, meu caro, são os dois únicos momentos em que a jogralice da vida arranca a máscara e freme num delírio trágico.”

– “?”

– “Não te rias. Não componho frases. Justifico-me. Na vida, só deixamos de ser uns palhaços inconscientes a mentirmos à natureza quando esta, reagindo, põe a nu o instinto hirsuto ou acena o “basta” final que recolhe o mau ator ao pó. Só há grandeza, em suma, e ‘seriedade’, quando cessa de agir o pobre jogral que é o homem feito, guiado e dirigido por morais, religiões, códigos, modas e mais postiços de sua invenção – e entra em cena a natureza bruta.”

– “A propósito de que tanta filosofia, com este calor de janeiro?...”

O comboio corria entre São José e Quiririm. Região arrozeira em plena faina do corte. Os campos em sega tinham o aspecto de cabelos louros tosados à escovinha. Pura paisagem européia de trigais.

A espaços feriam nossos olhos quadros de Millet, em fuga lenta, se longe, ou rápida, se perto. Vultos femininos de cesta à cabeça, que paravam a ver passar o trem. Vultos de homens amontoando feixes de espigas para a malhação do dia seguinte. Carroções tirados a bois recolhendo o cereal ensacado. E como caía a tarde e a Mantiqueira já era uma pincelada opaca de índigo a barrar a imprimadura evanescente do azul, vimos em certo trecho o original do “Angelus”...

– “Já te digo a propósito de que vem tanta filosofia.”

E, enfiando os olhos pela janela, calou-se. Houve uma pausa de minutos. Súbito, apontando um velho saguaraji avultado à margem da linha e logo sumido para trás, disse:

– “A propósito dessa árvore que passou. Foi ela comparsa no ‘meu conto de Maupassant’”.

– “Conta lá, se é curto.”

O primeiro sujeito não se ajeitou no banco, nem limpou o pigarro, como é de estilo. Sem transição foi logo narrando.

– “Havia um italiano, morador destas bandas, que tinha vendola na estrada. Tipo mal-encarado e ruim. Bebia, jogava, e por várias vezes andou às voltas com as autoridades. Certo dia – eu era delegado de polícia – uns piraquaras vieram dizer-me que em tal parte jazia o ‘corpo morto’ de uma velha, picado à foice.

Organizei a diligência e acompanhei-os. – ‘É lá naquele saguaraji’, disseram ao aproximarem-se da árvore que passou. Espetáculo repelente! Ainda tenho na pele o arrepio de horror que me correu pelo corpo ao dar uma topada balofa num corpo mole. Era a cabeça da velha, semi-oculta sob folhas secas. Porque o malvado a decepara do tronco, lançando-a a alguns metros de distância.

⁶⁹ Transcrito de: LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 37. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 83-86. Mais uma vez chamamos a atenção para os espaços brancos entre as partes do conto, que preferimos manter, seguindo as edições originais. O conto é de 1915.

Como por sistema eu desconfiasse do italiano, prendi-o. Havia contra ele indícios fortes. Viram-no sair com a foice, a lenhar, na tarde do crime.

Entretanto, por falta de provas foi restituído à liberdade, mau grado meu, pois cada vez mais me capacitava da sua culpabilidade. Eu pressentia naquele sórdido tipo – e negue-se valor ao pressentimento! – o miserável matador da pobre velha.”

– “Que interesse tinha no crime?”

– “Nenhum. Era o que alegava. Era como argumentava a logicazinha trivial de toda gente. Não obstante, eu o trazia de olho, certo de que era o homicida.

O patife, não demorou muito, traspassou o negócio e sumiu-se. Eu do meu lado deixei a polícia e do crime só me ficou, nítida, a sensação da topada mole na cabeça da velha.

Anos depois o caso reviveu. A polícia obteve indícios veementes contra o italiano, que andava por São Paulo num grau extremo de decadência moral, pensionista do xadrez por furtos e bebedices. Prenderam-no e remeteram-no para cá, onde o júri iria decidir da sua sorte.

– “Os teus pressentimentos...”

O sujeito sorriu com malícia e continuou.

– “Não resistiu, não reagiu, não protestou. Tomou o trem no Brás e veio de cabeça baixa, sem proferir palavra, até São José; daí por diante (quem o conta é um soldado da escolta) metia amiúde os olhos pela janela, como preocupado em ver qualquer coisa na paisagem, até que defrontou o saguaraji. Nesse ponto armou um pincho de gato e despejou-se pela janela fora. Apanharam-no morto, de crânio rachado, a escorrer a couve-flor dos miolos perto da árvore fatal.”

– “O remorso!”

– “Está aqui o ‘meu conto de Maupassant’. Tive a impressão dele nas palavras do soldado da escolta: ‘veio de cabeça baixa até São José, daí por diante enfiou os olhos pela janela até enxergar a árvore e pinchou-se.’ No progresso ingênuo da narrativa li toda a tragédia íntima daquele cérebro, senti todo um drama psicológico que nunca será escrito...”

– “É curioso!”, comentou o outro, pensativamente.

Mas o primeiro sujeito acendeu o cigarro e concluiu sorridente, com pausada lentidão:

– “O curioso é que mais tarde um dos piraquaras denunciadores do crime, e filho da velha, preso por picar um companheiro a foçadas, *confessou-se também o assassino da velhinha, sua mãe...*”

– “?”

“Meu caro, aquele pobre Oscar Fingall O’Flahertie Wills Wilde disse muita coisa, quando disse que a vida sabe melhor imitar a arte do que a arte sabe imitar a vida.”

CONCLUSÕES

Après deux goélettes anglaises, dont le pavillon rouge ondoyait sur le ciel, venait un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc, admirablement propre et luisant. Je le saluai, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir à voir. [...] D'où viennent ces influences mystérieuses qui changent en découragement notre bonheur et notre confiance en détresse?⁷⁰

O que faria um navio brasileiro em uma famosa narrativa de Maupassant, aparentemente despercebido no mar de sua literatura, repleta de referências marinhas da região normanda? Nesse texto em específico, nosso três mastros ajudou o autor a inserir uma explicação racionalmente formulada, que justifica os acontecimentos fantásticos sofridos pelo protagonista do conto. No vasto domínio de sua obra, podíamos atribuir-lhe um valor simbólico – e só neste caso se explica nossa presença em Maupassant. A empatia, ao que constatamos, foi mútua. Muitos de nós o lemos, saudando-o, alguns sem saber por quê, ele nos atraiu e ainda nos agrada.

Por que, por sua vez, Maupassant atravessou o Atlântico e fez aqui leitores e seguidores de sua proposta estética? Além do prazer desses leitores, este trabalho buscou oferecer algumas interpretações que explicam também mais racionalmente os dados coletados a partir de documentos de época. Assim como o narrador-cronista de *Le Horla*, mas fora da ficção, enfrentamos o desafio do desconhecido em arquivos de jornais raros das bibliotecas paulistas e fluminenses – quase perdida e alucinada pela colérica invasão de traças, ratos, baratas e outros bichos humanos ora invisíveis –, muitas vezes deixando de lado nossa atração natural pela obra, a fim de compreender as leituras dela, feitas antes de nós, publicadas em artigos críticos, traduções, trabalhos acadêmicos e novas obras de ficção.

Uma espécie de atração exótica pela doença que se expandia no Brasil e no mundo – o *cholera morbus*, noticiado em jornais franceses – atraiu o escritor na elaboração dessa novela, assim como por outros exotismos brasileiros atraímos involuntariamente outros “escritores pseudoviajantes”.⁷¹ Aqui, como na França, Maupassant foi sendo conhecido aos poucos, nos diversos gêneros em que escreveu. Ainda que hoje seja consagrado principalmente como contista, e assim traduzido pelo

⁷⁰ MAUPASSANT. *Le Horla* (2^e version). *Contes et nouvelles*. Gallimard, 1979, t. II, p. 913-914.

⁷¹ Cf. CORRÊA, Maria Cristina. Escritores pseudoviajantes. *Revista História Viva Grandes Temas – A Herança Francesa*, n. 9, São Paulo: Duetto Editorial, p. 57.

mundo, seus primeiros leitores brasileiros não foram privados de ler e assistir às suas peças de teatro, conhecer suas crônicas e seus romances, além, evidentemente, de seus contos. Entretanto, de suas poesias, há pouco estudadas e republicadas por Emmanuel Vincent,⁷² não encontramos ainda registros de divulgação no Brasil, e é provável que seus leitores no trópico o tenham conhecido somente como prosador e dramaturgo. Esse fato muito contribui, a meu ver, para a imagem que se fez do autor, sendo preferido e mencionado sobretudo por autores brasileiros que se viam apartados da linguagem poética e mesmo inaptos ao gênero, tais como Lima Barreto e Monteiro Lobato.⁷³

O pesquisador francês Yvan Leclerc, atualmente organizador de uma bibliografia internacional de Maupassant,⁷⁴ afirmou com razão que praticamente todas as correntes críticas já se dedicaram a estudar nosso escritor. Ainda que Maupassant não visse interesse pessoal em sua vida, há estudos médicos, biográficos, espíritas, entre outros propriamente literários, que se ocuparam em tentar explicar, nem todos com êxito, a sua vasta produção. Interessou-nos nesta dissertação recuperar algumas das formulações teórico-literárias as mais importantes em termos da fixação de Maupassant no cânone, as quais vislumbram a parte de sua obra que seria observada como a mais original, de modo que o escritor contribuiu, aí, para o estabelecimento de certo gênero/forma literário(a): o conto maupassantiano.

Maupassant, como escritor, perseguiu obsessivamente seu ideal (pois ele o tinha).⁷⁵ Muito além da expressão exata e clara – que para alguns prescreve seu objetivismo e realismo – nosso autor era um perfeccionista ao seu modo, descontente com todas as limitações a que o homem é subjugado. Se pessimista para alguns, preferimos defini-lo como um incansável à busca de sua expressão, de seu gênero, de sua filosofia, que do verso lírico passou ao drama, ao conto, à crônica e ao romance, na busca incessante de uma forma que o completasse e em que pudesse exprimir o seu pensamento e as suas indagações.

⁷² Emmanuel Vincent, com quem mantivemos contato na Université de Rouen, organizou a edição crítica dos poemas do autor, já mencionada no primeiro capítulo. MAUPASSANT, Guy de. *Des vers et autres poèmes*. Préface de Louis Forestier. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001.

⁷³ Lobato se definia como um “amaldiçoado das Musas” e afirmou que nunca soube dizer se um verso era bom ou ruim. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964, t. II, p. 216.

⁷⁴ Yvan Leclerc é professor da Universidade de Rouen. Coordena, junto com Noëlle Benhamou e Emmanuel Vincent essa bibliografia, que tem cerca de quarenta colaboradores em todo o mundo. LECLERC, Yvan; BENHAMOU, Noëlle; VINCENT, Emmanuel. *Bibliographie Maupassant*. Memini, Les Grands Ecrivains de France, previsão de publicação para 2007.

⁷⁵ Já ele dizia em *Sur l'eau*: “J’écris parce que je comprends et je souffre de tout ce qui est, parce que je le connais trop et surtout parce que, sans le pouvoir goûter, je le regarde en moi-même, dans le miroir de ma pensée.”. MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Paris: Gallimard, 1993. (Folio Classique), p. 91.

Nesse desapego pelos seres e pelas coisas, Maupassant alcançava um afastamento que lhe permitia expor com certa crueza e simplicidade de linguagem. Daí à observação irônica de um mundo no qual não se vê inserido é um passo. Se a constatação dessa limitação imposta por algo que lhe é superior é opressora, é também uma resistência, uma voz consciente e que reflete, tornando a opressão menor, impedindo a supressão. Ao persistir, sua obra resiste a essas forças que, como homem, lhe foi impossível superar, mas que, como arte, responde e sobrevive, ampliando seu domínio em outras vozes, em outras escritas. Se a literatura é a mais elevada das artes, a que mereceria ser salva,⁷⁶ a reprodução do legado maupassantiano certamente está além das limitações a que o homem Maupassant se via recalcado. O autor, tal como uma entidade divina, cria e permite a procriação, ultrapassando o poderio da natureza determinadora das formas. Os resultados, porém, estão além do criador; cabe ao leitor medir as conseqüências, do qual o autor prescinde sempre.

Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos. Por isso, todo escritor depende do público.⁷⁷

Ao contrário dos naturalistas *tout court* – de nossa parte, preferimos sempre o termo realista –, no seu texto mais reflexivo sobre sua arte (e ainda tanto menos programático), Maupassant defende uma poética ilusionista, o que o afasta das teorias científicas na literatura, reputadas por Zola (v. *Le roman expérimental*), em que se reconhece *a priori* a falibilidade da arte na reprodução do real; segundo Maupassant, em “Le roman”, cada indivíduo, ao observar determinado objeto, terá a sua própria percepção sobre ele, que difere de todas as outras. Cabe ao romancista ilusionista dar a sua percepção sobre o objeto. Maupassant opõe-se à proposta naturalista, aproximando-se simpaticamente do Impressionismo e do Simbolismo. Não querendo aderir a escolas, defendeu a sua expressão, que também refundiu elementos da tradição popular e letrada, sempre acusados pelas citações em seus textos.

Ao lançar sobre o domínio do compreensível e do racionalmente explicável as causas do medo e do fantástico, Maupassant reorganiza o caos de suas personagens e do leitor. O movimento de ir e vir do plano real põe em dúvida o mundo racionalmente

⁷⁶ BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

⁷⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 90.

conhecido e devolve-lhe em seguida, deixando a sensação da relatividade de tudo, das incertezas e de nossa fraqueza – já que por um momento descremos da verdade a que éramos fiéis. Não nos extrai a objetividade, mas deixa uma faísca de desconhecido a perscrutar, que nos seduz e nos atrai. Tira-nos um equilíbrio (seja pela loucura, pela paixão, pela impulsão ao crime), mostrando-nos que outras experiências são também prazerosas. Abre-nos de nosso restrito universo e demove nossas limitações para além.

Em meio a um mundo em que o explorável estava apenas no mundo dos sentidos e principalmente do visível, todo o resto era mistério. Este dá medo e prazer, ao mesmo tempo, e Maupassant não se privou – nem a suas personagens – dessa sensação primitiva e agônica, que os coloca em dois planos, movidos pelo instinto – a curiosidade – e a inteligência – a busca de conhecer. O ato de enfrentamento, por mais cruel e doloroso que seja, é o de não-resignação, é ativo e positivo, ilimitado.

As personagens de Maupassant são extremamente generosas com aquilo que as assoma; são movidas pela paixão e sucumbem facilmente. Não são meramente ingênuas, nem classicamente trágicas (marionetes do destino). Elas são seduzidas e perseguidas de livre-arbítrio, porque desejam a paixão, prepararam-se para ela, esperam-na ansiosamente. O narrador, por sua vez, ativo e compreensivo, não julga sua personagem. Ele não comete um ato de paixão, assomado pelo horror imposto pelas leis sociais, pela moral. Olha-as ironicamente, deixando entrever um sorriso cáustico.

Conforme vimos no capítulo 2, as opiniões e os juízos sobre a sua obra, seja a partir das notícias biográficas, seja pela divulgação de seus textos, era filtrada pela imprensa francesa, fonte principal de conhecimento dos jornais brasileiros sobre o escritor. Nossos jornais traduziam e comentavam os artigos e leituras dados ao público francês, nem sempre ponderando criticamente, mas algumas vezes superando essas leituras.

Os cronistas estudados contribuíram muito, na medida de seu tempo e de suas limitações. Concordamos com Wilson Martins quando diz que “mais vale um crítico sem método do que o crítico que se prende desde o início a um método inflexível e que, por isso mesmo, não poderá compreender a vasta complexidade do fenômeno literário”.⁷⁸ Não há nem progressão nem sistematização possível dos métodos críticos entre os cronistas lidos. Há uma variada amplitude na percepção particular de cada um sobre o fato de que a observação da obra literária era mais ou menos extrínseca ao conhecimento da vida do autor e do meio social e cultural em que viveu.

É notável, porém, que quando se conhecia melhor os textos do autor, menos se aludia à sua vida para explicá-los. Isso ocorreu antes do advento de sua doença e, passados alguns anos de sua morte, com a crítica modernista, voltou-se mais para a obra

⁷⁸ MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983, v. 1, p. 22.

e seus princípios estéticos, deixando de lado a questão do gênio e a abordagem psicológica para se observar a literatura e a sua manufatura pelo escritor.

Como o navio brasileiro de *Le Horla*, que assomou na França expandindo algo indefinido – entre peste e mal-estar –, Maupassant chegou ao trópico inicialmente deformado, sob a aura da sua tumultuada biografia e da sua vigorosa obra, que se fazia diferente do padrão naturalista geral a que o gosto brasileiro se habituara. Muitos brasileiros o leram, no começo em francês, pouco a pouco traduzido; alguns puderam perceber a distinção da arte de Maupassant diante dos demais naturalistas e o apropriaram ao seu modo. Muitos permanecem desconhecidos do grande público, porém, ficaram as releituras daqueles que descobriram um modo criativo de melhor adequá-lo a sua realidade, aqueles para os quais o autor francês fazia realmente sentido e cuja leitura auxiliara nas suas próprias definições estéticas.

Conforme afirmou Georges Duhamel, em passagem que citamos anteriormente, a lição de Maupassant foi mais ouvida que a de Flaubert. A preocupação teórica com a literatura seria advento da literatura moderna, de que vemos prenúncios em Lobato e Oswald. Eles se voltaram para os princípios artísticos de Maupassant e deles se alimentaram para criar sua arte original e que, ao mesmo tempo, não nega a tradição.

Jauss postulava que o texto só adquire existência uma vez que é lido, ressignificado, e este acontecimento atende a expectativas prévias, do que se pressupõe que ele é funcional também para esta outra cultura receptora; os empréstimos literários, se perduram, não se justificam socialmente por modismos. A formação do gosto prescinde de valores preexistentes na cultura.

Enfim, o que nos faz, hoje, ler esse escritor realista tão ocupado em objetivamente reproduzir os comportamentos dos homens do seu tempo? Haveria em sua obra aquela beleza dupla baudelairiana, que contém um elemento moderno (hoje desatualizado) e um outro constante, que permanece? Estaríamos nós, deslocados no tempo, ainda relendo aquela *belle époque* em que nossos ancestrais leram o escritor normando? São questões ainda difíceis de responder sobre nós mesmos. Mas sabemos que seus livros são lidos não somente para se escreverem dissertações acadêmicas. As múltiplas reedições de bolso, na França e no Brasil, mostram que Maupassant é ainda um *best seller*. É o barco da poesia, o Horla indo e vindo nas trocas literárias. É a barca de Gleyre de Lobato, que vai e vem, permitindo-nos ler e reler a tradição literária.

Chegado o final desta dissertação, esperamos apenas continuar o movimento de Carpeaux, passar adiante o volume mais estragado e dizer ao colega: “Maupassant!”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Histórias da literatura brasileira

- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Org. e dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa. 1963. 5 v.
- BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BROCA, Brito. *Letras francesas*. Org. e Pref. Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.
- CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1895.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1963. v. 5.
- CARVALHO, Adherbal de. O Naturalismo no Brasil. *Esboços litterarios*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902, p. 11-130.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A./Livraria São José, [s.d.]. 6 v.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. Org. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 2 v.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1985. 5 v.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *História da Literatura Brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. (1. ed. de 1938).
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. 1ª. a 6ª. séries. Belo Horizonte: Editora Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. O romance naturalista no Brasil e O Naturalismo na Literatura Brasileira. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Sel. e org. de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. 179-209.

II. Literatura Brasileira

Monteiro Lobato

Obras do autor

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre. Obras completas de Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1948 e 1964. 2 t.

_____. *Negrinha. Obras completas de Monteiro Lobato*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950.

_____. *Urupês*. Revista do Brasil: São Paulo, 1918.

_____. *Urupês. Obras completas de Monteiro Lobato*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950.

_____. *Urupês*. 37. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Idéias de Jeca Tatu*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Na antevéspera. Obras completas de Monteiro Lobato*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Prefácios e entrevistas. Obras completas de Monteiro Lobato*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Cidades mortas. Obras completas de Monteiro Lobato*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964.

_____. *Críticas e outras notas. Obras completas de Monteiro Lobato*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1965.

_____. *Reinações de Narizinho: no Reino das Águas Claras*. Ilustrações de André Le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1998.

Obras sobre o autor

AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.

BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BEDÊ, Ana Luiza Reis. *A presença francesa em A barca de Gleyre*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – FFLCH-USP.

CADERNOS DE CULTURA. *A correspondência de Monteiro Lobato e Lima Barreto*, n. 76. Ministério da Educação e Cultura, 1955.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. 2 v.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

DANTAS, Paulo (Org.). *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca Tatu a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

NUNES, Cassiano. *A correspondência de Monteiro Lobato*. São Paulo: Copidart, 1982.

OLIVEIRA, Wanda Aparecida L. de. *Maupassant e Lobato: estruturas paralelas*. São José do Rio Preto, 1999. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista.

STAROBINAS, Lilian. *O caleidoscópio da modernização: discutindo a atuação de Monteiro Lobato*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH-USP.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

Artigos sobre o autor

ANDRADE, Oswald de. Carta a Monteiro Lobato. *Obras completas V: Ponta de lança*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 3-8.

BOSI, Alfredo. Lobato e a criação literária. In: *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 43, São Paulo, 1982, 19-33.

LAJOLO, Marisa. Monteiro Lobato, o mal-amado do Modernismo brasileiro. In: LOBATO, Monteiro. *Contos escolhidos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 7-12.

MARTINS, Wilson. O caso Monteiro Lobato. *Gazeta do povo*, 22 de dezembro de 1997. Disponível em: <www.secrel.com.br/jpoesia/wilso26.html>.

_____. Policarpo Lobato, ou as idéias de Jeca Tatu. *História da inteligência brasileira*. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1978, v. VI, p. 13-16.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Monteiro Lobato e o Modernismo. *O Estado de S. Paulo*, 24 abril 1955.

MONTELLLO, Josué. O polemista do conto. *Ciência & Trópico*, Recife, 1981, v. 9 (2), p. 259-264.

NUNES, Cassiano. Monteiro Lobato: uma teoria do estilo. *Breves estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969, p. 55-76.

_____. Mark Twain e Monteiro Lobato: um estudo comparativo. *Norte-americanos*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1970, p. 73-121.

XAVIER, Valêncio. Um filme desconhecido de Monteiro Lobato. Caderno *Mais!*. *Folha de S. Paulo*, 9 de janeiro de 2000, p. 14-16.

Outros

ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Contos escolhidos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924.

_____. *Um homem prático*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1898.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 28-34.

_____. Manifesto antropófago. In: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 46-54.

_____. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo/Secretaria do Estado de São Paulo, 1990.

BARRETO, Lima. *Correspondência*. Org. Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1956. 2 v.

_____. *Impressões de leitura: crítica*. Pref. M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Apresentação. In: CAMINHA, Adolfo. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, [s.d.].

HOLLANDA, Chico Buarque de. *História da música popular brasileira: grandes compositores*. São Paulo : Abril Cultural, 1982.

PINTO, Genulfo Hércules. *Viriato Corrêa: a modo de biografia*. Rio de Janeiro: Alba, 1966.

RIO, João do. (Paulo Barreto). Medeiros e Albuquerque. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994, p. 61-76.

III. Literatura francesa

Histórias da literatura

DUMESNIL, René. *Le Réalisme et le Naturalisme*. Paris: Del Duca de Gigord, 1955.

ROGER, Jacques (Dir.). *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Armand Colin, 1970. T. 2: Du XVIII^e siècle à nos jours. (Collection U).

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la Littérature Française: de 1789 à nos jours*. Paris: Stock, 1936.

Guy de Maupassant

Obras do autor

MAUPASSANT, Guy de. *Au soleil*. Paris: Ollendorf, 1902.

_____. *La vie errante*. Paris: Ollendorf, 1903.

_____. *Oeuvres complètes. Des vers*. Paris: Louis Conard, 1908.

_____. *Oeuvres complètes. Théâtre*. Paris: Louis Conard, 1910.

_____. *Oeuvres complètes. Oeuvres posthumes*. Paris: Louis Conard, 1910. 2 v.

_____. *Correspondance inédite*. Recueillie et présentée par Artine Artinian. Paris: Éditions Dominique Wapler, [1951].

_____. *Contes et nouvelles*. (Dir. de Albert-Marie Schmidt). Paris: Albin Michel, 1972. 2 t.

_____. *Contes et nouvelles*. (Dir. de Louis Forestier). Paris: Gallimard, 1974. 2 t. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *Romans*. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *Correspondance Flaubert-Maupassant*. Dirigé par Yvan Leclerc. Paris: Flammarion, 1993.

_____. *Choses et autres: choix de chroniques littéraires et mondaines (1876-1890)*. Intr. et notes Jean Balsamo. Paris: Librairie Générale Française, 1993, (Le Livre de Poche).

_____. *Sur l'eau*. Paris: Gallimard, 1993. (Folio Classique).

_____. *Des vers et autres poèmes*. Ed. établie par Emmanuel Vincent. Préface de Louis Forestier. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001.

_____. *Chroniques*. Dirigé par Gérard Delaisement. Paris: Rive Droite, 2003. 2 t.

Obras e artigos sobre o autor

ARTINIAN, Artine. *Pour et contre Maupassant: enquête internationale (147 témoignages inédits)*. Paris: Librairie Nizet, 1955.

BANCQUART, Marie-Claire. *Maupassant conteur fantastique*. Lettres Modernes: Minard, 1976.

- BARTHES, Roland. Maupassant et la physique du malheur. *Oeuvres complètes*. Paris: Editions du Seuil, 1993, t. 1, p. 640-643.
- BAYARD, Pierre. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.
- BEN FARHAT, Arselène. Les trahisons et les adaptations des oeuvres de Maupassant dans les pays arabes. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n. 16, Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, Rouen, 2005, p. 51-66.
- BENHAMOU, Noëlle. De l'influence du fait divers: les chroniques et contes de Maupassant. *Romantisme : Revue du Dix-neuvième Siècle*. N. 97 : Le fait divers, Paris : Sedes, 1993, p. 47-58.
- _____. De la nouvelle "Miss Harriet" à "Miss Helyett". *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n. 16, Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, Rouen, 2005, p. 27-49.
- BESNARD-COURSODON, Micheline. *Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant: le piège*. Paris : Éditions A.-G. Nizet, 1973.
- BUISINE, Alain. Paris—Lyon—Maupassant. In: LECARME, Jacques; VERCIER, Bruno (Org.). *Maupassant, le miroir de la nouvelle*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1988. (L'imaginaire du texte).
- BULLETIN FLAUBERT-MAUPASSANT. Rouen: Association des Amis de Flaubert et de Maupassant. N. 5, 1997 et n. 12, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. *Letras & Artes: suplemento do jornal A Manhã*, 20 de julho de 1947, p. 1 e 8.
- DELAISEMENT, Gérard. *La modernité de Maupassant*. Paris: Rive Droite, 1995.
- _____. Maupassant, poète en vers et en prose. In: MAUPASSANT 2000. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n. 9, 2001, p. 131-141.
- DUMESNIL, René. *Guy de Maupassant*. Paris: Librairie Armand Colin, 1933.
- _____. Essai de classement par sujets et par dates des contes et nouvelles de Guy de Maupassant. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Paris: Armand Colin, 1934, p. 106-127.
- EUROPE. No. Spécial Guy de Maupassant. Août-septembre 1993.
- FACHIN, Lídia. *La nuit dans les contes et nouvelles de Maupassant: les chemins de la démence*. São Paulo, 1976. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 183 p. Orientador: Ítalo Caroni.
- FAGUET, Émile. Guy de Maupassant. *La Revue Bleue*, t. LII, 15 juillet 1893, p. 65-68.

FÄRNLÖF, Hans. Contribution à l'étude de la réception de Maupassant en Suède. *XVI^e Congrès des Romanistes scandinaves*, Copenhague, août 2005, Ed. Michel Olsen.

FORESTIER, Luis. Maupassant et le fait divers. *Bulletin des Amis de Flaubert et de Maupassant*. N. 5, Rouen, 1997, p. 7-14.

HERVOT, Brigitte. *Vencer ou vencer: a ética do arrivista*. Assis, 1993. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Literaturas de Língua Portuguesa) – Unesp-Assis, 1993. 220 p.

_____. Zola vu par Maupassant. *Cadernos Neolatinos: Émile Zola e o naturalismo*. Número especial. Ano IV, abril 2005. Rio de Janeiro: Depto. de Letras Neolatinas da UFRJ. Edição em CD-Rom.

JAMES, Henry. Guy de Maupassant. In: MAUPASSANT, Guy de. *Novelas e contos*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1951, p. XI-XXIII. A tradução do artigo é de Dora Marques da Cunha.

LECARME, Jacques; VERCIER, Bruno (Org.). *Maupassant, le miroir de la nouvelle*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1988. (L'imaginaire du Texte).

LECLERC, Yvan. Chronologie. *Magazine Littéraire*, n. 310, Paris, mai 1993, p. 16-27.

LINTVELT, Jaap. La polyphonie de l'encadrement dans les contes de Maupassant. In: MAGAZINE LITTERAIRE. Dossier Maupassant. N. 310, Paris, mai 1993, p. 16-97.

MAUPASSANT ET L'ECRITURE. Actes du colloque de Fécamp. Direction de Louis Forestier. Éditions Nathan, 1993.

MAUPASSANT 2000. Bulletin Flaubert et Maupassant. Rouen: Association des Amis de Flaubert et de Maupassant. N. 9, 2001.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRAGÈRES. *Guy de Maupassant*. Paris: A.D.P.F., 1993. Texto de Marie-Claire Bancquart.

MOREIRA, Jorge de Azevedo. O fantástico segundo Maupassant. *Cadernos Neolatinos: Émile Zola e o naturalismo*. Número especial. Ano IV, abril 2005. Rio de Janeiro: Depto. de Letras Neolatinas da UFRJ. Edição em CD-Rom.

OPHÜLS, Max (Dir.). *Le plaisir*. Film d'après trois contes de Maupassant ("Le masque", "La pension Tellier" et "Le modèle"). Adapt. Jacques Natanson et Max Ophüls. Dialogues de Jacques Natanson. Musique de Joe Hayos. Columbia Films, [s.d.]. Enregistré de TeleCine.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Maupassant, contador de histórias. *Suplemento literário de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 de dezembro de 1964, p. 1.

REZENDE, Marcelo. Relatos de um viajante melancólico. *Gazeta Mercantil*, 30 de junho-2 de julho de 2000, p. 13.

SCHMIDT, Albert-Marie. *Maupassant par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1962. (Écrivains de Toujours).

SEABRA, Silvana G. Quagliuolo. *Maupassant e o pessimismo: Miss Harriet e Monsieur Parent*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – FFLCH-USP.

TROYAT, Henri. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 1989.

VIAL, André. *Maupassant et l'art du roman*. Nizet, 1954.

VINCENT, Emmanuel. Maupassant et ses oeuvres: l'instant critique. *Maupassant 2000*. Bulletin Flaubert-Maupassant, n. 9, 2001, p. 279-293.

Outros

BAUDELAIRE, Charles. *L'oeuvre de Baudelaire*. Paris: Le Club Français du Livre, 1955.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris: Louis Conard, 1930, v. VI, VII, VIII e IX.

LÉVI-STRAUSS, Claude. La fin des voyages: Départ. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955, p. 3-8.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1945, p. 875. Bibliothèque de la Pléiade.

IV. Teoria literária e literatura comparada

AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire: os primeiros baudelairianos no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

AUBRIT, Jean-Pierre. *Le conte et la nouvelle*. Paris: Colin, 2002.

BARBOZA, Onédia. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1975.

BARTHES, Roland. Structure du fait divers. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964, p. 188-197.

BEMFICA, Alan de Oliveira. *Recepção de Flaubert na crítica literária brasileira (1885/1905)*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – FFLCH-USP.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).

- BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* 2. ed., Paris: Armand Colin, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).
- CASTEX, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: J. Corti, 1951.
- CAVALHEIRO, Edgard. Evolução do conto brasileiro. *Boletim Bibliográfico*. São Paulo, jul./set. de 1945.
- FARIA, Gentil Luis de. *A recepção e a influência de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira: contribuição aos estudos de literatura comparada no Brasil*. São Paulo, 1979. Tese (Doutorado) – FFLCH-USP.
- FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GODENNE, René. Pistes pour une étude de la nouvelle au XIXe siècle. *Études sur la nouvelle de langue française*. Paris: Honoré Champion, 1993, p. 49-63.
- GOTLIB, Nádia Batela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978.
- JOUE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Edunesp, 2002.
- LIMA, Herman. O conto, do Realismo aos nossos dias. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A./Livraria São José, [s.d.], v. II, p. 229-245.
- _____. *O conto*. Universidade da Bahia, 1958.
- _____. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MAGALHÃES, Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

- MARIA, Luzia de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARQUES, Alice Drumond. *Tempo de exclusão no espaço da prostituição: um estudo comparado das obras “Bola de sebo” de Guy de Maupassant e “Geni e o Zepelin” de Chico Buarque de Hollanda*. Brasília, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2004. 69 p. Orientadora: Sylvia Helena Cyntrão.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 184-192.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- RIVAS, Pierre (Org.). *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

V. Outros

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CORRÊA, Maria Cristina. Escritores pseudoviajantes. *Revista História Viva Grandes Temas – A Herança Francesa*, n. 9, São Paulo: Duetto Editorial, p. 57.
- COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Ed. rev. São Paulo: Global, 2001. 2v.
- FARIA, João Roberto. Antoine no Rio de Janeiro. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001, p. 245-261.

- GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. [s.l.]: Nova Cultural, 1998. 24 v.
- GUIMARÃES, João Nery. *História da imprensa de São Paulo*. Escola de Comunicações e Artes-USP, [s.d.], 199 p. Mimeo.
- KELDER, Diane. *O melhor do Impressionismo francês*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1997.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LUCA, Heloisa Helena de Paiva de. *Propósito e fantasia: a presença francesa nas crônicas machadianas*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH-USP, 1996.
- _____. *Balas de estalo de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 1998.
- LUSO, João. A Academia Brasileira de Letras e o *Jornal do Commercio* – Guardados da Memória. *Revista Brasileira* fase VII, julho-set. 2002, ano VIII, n. 32, p. 309-313.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983, 1º. Volume: 1724-1939.
- MELO, Luís Correia. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- MEYER, Marlyse. *O folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PACHECO, Felix. *Jornal do commercio* (Edição de São Paulo). Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Commercio, 1916.
- PASTA JÚNIOR, José. O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, n. 55. São Paulo, nov. 1999.
- REGO, Pedro do. *Traços biographicos de F.J. de Santa Anna Nery*. Rio de Janeiro: Faro & Lino, 1882.
- SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino Alves. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional/Conselho Federal de Cultura, 1883-1902/1970, 7 v.
- SÉGUIER, Jayme de. *Diccionario práctico illustrado — novo diccionario enciclopédico luso-brasileiro*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, [s.d.].
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VI. Jornais antigos e outros periódicos

Correio Paulistano

Fon-Fon!

Folha de São Paulo

Jornal do Commercio (edição de São Paulo)

A província de São Paulo (até 1889) – *O Estado de São Paulo* (a partir de 1890)

Revista da Academia Paulista de Letras

Gazeta de Notícias

Jornal do Brasil

Jornal do Commercio (edição do Rio de Janeiro)

VII. Sites consultados:

<http://maupassant.free.fr>

<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato>

<http://www.academia.org.br>

<http://www.academiadeletras-am.org.br/swf/personalidadeSilverioNery.swf>.

<<http://www.bn.br/site/script/FbnObjetoDigital.asp?pCodBibDig=246412&pStrDewey=>>

<<http://www.jornaldocommercio.com.br>>.

<<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/amalia1.htm>>

ANEXOS

I. Levantamento das traduções brasileiras de Guy de Maupassant

Contos e novelas

O abandonado e outros contos. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Scrinium, 1997, 53 p. (Série Canto Literário v. 4). Localizado na Biblioteca da FFLCH-USP.

Bola de sebo. Trad. Lorival Bastos. São Paulo: Gráfico Ed. Unitas, 1933, 152 p. Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Bola de Sebo. Trad. Edmundo Lys. Rio de Janeiro: Bruguera, 1971, 160 p. (Olho Mágico v. 22). Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Bola de sebo e outras histórias. Trad. Augusto Souza. São Paulo: Edição Saraiva, 1953, 185 p. Localizada na Biblioteca da FFLCH-USP.

Bola de sebo e outras histórias. Trad. e adapt. Paulo Mendes Campos. 1. ed. São Paulo: Scipione, 1988, 101 p. (Série Reencontro). 2.ed. de 1993; 3.ed. de 1998. Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Bola de sebo e outros contos. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Edições Miniatura v.2, 1948, 126 p. Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Bola de sebo e outros contos. Trad. Mário Quintana, Casimiro Fernandes e Justino Martins. Porto Alegre: Globo, 1986. Localizada na Biblioteca Paulo Setúbal (SP).

Bola de sebo e outros contos. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003, 192 p. (A obra prima de cada autor v. 35). Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Bola de sebo e outros contos e novelas. Trad. Lygia Junqueira Fernandes. Apres. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, 218 p. (Sempre Viva – Obras Célebres da Literatura Universal v. 5). Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

*Caprichos do coração e Misti.*¹ Trad. Wilson Martins e Moacir Werneck de Castro. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 328 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 6). Há reedição, em 1955. Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Mário de Andrade.

Contos. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Livraria Globo, 1947, 464 p. Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹ Trata-se de tradução do volume de contos *La main gauche* e da novela “Misti”.

Contos da galinhola e Miss Harriet. Trad. José Condé e Abner Mourão. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 384 p. (Obras de Guy de Maupassant, v. 14, organizada por Sérgio Milliet). Há reedição, em 1956. Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Mário de Andrade.

Contos de Guy de Maupassant. Trad. Ondina Ferreira. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985, 246 p. Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Contos e novelas. Trad. Mário Quintana. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1955, 464 p. (Biblioteca dos séculos). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Contos e novelas. Trad. Temístocles Linhares. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. 3 v. Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Contos escolhidos. Trad. Guiomar da Rocha Rivaldi; Isabelle de la Sablière. São Paulo: Melhoramentos, 1956, 144 p. (Coleção Novelas do Mundo v. 2). Localizado na Biblioteca da FFLCH-USP.

Contos escolhidos. Trad. Edmundo Lys. Org. Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Bruguera, c. 1971, 160 p. (Olho Mágico v. 30). Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Contos fantásticos. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre L & PM, 1986, 103 p. Localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Contos fantásticos. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre L & PM, 1997, 141 p. Localizada na Biblioteca da FFLCH-USP.

Contos fantásticos: o Horla & outras histórias. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre L & PM, 1999, 141 p. Localizada na Biblioteca da FFLCH-USP e disponível nas livrarias.

Dois contos: O cordão, Meu tio Júlio. Trad. Elisa Tamajusuko, Maria Alves Muller, Maria Isabel Geraldi Pizzato, Maria Stella Dischinger da Cunha. Ed. bilíngüe. Porto Alegre: Paraula, 1993, 61 p. Localizada na Biblioteca da FFLCH-USP.

Os domingos de um burguês de Paris e Bola de sebo. Trad. Flávio Franco e Temístocles Linhares. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 315 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 16). Há reedição de 1955. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Mário de Andrade.

As grandes paixões. Sel. e trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2005, 400 p. Disponível nas livrarias.

A herança. Trad. Augusto de Souza; Sel. Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, 125 p. (Série Clássicos de Ouro). Há edição anterior, de 1996. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e disponível nas livrarias.

Histórias eternas: Guy de Maupassant. Trad. Ondina Ferreira. São Paulo: Cultrix, 1959, 246 p. (Os maiores contistas de todos os tempos). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

As irmãs Rondoli e Contos do dia e da noite. Trad. Moacir Werneck de Castro e Abner Mourão. São Paulo: Livraria Martins, 1956, 340 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 12). Localizada na Biblioteca Mário de Andrade. Há edição anterior, de 1953.

Ivete. Trad. Myriam Gaspar de Almeida. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 186 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 5). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Há reedição, de 1955.

Luar. Trad. Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 1995, 32 p. (Série Presente de Amigo). Disponível nas livrarias.

Luisa la Roque; O horla. Trad. Lauro de Almeida e Ledo Ivo. São Paulo: Livraria Martins, 1956, 348 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 17). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Mário de Andrade. Há edição anterior, de 1953.

Madame Hermet e outros contos fantásticos. Trad. Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach; Maria José Werner Salles. Ed. bilíngüe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995, 229 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Mademoiselle Fifi. Trad. Novaes Teixeira. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 198 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 8). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Mademoiselle Fifi. Trad. Aurea Brito Weisemberg. Rio de Janeiro: Bruguera, c. 1971, 160 p. (Olho Mágico v. 20). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Os melhores contos de Guy de Maupassant. Sel., trad. e intr. Ondina Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1988, 225 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Mário de Andrade.

Monsieur Parent. Trad. Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 266 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 4). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

A noite. Trad. José Bento Ferreira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 24 p. Disponível nas livrarias.

Novelas e contos (com seis ilustrações). Ensaio crítico de Henry James e Leon Tolstoi. Sel. e trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro; Porto Alegre: Globo, 1951, 513 p. Localizado na Biblioteca Mário de Andrade, na Biblioteca da FFLCH e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Obras de Guy de Maupassant. Org. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. 5v. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Pai Milon e Ao luar. Trad. Temístocles Linhares e Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo: Martins, 1956, 312 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 18). Há edição anterior de 1953. Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

A pensão Tellier. Trad. Novaes Teixeira. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 210 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 3). Localizada na Biblioteca Mário de Andrade. Há reedição, em 1955.

Pensão Tellier, A herança, Bola de sebo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993, 171 p. (Série Clássicos de bolso). Há edição anterior, de 1989. Disponível nas livrarias.

O prazer. Trad. João Henrique, Lívio de Almeida, Frederico dos Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Vecchi, 1954, 214 p. (Os maiores êxitos da tela). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Sinjoro Jokasto: kaj aliaj noveloj. Trad. Daniel Luiz. Chapecó: Fonto, 1987, 112 p. (Série Fonto-serio, n. 17). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Tonico. Trad. Abner Mourão. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 202 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 9). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

O vestal da senhora Husson e A inútil beleza. Trad. Wilson Martins e Joaquim Novaes Teixeira. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 317 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 11). Há reedição, de 1956. Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Vogando. Trad. Eça Leal. Pelotas; Porto Alegre: Livraria Americana, [18...], 399 p. (Collecção Economica v. 9). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Vogando. Trad. Eça Leal. Rio de Janeiro: Laemmert, 1896, 234 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Romances

Bel ami. Trad. Clovis Ramallete. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943, 315 p. Há reedições de 1948 e 1953. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Bel ami. Trad. Clovis Ramallete. São Paulo: Abril Cultural, 1981, 319 p. (Grandes sucessos). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Bel ami: romance. Trad. Alfredo Ferreira. Rio de Janeiro: Vecchi, 1947, 276 p. (Os maiores êxitos da tela). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Dois irmãos. Trad. Mary Apocalipse. São Paulo: Clube do Livro, 1983, 160 p. Localizado na Biblioteca Mário de Andrade. Não contém o prefácio “Le roman”.

Forte como a morte. Trad. José Sarmiento. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert, 1897, 279 p. (Collecção Economica n. 21). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Forte como a morte. Trad. Accioly Neto. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, 189 p. (Fogos cruzados v. 48). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Forte como a morte. Trad. Plínio Franco. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 300 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 7). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Forte como a morte. Trad. e notas Sérgio Rubens. São Paulo: Ediouro, c. 1993, 223 p.

Inconstante.² Prefácio Paulo Arinos. Trad. Mary Apocalipse e Evangelista Prado. São Paulo: Clube do Livro, 1976, 159 p. Localizado na Biblioteca Paulo Setúbal (SP).

Mont Oriol. Trad. Maria Eugênia Franco. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 328 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 13). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Nosso coração. Trad. Ledo Ivo. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 244 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 2). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Pedro e João. [s/ trad.] Rio de Janeiro: Laemmert, [18--], 254 p. (Collecção Economica v. 2). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Pedro e João. Trad. Plínio Franco. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 238 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 10). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Pedro e João: romance. [s/ trad. e s/ o prefácio “Le roman”]. Rio de Janeiro: Universal, 1932, 202 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Profissão amante: romance.³ Trad. Tereza da Silva. São Paulo: Hemus, 1972, 283 p. Localizado na Biblioteca Mário de Andrade e no Centro Cultural São Paulo.

Romance de uma mulher. São Paulo: Clube do Livro, 1944, 216 p. Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Romances. Org. Sérgio Milliet. Trad. Ascendino Leite, Maria Eugenia Franco, Ledo Ivo, Clovis Ramallete, Plínio Franco. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. 2 v. (Obras de Guy de Maupassant v. 4 e 5). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Segredos do coração: romance. Trad. Álvaro Gonçalves. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, 162 p. (Fogos Cruzados v. 51). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

As termas de Mont-Oriol: romance. Trad. Abelardo Romero. Rio de Janeiro: Ed. Vecchi, 1944, 262 p. (Grandes Nomes). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Uma vida. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1931, 306 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

² Trata-se do romance *Notre Coeur*.

³ É tradução de *Bel-Ami*.

Uma vida. Trad. rev. Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Pongetti, s.d., 240 p. (As 100 obras-primas da literatura universal). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Mário de Andrade.

Uma vida. Introd. Sérgio Milliet. Trad. Ascendino Leite. São Paulo: Livraria Martins, 1953, 337 p. (Obras de Guy de Maupassant v. 1). Localizado na Biblioteca Mário de Andrade.

Uma vida. Apres. Sérgio Milliet; Trad. Ascendino Leite. São Paulo: Abril Cultural, 1985, 256 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Uma vida. Trad. rev. Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986, 162 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Uma vida. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991. Disponível nas livrarias.

Uma vida. Trad. Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1991, 176 p. (Série Universidade de bolso). Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Uma vida, Pedro e João. São Paulo: W. M. Jackson, 1952, 381 p. (Grandes Romances Universais v. 20). Há reedição, de 1959. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Mário de Andrade.

Teatro

Os anos cor-de-rosa, casa turca: comédia de (maus) costumes em um ato em prosa. Trad. Clémence M. C. Jouët-Pastré. São Paulo: Cone Sul, 1998, 81 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Crônicas e estudos

Gustave Flaubert. Trad. Betty Joyce. Campinas; São Paulo: Pontes, 1990, 128 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Edições brasileiras em francês

Pierre et Jean. Rio de Janeiro: Americ-Edit, [194-], 235 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Vingt Contes. Org. Jeanne Peirier. Rio de Janeiro: Americ-Edit, [194-], 262 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Yvette. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1943[?], 211 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Antologias

Contos de horror do século 19. Trad. Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Nelson Ascher e Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 528 p. Disponível nas livrarias.

Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Org. Ítalo Calvino. Vários trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Contos franceses: Stendhal, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Alfred de Musset, Barbey d'Aurevilly, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Anatole France. Trad. Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966, 258 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Contos universais. 9. ed. São Paulo: Ática, 2003. Disponível nas livrarias.

Histórias eternas. São Paulo: Cultrix, 1959, 246 p. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Homens, lobos e lobisomens. Vários autores. Marco Zero Ed., 2004. Disponível nas livrarias.

Ilka. Org. José Attico L. Rocha. Rio de Janeiro: Bruguera, c. 1971, 160 p. (Olho Mágico v. 24) – reúne contos de A. Dumas Filho, O. Henry e Maupassant. Localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Para gostar de ler: Contos universais, v. 11. Org. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1988. Localizado na Biblioteca da FFLCH-USP.

Pierrot: antologia. Org. José Attico L. Rocha. Rio de Janeiro: Bruguera, c. 1971, 160 p. (Olho Mágico v. 25) – reúne contos de Dumas, Maupassant e Machado. Localizado na Biblioteca.

II. Levantamento dos trabalhos acadêmicos brasileiros sobre Maupassant

BASTOS, Semíramis Deusdedith Teixeira. *Ressonâncias do subgênero fantástico em Machado de Assis e Guy de Maupassant*. Porto Alegre, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001. 177 p.

BECKER, Paulo. O fantástico em Maupassant e Borges. *Letras Hoje*. Porto Alegre, 1993, p. 87-99.

BEDÊ, Ana Luisa Reis. *A presença francesa em A barca de Gleyre*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – FFLCH-USP.

FACHIN, Lídia. *La nuit dans les contes et nouvelles de Maupassant : les chemins de la démence*. São Paulo, 1976. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – FFLCH-USP, 1976, 183 p. Orientador: Ítalo Caroni.

FREITAS, Judith Conceição de Oliveira. Análise da narrativa: “La ficelle”, de Maupassant. *Revista Letras*, n. 35. Curitiba, 1986, p. 65-83.

FREITAS, Maria Teresa de. Ficção e realidade em *Boule de Suif* de Guy de Maupassant. *Letras & Letras*, v. 2, nº. 1. Uberlândia, 1986, p. 115-132.

GERLACH, Carmen Lucia Cruz Lima. *Analyse semiotique du conte Mouche de Guy de Maupassant*. Trabalho apresentado para o Concurso público de professor titular no Departamento de Língua e Literatura Estrangeira, na UFSC, 1994. 70 p.

HERVOT, Brigitte Monique. Em busca da verdade estética. *Letras Hoje*, v. 29. São Paulo, 1989, p. 47-54.

_____. De Duroy até o barão Georges-Prosper du Roy de Cantel. *Revista de Letras*, v. 33. São Paulo, 1993, p. 152-167.

_____. *Vencer ou vencer: a ética do arrivista*. Assis, 1993. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 220 p. Orientador: Carlos Erivany Fantinati.

MACHADO, Guacira Marcondes. O narratário de Maupassant: alvo primeiro do discurso realista. *Revista de Letras*, v. 33. São Paulo, 1993, p. 141-152.

MARQUES, Alice Drumond. *Tempo de exclusão no espaço da prostituição: um estudo comparado das obras “Bola de sebo” de Guy de Maupassant e “Geni e o Zepelin” de Chico Buarque de Hollanda*. Brasília, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2004. 69 p. Orientadora: Sylvia Helena Cyntrão.

MOREIRA, Jorge de Azevedo. *O Realismo bruxuleante e o Fantástico em Guy de Maupassant*. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRJ, 2001.

OLIVEIRA, Wanda Aparecida L. de. *Maupassant e Lobato: estruturas paralelas*. São José do Rio Preto, 1999. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista.

PERKOSKI, Norberto. Duas visões do duplo: Maupassant e Cortázar. *Letras Hoje*, n. 93. Porto Alegre, set. 1993, p. 75-86.

PIMENTEL, A. Fonseca. Maupassant e o medo da morte e da loucura. *Machado de Assis e outros estudos*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962, p. 137-153.

SEABRA, Silvana G. Quagliuolo. *Maupassant e o pessimismo: Miss Harriet e Monsieur Parent*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – FFLCH-USP.

III. Cronologia de Maupassant no Brasil⁴ (1880-1921)

- **22.04.1884** – “Uma vagabunda” (“La rempailleuse”), *Gazeta de Noticias*, p. 1-2, sem nome do tradutor.
- **23.06.1884** – “O braço” (“En mer”), *Gazeta de Noticias*, p. 1, sem nome do tradutor.
- **20.11.1886** – “O Horla” (“Le Horla”), *Gazeta de Noticias*, p. 1-2, sem nome do tradutor.
- **06.05.1889** – seção “Ver, ouvir e contar”, não assinada (tal coluna é às vezes assinada por Iriel), trata do volume de contos *La main gauche*, de Maupassant. *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **16.05.1889** – pequena menção ao autor, na mesma seção. *Jornal do Commercio*, p. 1.
- 1889** – “O romance naturalista no Brasil” e “O Naturalismo na literatura brasileira”, de José Veríssimo (1857-1916). Cf. VERÍSSIMO, José. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Sel. e org. de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. 179-209.
- **12.08.1890** – na seção “Ver, ouvir e contar”, assinada por Iriel, de Paris, aborda-se *Notre Coeur*, *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **27.08.1890** – menciona-se rapidamente o autor na seção “Ver, ouvir e contar”, assinada por Iriel, *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **28.03.1891** – sobre a representação de *Musotte* em Paris, na seção “Ver, ouvir e contar”, assinada por Iriel, *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **02.04.1891** – o colunista de “O Jornal dos Jornaes”, de Paris, sob o pseudônimo Alter Ego, transcreve comentários de jornais sobre *Musotte* em Paris. *Jornal do Commercio*, p. 2.
- **10.04.1891** – Alter Ego faz novos comentários sobre *Musotte*, dando agora ao leitor um trecho da peça. *Jornal do Commercio*, p. 2.
- **08.05.1891** – Alter Ego traça um perfil do escritor aventureiro e traduz excertos de duas narrativas de viagens, “Au soleil” e “Une fête arabe”, a partir da imprensa francesa. Seção “Jornal dos Jornais”, *Jornal do Commercio*, p. 2.
- **20.05.1891** – Alter Ego trata de “Festa árabe”, de Maupassant. Seção “Jornal dos Jornais”, *Jornal do Commercio*, p. 2.

⁴ As entradas indicadas por (•) remetem aos textos fotografados, escaneados dos microfilmes ou transcritos dos originais. Esses textos estão disponíveis nos anexos e na versão em CD, na qual podem ser ampliados e mais bem visualizados. A má qualidade da reprodução na maioria das vezes se deve à má qualidade do jornal de onde foi extraída a imagem.

10.08.1891 – anúncio de venda de *La maison*, de Maupassant (seria a *Maison Tellier*?), pela Livraria A. L. Garraux & Comp., *O Estado de São Paulo*.

- **10.01.1892** – “Guy de Maupassant”, transcreve notícias de jornais franceses sobre a loucura do escritor. *Jornal do Commercio*, p. 1-2.

- **24.01.1892** – na coluna “Ver, ouvir e contar”, Iriel também comenta a doença do escritor. *Jornal do Commercio*, p. 1.

- **02.02.1892** – artigo “Maupassant”, não assinado, *Correio Paulistano*, p. 2.

- **03.02.1892** – artigo “Guy de Maupassant”, não assinado, *Jornal do Brazil*.

- **07.02.1892** – Há três textos sobre o autor no *Jornal do Commercio*: Iriel, em três partes de sua coluna, p. 1; “O talento e loucura”, de Maria Amalia Vaz de Carvalho (de Lisboa), p. 2; e “A obra de Maupassant”, p. 2, não assinado.

- **07 a 24.02.1892** (exceto dias 15, 20 e 21) – “Bola de Sebo” (“Boule de Suif”), *Gazeta de Noticias*, p. 1, sem nome do tradutor.

- **14.02.1892** – conto “O medo” (“La peur”), sem nome do tradutor, no *Jornal do Brazil*, p. 1.

- **19 e 20.02.1892** – crônica “Homens de Letras” (“L’homme de Lettres”), *Correio Paulistano*, p. 1.

- **28.02.1892** – falando de Daudet, Iriel menciona a adaptação francesa de *Musotte*. *Jornal do Commercio*, p. 1.

- **07.07.1892** – na seção “Chronica Pariziense – O Jornal dos Jornaes”, de Alter Ego, comenta e transcreve um artigo inglês sobre o autor. *Jornal do Commercio*, p. 2.

- **31.07.1892** – “O Tio Mongillet” (“Le père Mongilet”), *Gazeta de Noticias*, p. 1, sem nome do tradutor.

- **02.09.1892** – notícia traduzida do jornal francês *Evenement*, *Gazeta de Noticias*, p. 1.

- **09 e 30.10 e 06.11.1892** – em “Pariz litterario”, Theodor Child trata de diversos escritores franceses e inclui Maupassant entre os dramaturgos. *Jornal do Commercio*, p. 1-2.

- **15.12.1892** – artigo “Guy de Maupassant”, não assinado, *Correio Paulistano*, p. 2.

- **16.12.1892** – Alter Ego transcreve notícia sobre o autor e inclui uma carta de Flaubert à mãe de Maupassant, na coluna “Chronica Parisiense – O Jornal dos Jornaes”, *Jornal do Commercio*, p. 2.

30.03.1893 – pequena menção a Maupassant no artigo “A Academia Francesa”, *O Estado de São Paulo*, p. 1.

- **02.04.1893** – Alter Ego comenta o sucesso da peça *La paix du ménage*, na França, fala do sucesso pessoal do autor e de “profecias”, feitas a amigos seus, na “Chronica Pariziense – O Jornal dos Jornaes”, *Jornal do Commercio*, p. 2.

1º.07.1893 – anúncio de *La paix du ménage* no repertório a escolher de Sarah Bernhardt, no Theatro S. José, *Correio Paulistano*, p. 3.

- **07.07.1893** – pequena notícia sobre a morte do autor, *Gazeta de Noticias*, p. 1.

- **08.07.1893** – “Guy de Maupassant”, artigo não assinado, *Jornal do Commercio*, p. 1.

- **16.07.1893** – artigo “Guy de Maupassant”, não assinado, *O Estado de São Paulo*, p. 1.

- **16.07.1893** – na seção “Escriptos doidos”, há dois textos “Guy de Maupassant”, um deles assinado pelas iniciais J.V.S, *O Estado de São Paulo*, p. 1.

- **30.07.1893** – Iriel fala da morte de Maupassant na coluna “Ver, ouvir e contar”, *Jornal do Commercio*, p. 1.

- **13.08.1893** – Alter Ego dedica toda a sua “Chronica Estrangeira” a Maupassant, *Jornal do Commercio*, p. 2.

- **03.12.1893** – “O garrafão” (“Le petit fût”), *Correio Paulistano*, p. 1-2, sem o nome do tradutor.

1893 – “O Naturalismo no Brasil”, de Adherbal de Carvalho (1872-1915), texto publicado mais tarde em livro, onde o conhecemos: CARVALHO, Adherbal de. *Esboços litterarios*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902. Nas páginas 47 e 48, trata de Maupassant.

- **14.01.1894** – Iriel comenta o leilão dos bens de Maupassant, na França. “Ver, ouvir e contar”, *Jornal do Commercio*, p. 1.

- **20.01.1894** – “O filho” (“L’enfant”), *Correio Paulistano*, p. 2, sem autoria da tradução.

- **27.01.1894** – “Ça ira”, *O Estado de São Paulo*, p. 1-2, sem autoria da tradução.

- **14.02.1894** – crônica “Maneira original de ser pensionista do Estado” (excerto final de *Sur l’eau*), *O Estado de São Paulo*, p. 1-2, sem autoria da tradução.

- **23 e 24.03.1894** – “Quem sabe?” (“Qui sait?”), *Gazeta de Noticias*, p. 1-2, sem nome do tradutor.

- **30.03.1894** – “Em wagon”, *O Estado de São Paulo*, p. 1, sem autoria acusada.

- **21.01.1895** – “Uma viúva” (“Une veuve”), *Correio Paulistano*, p. 1.

1895 – Adolfo Caminha publica suas *Cartas literárias*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1895.

- **03.02.1896** – “Dous artistas”, sobre Maupassant e a aristocrata russa Maria Bashkirtseff (1858-1884; pintora e correspondente secreta de Maupassant), na coluna “Chronica Estrangeira – O Jornal dos Jornaes”, de Alter Ego, *Jornal do Commercio*, p. 1.

13.08.1896 – pequena menção no artigo “A Academia Goncourt”, de André Maurel, traduzido da imprensa francesa, *O Estado de São Paulo*, p. 1.

- **12.04.1897** – “Contra a guerra”, de Alter Ego, cita a crônica “La Guerre” de Maupassant, na “Chronica Estrangeira – O Jornal dos Jornaes”, *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **03.09.1897** – conferência de Paul Bourget traduzida: “Gustavo Flaubert”, em que há pequena menção a Maupassant, *Correio Paulistano*, p. 1.
- **20.01.1898** – em artigo sobre a morte de Alphonse Daudet, Jayme de Séguier, em “Ver, ouvir e contar”, no *Jornal do Commercio*, menciona nosso autor, p. 1.
- 11.12.1899** – em “O Parnasianismo no Brasil”, José Veríssimo menciona uma vez Maupassant. *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **09.02.1900** – anúncio de publicação de *Forte como a morte*, no *Correio Paulistano*, p. 1.
- **11.02 a 02.04.1900** (exceto em 20, 23, 24 e 28.02; 1º, 3, 20, 28, 29, 31.03 e 1º.04) – *Forte como a morte*, no *Correio Paulistano*, p. 2, seção Folhetim, trad. de José Sarmiento.
- **02.04.1900** – comenta-se o final da publicação de *Forte como a morte*, no *Correio Paulistano*, p. 1.
- 1900** – José Veríssimo publica “Alguns livros de 1900”. VERÍSSIMO, José. Alguns livros de 1900. *Estudos de Literatura Brasileira*. 3ª. série. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977.
- 16.08.1901** – anuncia-se para o dia seguinte, na seção “Theatros e bailes”, a peça *Musotte*, no Theatro Sant’Anna (SP), pela companhia de Clara Della Guardia, *Correio Paulistano*, p. 2.
- **17.08.1901** – artigo comentando e resumindo a mesma peça, na seção “Theatros e bailes”, *Correio Paulistano*, p. 2.
- 17.08.1901** – anúncio de *Musotte*, para representação nesse dia, no Theatro Sant’Anna (SP), pela companhia de Clara Della Guardia, *Correio Paulistano*, p. 3.
- 17.08.1901** – anúncio de *Musotte*, no Theatro Sant’Anna, *O Estado de São Paulo*, p. 4.
- **18.08.1901** – artigo não assinado, na seção, “Palcos e circos” sobre a representação de *Musotte* no Theatro Sant’Anna, *O Estado de São Paulo*, p. 3
- **18.08.1901** – artigo não assinado, na seção “Theatros, bailes e...” sobre a representação de *Musotte* no Theatro Sant’Anna, *Correio Paulistano*, p. 3
- **24 e 25.08.1901** – anúncio de *Musotte* no repertório da Companhia de Clara Della Guardia, no Theatro S. Pedro de Alcântara, *Jornal do Commercio*, última página.
- **10.09.1901** – anúncio de *Musotte*, no Theatro S. Pedro de Alcantara (RJ), pela companhia de Clara Della Guardia, e de *Miss Helyet*, no Theatro Apollo, *Jornal do Commercio*, p. 8.

- **10.09.1901** – anúncio comunicando a representação de *Musotte*, no Theatro S. Pedro de Alcantara (RJ), pela companhia de Clara Della Guardia, *Gazeta de Noticias*, p. 4.
- **11.09.1901** – nota sobre *Musotte*, no Theatro S. Pedro de Alcantara (RJ), pela companhia de Clara Della Guardia, *Jornal do Commercio*, p. 3.
- **13.09.1901** – comentários sobre a peça *Musotte*, *Jornal do Commercio*, p. 1-2.
- 08.01.1902** – na coluna “Ver, ouvir e contar”, Jayme de Seguiet comenta que a peça *Yvette* está na centésima representação em Paris, *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **02.05.1902** – em “Habitos e manias de escriptores”, na coluna “Chronica Estrangeira”, Alter Ego comenta em poucas linhas certos procedimentos de trabalho de Flaubert, entre outros escritores; para isso menciona Maupassant. *Jornal do Commercio*, p. 1. Continua no dia 09.05.1902, p. 1.
- **29.06.1902** – aproveitando a notícia da semana, Alter Ego conta uma experiência de Maupassant com um tremor de terra em Antibes. *Jornal do Commercio*, p. 2. Transcreve trechos da crônica “Tremblement de terre”, de 1887.
- **07.09.1902** – em parte de sua coluna, Alter Ego trata d’“As fraquezas dos grandes homens”, entre os quais Maupassant. *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **09 e 10.07.1903** – anúncios de *Musotte* no Theatro Apollo (RJ), pela companhia Souza Bastos, e de *Boule de Suif* no Theatro Lyrico (RJ), pela companhia de Antoine, *Jornal do Commercio*, p. 8.
- **09 e 10.07.1903** – anúncios de *Musotte*, no Theatro Apollo, e de *Boule de Suif*, no Theatro Lyrico, *Gazeta de Noticias*, p. 6.
- **10.07.1903** – pequeno comentário sobre a representação de *Boule de Suif* e de *Musotte*. *Jornal do Commercio*, p. 3.
- **11.07.1903** – comentários sobre *Musotte*, *Jornal do Commercio*, p. 3, sem autoria.
- **11.07.1903** – comentários sobre *Boule de Suif*, na *Gazeta de Noticias*, p. 2, não assinados.
- **12.07.1903** – comentários sobre *Boule de Suif*, no *Jornal do Commercio*, p. 3.
- **17.01.1904** – no artigo “Estatistica litteraria”, Daltro Santos faz um levantamento das obras lidas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, entre estas algumas de Maupassant, *Jornal do Commercio*, p. 1-2.
- **02.07.1904** – na coluna “Ver, ouvir e contar”, Alter Ego compara um acontecimento relatado em seu *fait divers* à obra de Maupassant. *Jornal do Commercio*, p. 1.
- **25.03.1905** – pequena referência de Júlia Lopes de Almeida ao autor, na entrevista concedida à coluna “O momento litterario: um lar de artistas”, de João do Rio, na *Gazeta de Noticias*, p. 2.

- **09.05.1906** – anúncio do Theatro Lyrico (RJ) de *Musotte* no repertório da Companhia Tina di Lorenzo. *Jornal do Commercio*, p. 3. Outros anúncios semelhantes saíram nos dias 8 (p. 8), 10 (p. 12), 22 (p. 8), 23 (p. 8), 24 e 25 de maio (p. 10). Não há, porém, indícios de que essa representação tenha ocorrido.
- 04.06.1906** – anúncio de *Musotte*, pelo Theatro Sant’Anna, a constar no repertório da Companhia Tina di Lorenzo. *O Estado de São Paulo*, p. 4. Assim como no Rio de Janeiro, não há referência alguma de que essa representação tenha acontecido.
- **24.06.1906** – Em “A arte de escrever”, na coluna “Chronica Extrangeira”, Alter Ego fala dos princípios estéticos de Maupassant, mencionando uma carta sua a Maurice Vaucaire, de 1886. *Jornal do Commercio*, p. 1.
- 16.11.1907** – no artigo “Gustave Flaubert”, faz-se uma pequena menção ao “discípulo dilecto” Maupassant, *O Estado de São Paulo*, p. 1.
- **16.02.1908** – conto “Dois amigos” (“Deux amis”), *Gazeta de Noticias*, p. 3, sem tradutor.
- 24.08.1908** – anúncio de venda de vários volumes de romances, poesia e contos de Maupassant pela Livraria Central. *Jornal do Commercio*, p. 9.
- 1908** – João do Rio (Paulo Barreto) publica *Momento Literário*. RIO, João do. (Paulo Barreto). Medeiros e Albuquerque. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994, p. 61-76.
- 23, 24 e 25.03.1909** – anúncio do Cinematógrafo Rio Branco, incluindo em seu programa para essa data “O Pai Milon”. *Jornal do Commercio*, p. 12.
- 10.04.1909** – anúncio do Theatro S. José, para a projeção de “O velho Milon”, *Jornal do Commercio*, p. 10.
- 07.06.1909** – anúncio do Cinematógrafo Rio Branco (RJ), da sessão de “O pai Millon”, às 6h30, entre outros sete filmes, *Gazeta de Noticias*, p. 6.
- 05.09.1909** – anúncio do filme “O pai Milon”, entre outros cinco filmes, no Cinema Pátria (RJ), às 3 da tarde, *Gazeta de Noticias*, p. 12.
- **03.11.1909** – “A creança” (“L’enfant”), *Correio Paulistano*, p. 1, sem nome do tradutor.
- **05.11.1909** – “Solidão” (“Solitude”), *Correio Paulistano*, p. 1, sem nome do tradutor.
- **20.01.1910** – “O theatro nacional”, de Rubem Tavares, menciona Maupassant, *Jornal do Commercio*, p. 4.
- **1º.10.1910** – artigo na seção “Theatros e Salões”, sobre a adaptação de *Mademoiselle Fifi*, no Theatro S. José (SP), *Correio Paulistano*, p. 2.
- **1º.10.1910** – artigo não assinado, sobre a adaptação de *Mademoiselle Fifi* para os palcos, representada no Theatro S. José, *O Estado de São Paulo*, p. 5.

- **28.01.1912** – conto “Mademoiselle Perle”, tradução assinada por Luís Gastão d’Escragnolle Doria. *Jornal do Commercio*, p. 3.
- **25.04.1912** – texto em que se fala da vida de Maupassant, entre outros escritores: “A invasão dos médicos na história da literatura”, de J. Bourdeau, no *Correio Paulistano*, p. 1.
- **12.05.1912** – artigo “A enfermidade de Maupassant”, do Dr. G. Dumas, no *Correio Paulistano*, p. 1.
- **10.06.1912** – sobre Clara Della Guardia, relata-se sua atuação em *Musotte*, no Brasil. *Jornal do Commercio*, p. 4.
- **16.06.1912** – “Os alfinetes” (“Les épingles”), *Gazeta de Noticias*, p. 2, sem autoria da tradução.
- **30.06.1912** – “Guy de Maupassant”, em “Chronica Extrangeira – O Jornal dos Jornaes”, de Alter Ego, *Jornal do Commercio*, p. 3.
- 31.03; 01 a 13.04; 08.06.1913** – anúncio de venda da coleção de livros “Biblioteca Internacional de Obras Celebres”, na qual constavam textos de Maupassant (não são ditos quais), em *Jornal do Commercio*, p. (várias).
- 04.05, 10.08, 21.09, 29.09.1913** – anúncios de venda da coleção de livros “Biblioteca Internacional de Obras Celebres”, em *O Estado de São Paulo*. Maupassant está entre os romancistas e contistas publicados.
- **02.11.1914** – “O talento” (excerto de “Le roman”), *Correio Paulistano*, p. 5, seção “Letras e Letras”, organizada por Nuto Sant’Anna.
- **20.12.1914** – “Um amigo de Flaubert no Brasil”, de Escragnolle Doria, menciona apenas uma vez Maupassant. *Jornal do Commercio*, p. 3.
- **21.12.1914** – “Homens celebres”, em que se fala de Maupassant, entre outros escritores franceses, no *Correio Paulistano*, p. 4 seção “Letras e Letras”, organizada por Nuto Sant’Anna.
- 29.08.1915** – anúncio de venda da coleção de livros “Biblioteca Internacional de Obras Celebres”, *Jornal do Commercio*, p. 19.
- **31.10.1915** – “O movimento litterario”, José Maria Bello, pequena menção ao autor. *Jornal do Commercio*, p. 4.
- **25.12.1915** – “Os idolos litterarios”, por José Maria Bello. *Jornal do Commercio*, p. 38.
- 30.01.1916** – pequena menção a Maupassant e Flaubert, em artigo anônimo sobre as reedições de Machado de Assis. *O Estado de São Paulo*, p. 3.
- **04.03.1916** – “Uma maneira naturalista”, de Oswald de Andrade, na seção Letras e Letras, *Correio Paulistano*, p. 2. Tratando de Amadeu Amaral, fala de naturalistas

franceses, entre os quais Maupassant, mencionando em várias passagens a estética do autor. Traça um paralelo entre Maupassant e Mary Ann Evans (pseudônimo da escritora inglesa George Eliot)

- **18.11.1916** – “O que se lê entre nós”, José Maria Bello, pequenas menções ao autor. *Jornal do Commercio*, p. 3.

02.04.1917 – anúncio de venda da Livraria João Martins, *Yvette* e *Le Horla*. *Jornal do Commercio*, p. 11.

- **05.01.1918** – Em “Um romancista inglês”, Oliveira Lima menciona Maupassant para contrapor um romance do escritor inglês Enoch Arnold Bennett (1867-1931) a *Une vie*. *O Estado de São Paulo*, p. 3.

02.02.1918 – na revista *Fon-Fon!*, rápida menção em “Machado de Assis”, assinado por Jotaenne (Gustavo Barroso), p.

- **21.04.1918** – na coluna “Palcos e Circos”, menciona-se também rapidamente Maupassant para contrapor a obra estudada, a peça *La nemica*. *O Estado de São Paulo*, p. 2.

27.04.1918 – na revista *Fon-Fon!*, foi traduzido o conto “Adeus” (“Adieu”), porém sem nenhum comentário e sem nome do tradutor.

1918 – Monteiro Lobato publica o “Meu conto de Maupassant”. *Urupês*. São Paulo: Revista do Brasil, 1918.

- **16.05.1919** – “Urupês”, nesse artigo, Sud Menucci comenta o livro de Lobato e opõe-o a Maupassant. *O Estado de São Paulo*, p. 4.

- **10.09.1919** – pequena menção no artigo “A caligraphia dos grandes escriptores”, seção “Chronica Estrangeira”, *Jornal do Commercio*, p. 3.

28.10.1920 – “Estudos”, de Lima Barreto, sobre Albertina Bertha, cita Maupassant. *Gazeta de Noticias*, p. 2. Ver republicação desse artigo em BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*: crítica. Pref. M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956.

- **25.07.1921** – “Questões de Arte”, de Oswald de Andrade, *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, p. 3.

25.07.1921 – na seção “Ver, ouvir e contar”, Alter Ego compara a morte de George Feydeau à de Maupassant, *Jornal do Commercio*.

- **21.11.1921** – “Um novellista brasileiro” de Ribeiro Couto, aproxima Viriato Correia de Maupassant. *Correio Paulistano*, p. 3.

1921 – Sérgio Buarque de Hollanda publica “A decadência do romance”. HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*: estudos de crítica literária. Org. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 2 v.