Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês

Contistas à Maupassant:

A recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil

Angela das Neves

São Paulo
2012

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês

Contistas à Maupassant:

A recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil

Angela das Neves

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, 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 Doutora em Letras.

São Paulo
2012

Ainda e sempre aos AA. e ao L.

Em memória de minha avó Trindade, uma mulher que sabia histórias.

Em lembrança de Giuli, querida companheirinha.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral, por ter me sugerido um tema tão motivador para pesquisa, nos idos de 2001, pela preciosa orientação durante uma década de estudos e por compartilhar generosamente suas descobertas, produzindo em mim verdadeiras epifanias literárias, como ao colocar em minhas mãos a carta original de Machado de Assis a Lúcio de Mendonça, datada de 2 de abril de 1901.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À Profa. Dra. Maria Cecília Queiroz Pinto e à Profa. Dra. Brigitte Hervot, pelas observações precisas durante a banca de qualificação, por diversas indicações bibliográficas e pelas ricas sugestões para a melhoria deste trabalho.

À Profa. Dra. Maria Cristina Batalha, cujos textos muito acrescentaram às minhas reflexões sobre Maupassant e as “páginas esquecidas” dos contistas brasileiros aqui apresentados.

À Profa. Dra. Regina Pontieri, com quem tive o prazer de entrar em contato já no final desta pesquisa, ainda a tempo de me fazer repensar a poética do conto maupassantiano num grande *continuum* que a irmana à de outros mestres do gênero.

Ao Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos, de quem fui aluna desde a graduação, agradeço as sugestões em diversos momentos desta pesquisa, como no III Encontro de Pesquisas da Área de Francês, em 2011.

Ao IEB, à Biblioteca Mário de Andrade e seus funcionários, pelo acesso e pela permissão de fotografar, para os fins desta pesquisa, livros raros de Medeiros e Albuquerque e de Viriato Correia. À seção de obras raras da Biblioteca Central da Unicamp, em especial à sua diretora técnica, Tereza Cristina Carvalho, pela presteza no acesso aos livros consultados de Ribeiro Couto, pertencentes ao acervo de Sérgio Buarque de Holanda.

À Association des Amis de Flaubert et de Maupassant e ao M. Daniel Fauvel, que mobilizaram pesquisadores do mundo todo a se reunirem em Rouen para o Colloque International “La Réception de Guy de Maupassant”, em novembro de 2010. Aos amigos sempre receptivos durante minhas pesquisas na França, Mme. Colette Chopart e José Maria Ventura, mais uma vez, muito obrigada.

Aos amigos e colegas do grupo de pesquisas, Fabiana, Grace, Isabella, Ana e José, pelas discussões e pelas dificuldades compartilhadas durante nossas reuniões.

Aos meus pais, Armando e Ana, aos meus irmãos, Augusto, Armando, Ana e Adriana, pelo amor, pela amizade e pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Ao Luciano, pelo amor, pelo caminho trilhado, pela companhia constante.

C'est que je porte en moi cette seconde vue qui est en même temps la force et toute la misère des écrivains. 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. (Guy de Maupassant, *Sur l'eau* [1888]. Paris: Gallimard, 1993. p. 91.)

Eu continuo firme na minha idéia do artista deambulatorio, errante como aqueles *chemineaux* [sic] de Maupassant, harpa eolia de pernas a varar o mundo e a ressoar a todos os ventos. (Monteiro Lobato, carta a Godofredo Rangel, 30/03/1915. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964. t. II. p. 24)

Nada fácil testemunhar este mundo com tudo o que tem de bom. De ruim. Um mundo grande, que vai além da chácara do vigário. Diante de si mesmo, diante do papel o escritor se sente grande porque sua tarefa é digna. Pode ser corrompido mas não corrompe. Pode ser louco mas não vai enlouquecer o leitor, ao contrário, poderá até desviá-lo da loucura. (Lygia Fagundes Telles. O escritor e o leitor [1980]. *A disciplina do amor: memória e ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 150.)

RESUMO

Diversos estudiosos apontaram a proximidade das realizações de contistas brasileiros com a obra de Guy de Maupassant (1850-1893). Nesta tese, propomos um estudo paralelo da contística de Maupassant com a obra de oito escritores, que produziram a maior parte de seus textos entre 1880 e 1940: Lúcio de Mendonça, Medeiros e Albuquerque, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Viriato Correia, Gastão Cruls e Ribeiro Couto. Nosso objetivo é avaliar como ocorreu a recepção criativa do escritor francês nesse período, no Brasil, por meio da observação dos que o leram e o citam em suas obras. Na primeira parte, fazemos um estudo do conjunto da obra de Guy de Maupassant, de cada gênero a que o escritor se dedicou, o que nos fornece uma visão aprofundada e de conjunto de sua poética. A partir de uma tipologia de suas narrativas curtas, em que se valoriza sua riqueza e variedade de formas e temas, sugerimos uma abordagem comparativa com os escritores brasileiros, que nos ocupa na segunda parte deste trabalho. Nos capítulos dedicados a cada escritor brasileiro em questão, fazemos uma apresentação de nomes e obras, na maioria das vezes pouco conhecidos do público em geral, pois pouco referidos em manuais de literatura brasileira ou em estudos sobre o conto no Brasil. Com exceção de Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato e Lima Barreto, os demais contistas possuem ainda raros estudos a respeito de suas obras, constatação que aqui pretendemos ajudar a corrigir. A seleção dos textos brasileiros estudados reflete o duplo movimento da argumentação da tese comparativa com o conto maupassantiano e o da valorização de narrativas exemplares de contistas brasileiros, hoje injustamente esquecidos. Se esse grupo de escritores obteve, por meio da leitura de Maupassant, uma motivação para a criação de seus contos, por outro lado, colaboraram individualmente para a escrita de obras-primas bastante originais no gênero, no Brasil de seu tempo. O momento aqui recortado revela diversos nomes importantes que, juntos ao de Machado de Assis, contribuíram para a afirmação do conto brasileiro.

Palavras-chave: Guy de Maupassant, recepção criativa, conto brasileiro, pré-modernismo.

ABSTRACT

Several scholars have pointed out the proximity of the work of Brazilian writers with the Guy de Maupassant's canon (1850-1893). In this work, we propose a parallel study of Maupassant short stories with the work of eight writers, who produced most of their writings from 1880 and 1940: Lúcio de Mendonça, Medeiros e Albuquerque, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Viriato Correia, Gastão Cruls and Ribeiro Couto. Our goal is to evaluate how the creative response of the French writer was during this period, in Brazil, through the reading of those who read and cited him in their works. In the first part, the study of Guy de Maupassant's complete work and each genre that the writer devoted himself will provide an in-depth understanding of his poetry. In the second part, from a typology of his short stories, in which its richness and variety of shapes and themes are valued, we suggest a comparison with the Brazilian writers. In chapters devoted to each Brazilian writer in question, we do a presentation of names and works, mostly little known to the general public, as referenced in some manuals of Brazilian literature or studies on the short story in Brazil. With the exception of Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato and Lima Barreto, there are few studies about the works of the other storytellers, finding that here we intend to help correct. The selection of the Brazilian texts reflects the double movement of the argument of this work comparing with the narrative of maupassantian short stories and the appreciation of outstanding Brazilian storytellers, today unjustly forgotten. If this group of writers were motivated by reading Maupassant on the one hand, on the other hand they collaborated individually for writing highly original masterpieces in the genre of their time in Brazil. The moment studied in this work reveals several important names who, along with Machado de Assis, contributed to establishing the Brazilian short story.

Keywords: Guy de Maupassant, creative response, Brazilian short story, pre-modernism.

RÉSUMÉ

Plusieurs critiques ont souligné la proximité des réalisations des écrivains brésiliens avec l'œuvre de Guy Maupassant (1850-1893). Dans cette thèse, nous proposons une étude parallèle des contes et nouvelles de Maupassant avec les œuvres de huit conteurs, qui ont produit la plupart de leurs écrits entre 1880 et 1940: Lúcio de Mendonça, Medeiros e Albuquerque, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Viriato Correia, Gastão Cruls et Ribeiro Couto. Notre objectif est d'évaluer comment la réception créative de l'écrivain français a eu lieu dans cette période, au Brésil, par l'observation de ceux qui l'ont lu et le citent dans leurs œuvres. Dans la première partie, nous présentons l'œuvre de Guy de Maupassant, chaque genre littéraire auquel il s'est consacré, ce qui nous permet une vision approfondie et de l'ensemble de sa poétique. À partir d'une typologie de ses récits courts, où la richesse et la variété de formes et thèmes sont valorisées, nous proposons une approche comparative avec les écrivains brésiliens, ce qui nous occupe dans la deuxième partie de ce travail. Dans les chapitres consacrés à chaque écrivain brésilien en question, avant les analyses comparatives, qui ont pour but d'élargir la discussion à leur sujet, nous présentons des noms et des œuvres, la plupart des fois peu connus du public en général, puisque peu présents dans les manuels de littérature brésilienne ou dans des études concernant le conte au Brésil. À l'exception de Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato et Lima Barreto, les autres conteurs sont encore peu étudiés, constatation qu'on veut aider à corriger. Le choix des textes brésiliens étudiés illustre le mouvement double de l'argumentation de la thèse comparative avec le conte maupassantien et de l'appréciation de récits exemplaires des conteurs brésiliens, aujourd'hui malheureusement oubliés. Si d'une part ce groupe d'écrivains a obtenu, à travers la lecture de Maupassant, une motivation pour la création de leurs histoires, d'autre part ils ont collaboré individuellement pour l'écriture de chefs-d'œuvre très originaux dans le genre au Brésil de leur temps. Le moment ici découpé révèle plusieurs noms importants qui, avec celui de Machado de Assis, ont contribué pour la fixation d'une forme historique du conte brésilien.

Mots clés: Guy de Maupassant, réception créative, conte brésilien, pré-modernisme.

SUMÁRIO

Introdução	11
Parte I – Guy de Maupassant: de poeta naturalista a mestre do conto universal	23
Capítulo 1 – Um poeta despoetizado	25
Capítulo 2 – O último dramaturgo em verso	36
Capítulo 3 – Maupassant e a epistolografia	51
Capítulo 4 – Vogando pela literatura	63
Capítulo 5 – O cronista de costumes e da vida literária	76
Capítulo 6 – Maupassant contista e novelista	90
6.1 Do <i>fait divers</i> à anedota nos contos e novelas	93
6.2 O regionalismo de Maupassant: os contos e as novelas normandos	100
6.3 O conto urbano: as tentações de Paris	104
6.4 “Grandes misérias de pequenas pessoas”: os contos e as novelas sobre pequeno-burgueses e funcionários	106
6.5 “Contos de sedução”	109
6.6 Novelas e contos fantásticos	114
6.7 Contos cruéis ou sádicos	118
6.8 Uma forma recorrente: o conto enquadrado	120
Capítulo 7 – Maupassant romancista	126
Capítulo 8 – A repercussão da obra de Guy de Maupassant	134
Caderno de fotos	148
Parte II – Sob o “signo de Maupassant”	158
Capítulo 1 – Guy de Maupassant, um hóspede de Lúcio de Mendonça	160
Capítulo 2 – Do <i>fait divers</i> ao conto: Medeiros e Albuquerque e Maupassant	175
2.1 O <i>fait divers</i> e o conto policial	178
2.2 O <i>fait divers</i> e a narrativa enquadrada	184
2.3 A Guerra Franco-prussiana e os contos sobre loucura	188
2.4 Medeiros e Albuquerque, um contista variegado	200

Capítulo 3 – Quando Blau Nunes comeu a cabeça da galinhola:	
Simões Lopes Neto e Maupassant	205
Capítulo 4 – O “Maupassant caboclo”:	
Monteiro Lobato e sua colcha de retalhos maupassantiana	225
4.1 Do sítio ao <i>Sítio</i>	225
4.2 Duas França em Lobato	226
4.3 O mestre e o seu polemista	227
4.4 Um “conto-estopim”: “Meu conto de Maupassant”	236
4.5 Da morte comprada a parco preço: “O engraçado arrependido” e “Le diable” ..	241
4.6 Estranhos casos de amor, morte e herança: “Barba Azul”, “La dot” e “Les bijoux” ..	243
4.7 O artista deambulatório, entre histórias trágicas e cômicas	246
Capítulo 5 – Ricos e pobres de Paris e do Rio:	
o conto urbano de Lima Barreto e de Guy de Maupassant	251
5.1 A prostituta e a cortesã	254
5.2 O arrivista	267
Capítulo 6 – Viriato Correia e o conto dramático à Maupassant	273
6.1 O drama no conto	280
Capítulo 7 – O fantástico maupassantiano revisitado por Gastão Cruls	300
7.1 O narrador médico e a narrativa enquadrada	303
7.2 O fantástico revisitado	313
7.3 O escritor-médico	327
Capítulo 8 – “Um Maupassant azul”: Ribeiro Couto e o “conto de sedução”	329
8.1 Leituras tentadoras	332
8.2 “Contos de sedução”	336
Conclusão	347
Contos e novelas brasileiros estudados e edições utilizadas	357
Referências bibliográficas	359

INTRODUÇÃO

Oh, spirit of Maupassant, come to my aid! This may be a triumph of robust and vivid concision: and certainly ought to be.¹

Críticos e escritores, na primeira metade do século XX, no Brasil, elegeram Guy de Maupassant como um dos maiores, senão o maior contista de todos os tempos. Em 1947, Otto Maria Carpeaux considerava Maupassant “talvez o maior [romancista] desde Boccaccio e Cervantes”.² Mário de Andrade, num conhecido texto de 1938, afirmou que Maupassant era “o maior dos contistas existentes” e que “Si me obrigassem a escolher dentre os contos dele o que eu havia de levar comigo para a minha ilha deserta, ou levaria uns vinte de contrabando ou desistia da ilha”.³

Colocar Maupassant ao lado de Boccaccio e Cervantes ou perceber a impossibilidade de limitar o número de obras-primas e a variedade dos contos do escritor francês são maneiras de avaliar, além da qualidade, a tradição a que se vinculam os seus textos. José Veríssimo, citando Gaston Deschamps, professor do Collège de France e cronista do *Le Temps*, insistiu sobre a linhagem popular dos contos de Maupassant (característica que deve ter atraído o interesse de Mário de Andrade) e sua relação com a tradição medieval francesa dos *fabliaux*, contos para rir e em versos.

A propósito dos últimos [livros de contos] publicados do malogrado Guy de Maupassant, escreveu o erudito crítico e elegante escritor, Sr. Gastão Deschamps, umas engenhosas considerações mostrando a filiação do conto 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 do 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.⁴

¹ JAMES, Henry. March 11th 1888. *The notebooks of Henry James*. New York: Oxford University Press, 1947. p. 89.

² CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1963. v. 5. p. 2423.

³ ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 7. O artigo data de 13 set. 1938.

⁴ VERÍSSIMO, José. Alguns livros de 1900. *Estudos de Literatura Brasileira*. 3ª. série. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977. p. 131.

Uma observação diacrônica do conto como forma literária demonstra que o conto maupassantiano é uma releitura do legado bocacciano, da chamada novela toscana, que teve também, segundo Eric Auerbach, seus antecedentes nos *fabliaux*,⁵ formas populares do conto oral, recolhidos posteriormente. Também o *Decameron* é, portanto, um conjunto de formas preexistentes (novelas, fábulas, parábolas, histórias),⁶ que, reunidas e estruturadas de uma maneira única, até então, ficaram conhecidas como novelas da lavra do autor italiano. Para Auerbach, Bocaccio retoma essa tradição oral, mas, ao contrário de um mero compilador de *fabliaux*, emprega recursos estilísticos que não são populares. Seu narrador não faz parte do povo e o escritor, consciente de seu papel autoral, “modela as estruturas narrativas segundo sua vontade”.⁷

No século XIX, não foi somente Maupassant que retomou essa estrutura. Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, Ivan Turgueniev, Alphonse Daudet, entre outros, utilizaram-se da novela toscana. Esse tipo de narrativa, além de ser buscado por sua forma, também o foi por sua intenção de “realismo” ou “verismo” (as personagens do *Decameron* contam histórias vividas enquanto se refugiam da peste), visando criar uma aparência de verdade, que a forma emoldurada prima em retratar. Essas histórias são contadas por seu caráter exemplar, seja da vida como ela é, seja da vida como deveria ser, seja ainda da vida como não sói ser. O princípio da oralidade também é importante para essa concepção, pois nasce da necessidade cotidiana de diálogo e de troca. Está na origem do conto, pois, a importância social de narrar histórias.

Nesse sentido, seguiremos em muitos momentos conceitos de Walter Benjamin sobre o narrador e as releituras críticas já canônicas sobre o narrador maupassantiano vinculado a essa tradição oral. Para esse teórico, a faculdade de narrar histórias é inalienável do homem, pela sua necessidade de intercambiar experiências. Na sua opinião, as melhores narrativas literárias são aquelas que guardam as marcas da oralidade, de histórias ouvidas e transmitidas. Por essa origem utilitária, elas são concisas e apresentam ensinamentos, sugestões e provérbios que, sem fechar a leitura, propõem conselhos ao ouvinte ou ao leitor, uma vez que “o narrador é um homem que

⁵ AUERBACH, Erich. Frate Alberto. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 182-190.

⁶ No proêmio, o narrador bocacciano apresenta indefinidamente as formas das cem narrativas que sucederão: “[...] intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta [...]”. BOCACCIO, Giovanni. *Decameron*. 8. ed. Milano: Mondadori, 2001. p. 7. Agradecemos à Profa. Regina Pontieri pela observação sobre essa variedade formal do *Decameron*.

⁷ AUERBACH, Erich. Op. cit., p. 186.

sabe dar conselhos”.⁸ Esse poder sugestivo evita que ele tenha de dar muitas explicações, pois o leitor “é livre para interpretar a história como quiser”.⁹ Isso se justifica pela sabedoria prática do narrador, por seu dom de demover os pensamentos e levar seu leitor à reflexão. Para Benjamin, essa relação ingênua, entre o ouvinte e o narrador, deve-se ao “interesse em conservar o que foi narrado”,¹⁰ de modo que ele será parte ativa da transmissão, por meio de sua memória.

Para Benjamin, as duas profissões principais do narrador são a de marinheiro (o homem que viaja) e a do camponês (a do sujeito que permanece em sua terra). Veremos como, nos contos de Maupassant e de alguns contistas brasileiros, a atividade do narrador como um sujeito experiente, habituado a ouvir confissões e segredos (como o médico, o juiz), e a idade são características comuns logo atribuídas a seus narradores.

Alguns teóricos do conto literário reduzem a duas as correntes contísticas modernas, de modo que, se um contista não é maupassantiano – isto é, cujos contos são anedóticos, centrados em acontecimentos –, é certamente tchekhoviano – de atmosfera ou lírico, em que sempre esperamos que algo aconteça.¹¹ No entanto, Cleusa Pinheiro Passos observou que “embora parte da crítica considere que depois de Maupassant as buscas da contística deveriam ser conduzidas em direção distinta, não se pode negar que Tchekhov, mestre impecável nessa arte, muitas vezes, em pontos específicos, se aproxima de Flaubert e Maupassant [...]”.¹² Raimundo Magalhães Júnior inclui entre os contistas modernos também Katherine Mansfield, como uma terceira via, mas pondera: “Como num jogo de bilhar, em que uma bola impulsiona a segunda e esta, por sua vez, dinamiza uma terceira, a influência do francês se fez sentir sobre o russo e a deste sobre a neozelandeza”.¹³

⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1). p. 200. O texto data de 1936.

⁹ Idem, p. 203.

¹⁰ Idem, p. 210.

¹¹ Cf. Alceu Amoroso Lima: “[...] o conto mais moderno, inspirado sobretudo em Tchecov, como o conto realista se inspirara em Maupassant”. LIMA, Alceu Amoroso. A evolução do conto no Brasil. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1958. p. 23. Herman Lima fala na “estratificação definitiva que lhe dariam mais tarde, de um lado, Guy de Maupassant, do outro, Anton Tchecov” e conclui: “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 [...]”. LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p. 18 e 20.

¹² PASSOS, Cleusa Pinheiro. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana et al. (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 75.

¹³ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Três mestres do conto. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. p. 285.

As tentativas de formalização de modelos teóricos do conto mudam conforme o referencial e os objetivos de cada estudioso em seu trabalho. Assim, quando a perspectiva era apresentar o escritor russo, Anton Tchekhov chegou a ser chamado de o “Maupassant russo”; O. Henry (pseudônimo de William Sidney Porter), de “a Yankee Maupassant” e “the American De Maupassant”;¹⁴ Arthur Schnitzler ficou conhecido como o “Maupassant austríaco”¹⁵ e nessa relação podemos seguramente incluir o “Maupassant caboclo” que foi Lobato, segundo a expressão de Guilhermino Cesar.¹⁶ De outro modo, é possível dizer que Maupassant está na base de quase todos que o sucederam, assim como ele mesmo não pôde ignorar a preexistência de Edgar Allan Poe, de E. T. A. Hoffmann e de Ivan Turgueniev, a quem reverencia em diversos momentos de sua obra.

Não temos em vista reduzir a tradição do conto a duas ou mais correntes, quando, na verdade, a leitura particularizada de cada grande contista mostra a ruptura com padrões anteriores e as especificidades dessa nova obra, e quando novos nomes vão se acrescentando à longa lista dos “mestres do conto moderno”. Afinal, o que dizer de Machado de Assis, de Mário de Andrade, de Guimarães Rosa ou de Clarice Lispector, que revisitam a tradição, propondo eles mesmos novos modelos e tendo produzido novos leitores-escritores? Um estudo intertextual com qualquer um desses grandes contistas brasileiros nos levaria a um procedimento comparativo muito diverso do que o estabelecido aqui, uma vez que o princípio de originalidade – e não apenas de resgate – nos desviaria a todo momento de nosso propósito, a recuperação da estética maupassantiana. O comentário a seguir de Josué Montello, que foi também contista, ressalta em Machado de Assis o distanciamento de qualquer das duas grandes linhagens históricas do conto:

Porque, em verdade, não pertence Machado nem à estirpe de Maupassant nem à de Tchekov, os mestres de que promanam as duas grandes linhagens do conto moderno. Ele criou a sua fórmula. E a fez perfeita, com os recursos que tirou de si mesmo. E é nisto que está a sua grandeza essencial.¹⁷

¹⁴ FUSCO, Richard. *Maupassant and the American short story: the influence of form at the turn of the century*. [s.l.]: The Pennsylvania State University Press, 1994. p. 119 e 121.

¹⁵ ZIEGER, Karl. Arthur Schnitzler – un “Maupassant autrichien”. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. p. 72-80.

¹⁶ CESAR, Guilhermino. Dois momentos de Lobato. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUC-RS, n. 49, set. 1982. p. 11.

¹⁷ MONTELLO, Josué. O conto brasileiro de Machado de Assis a Monteiro Lobato. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1958. p. 138. José Veríssimo, no artigo citado, é da mesma opinião, vinculando o autor brasileiro mais aos contos filosóficos franceses do século XVIII. VERISSIMO, José. Op. cit., p. 132.

Isso posto, considerando que o escopo deste trabalho é a Literatura Francesa e a nossa perspectiva é a de resgatar “contistas à Maupassant”, deixaremos de estudar aqui contistas como Machado de Assis e Mário de Andrade, pelo caráter tão particular de suas obras, e que, a nosso ver, mereceriam outro tipo de pesquisa contrastivo, nas áreas de Literatura Brasileira ou de Teoria Literária, em que se levantassem justamente as marcas autorais que os distinguem da tradição e os elevam a uma linhagem própria.

Um primeiro estudo que realizamos da recepção crítica de Maupassant no Brasil procurou mostrar que ficou patente, entre diversos estudiosos, a existência de um “conto à Maupassant”,¹⁸ de escritores “da família de Maupassant”,¹⁹ de uma “escola de Maupassant”²⁰ ou ainda de um curioso e astrológico “signo nascente de Maupassant”.²¹ Sem nos esquecer de que, muito antes, na década de 1910, Monteiro Lobato forjava, a partir do nome do escritor francês, os adjetivos “maupassanada” e “maupassanesco”,²² para qualificar contos de amigos que seguiam nessa tradição. Por meio da observação de críticos e historiadores brasileiros que formularam essas expressões para definir novos contistas, obtivemos uma longa lista de escritores brasileiros que teriam seguido nesses trilhos. Os escritores citados nesses trabalhos são: Machado de Assis, Lúcio de Mendonça, Adolfo Caminha, Coelho Neto, Raul Pompeia, Domingos Olímpio, Xavier Marques, Medeiros e Albuquerque, Simões Lopes Neto, Lima Barreto, Afonso Arinos de Melo Franco, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Hugo de Carvalho Ramos, Rodolfo Teófilo, Viriato Correia, Alcides Maia, Godofredo Rangel, Gastão Cruls, Ribeiro Couto, Júlia Lopes de Almeida, João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto), Mário de Andrade, Raquel de Queirós e Guimarães Rosa.

Ao elegerem os nomes dos discípulos, muitas vezes por leituras parciais de suas obras, os críticos naturalmente misturam autores de primeira linha com secundários, sem distinguir os limites da percepção dessas relações. Ao uni-los sob a mesma “escola de Maupassant”, reúnem invariavelmente confrades, como Medeiros e Viriato, mas também *rivals* literários, que disputam amorosamente nas letras brasileiras a posse por

¹⁸ LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002. v. 6. p. 50. MONTELLO, Josué. O conto brasileiro de Machado de Assis a Monteiro Lobato. Op. cit., p. 156.

¹⁹ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Op. cit., v. 4. p. 376.

²⁰ MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994. v. 8. p. 148.

²¹ LIMA, Herman. Op. cit., p. 49.

²² Cartas de 20/02/1905 e de 31/07/1907. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1948. t. I. p. 95 e 188.

uma corrente – veja-se o caso de Lobato e Mário. Nosso trabalho busca mostrar como essa tradição do conto maupassantiano ocorreu por aqui, seja por meio da tentativa de cópia do paradigma francês, seja pelo desvio dele, entre realistas, decadentistas, pré-modernistas e modernistas. Usar um modelo para seguir seu caminho pessoal é, aliás, a tendência dos grandes contistas, que criam a sua própria vertente e sua forma específica de conto.

Considerado o grande número de “contistas à Maupassant”, inviável para um estudo analítico, procuramos restringir nosso foco àqueles que foram mais comparados pelos críticos com Maupassant (capítulos sobre Lúcio de Mendonça e Viriato Correia), ou que colocassem pessoalmente suas obras sob a égide do escritor francês (Medeiros e Albuquerque, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Gastão Cruls e Ribeiro Couto). O caso especial de Simões Lopes Neto, em que não há referências sobre suas leituras e apenas um crítico o coloca na esteira de Maupassant, deve-se a uma observação bastante particular que fizemos de *Contos gauchescos* ao lado de *Contes de la Bécasse*. Trabalharemos aqui, portanto, com um elenco de contistas que produziram suas narrativas no momento de maior divulgação da obra de Maupassant no Brasil e que têm em comum, em sua maioria, a leitura do contista francês, demonstrada, na maior parte dos casos, por referências a ele em cartas, artigos, entrevistas, contos ou epígrafe de conto. A publicação de suas obras de contos está concentrada num período bastante delimitado, entre 1880 e 1940, que consideramos equivalente à primeira recepção criativa de Maupassant no Brasil.

Ainda que os estudiosos acima mencionados apresentem esses contistas brasileiros sob esse molde, raramente dizem a que textos de Maupassant se referem exatamente, como se o rótulo “à Maupassant” fosse claro o suficiente para a compreensão das obras desses contistas. Somente o estudo aprofundado da obra de Maupassant e a compreensão da sua variada produção contística – o que procuramos ilustrar na primeira parte desta tese –, seguidos da análise comparativa de contos dos escritores brasileiros com outros exemplares do francês – o que realizamos na segunda parte – permitiu conceituar o “conto à Maupassant” para esses leitores, depreendendo seus traços típicos, segundo a recepção aqui recortada para estudo. Esses resultados são apresentados na conclusão desta tese. Podemos, por enquanto, apenas sugerir que a recepção criativa de Maupassant no Brasil se oferece como uma resposta à recepção crítica dele por aqui, iniciada na década de 1880.

A estética da recepção, conforme proposta por Hans Robert Jauss (1921-1997), demonstrou ser um aparato teórico bastante abrangente e pertinente para este trabalho. Foi tendo em vista seus conceitos de “horizonte de expectativa”, de “efeito produzido”, de “corrente de recepções”,²³ que fizemos nossas considerações sobre a primeira recepção crítica de Maupassant no Brasil, o que impulsionou os contistas aqui tratados a ler Maupassant como um contista modelar. A estética da recepção ajuda a resolver problemas de ordem histórica, explicar fatos isolados e, em conjunto, segundo a ideia de “sistema literário” e “série de obras”, justificar as comparações que propomos aqui, uma vez que oferece a possibilidade de estudar a tradição recuperada por leituras específicas e que, uma vez transpostas em novas obras, operam uma recriação do objeto primeiro que tínhamos em mãos: a obra de Maupassant. Ela considera que a obra não é recebida como uma novidade absoluta; ela está no horizonte de expectativas dos leitores, que se explica por afinidades e tendências pessoais (e muitas vezes prévias), bem como por valores históricos transmitidos através de gerações de leitores.

Proposta para resolver o impasse entre história e teoria literária, e ainda como solução para a crítica comparada de fontes e influências, a estética da recepção de Jauss parte do pressuposto de que “a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e da recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico”.²⁴ Para Jauss:

Dans la triade formée par l’auteur, l’œuvre et le public, celui-ci n’est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l’histoire. *La vie de l’œuvre littéraire dans l’histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C’est leur intervention qui fait entrer l’œuvre dans la continuité mouvante de l’expérience littéraire, où l’horizon ne cesse de changer, où s’opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle.* L’historicité de la littérature et son caractère de communication impliquent entre l’œuvre traditionnelle, le public et l’œuvre nouvelle un rapport d’échange et d’évolution – rapport que l’on peut saisir à l’aide de catégories comme message et destinataire, question et réponse, problème et solution.²⁵

²³ JAUSS, Hans Robert. *L’histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire. Pour une esthétique de la réception.* Traduit de l’allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978. p. 53 (e 81), 26 e 50, respectivamente. O artigo original em alemão, “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, data de 1967.

²⁴ Idem. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luís Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.* 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 80.

²⁵ Idem. *L’histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire.* Op. cit., p. 49. Grifo nosso.

Fala-se, assim, em predecessores e sucessores, não em influenciadores e imitadores. Um sucessor reconhece na obra de seu antecessor algo necessário e pertinente à sua fruição estética pessoal e constituinte de sua própria obra. Jauss propõe a estética da recepção como um campo interdisciplinar e “uma teoria da história que [dá] conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta”.²⁶ A estética da recepção permite ver como a obra foi lida por determinados leitores e quais as consequências literárias – sob a forma de novas obras – dessa leitura. Jauss não fala apenas de leitores-escritores, embora muitas vezes os tematize, quando trata, por exemplo, do “diálogo entre autor, leitor e novo autor”.²⁷ O receptor organiza, sob nova configuração, o que recebeu, inserindo-se na tradição, coparticipando dela e perpetuando-a. Por exemplo, sob o horizonte de expectativa de Lobato, Maupassant reaparece recriado e, relê-lo após Lobato, já é termos diante de nós um novo objeto de estudo. Podemos falar, junto com Jauss, de um duplo horizonte, se pensarmos num passado literário anterior ao próprio Maupassant (seus predecessores, conforme vimos) e num futuro posterior às obras dele e de seus sucessores. O *pot-pourri* maupassantiano é aqui servido sobre uma grande colcha de retalhos, formada por contos de diversos brasileiros, que resgatamos, reunimos e entretecemos, ao longo de dez anos de pesquisa.

Essa releitura apresentar-se-á por meio de constantes e variáveis, em relação ao primeiro texto, o que o estudo comparativo das obras permitirá contemplar. Por meio das constantes, percebe-se, por exemplo, até onde o horizonte de Maupassant era o mesmo dos primeiros leitores brasileiros e dos leitores desses escritores. Suas experiências estéticas e seus interesses se assemelham. Por meio dos contrastes, nota-se o quanto esses novos contistas inovaram em relação à tradição, que, em contrapartida, os despertou para essa mudança, uma vez que muitas vezes se evoca um modelo para desviar-se de seus marcos. Deveríamos falar, portanto, em recepções de Maupassant no Brasil, no plural, já que as experiências decorrentes, de que trazemos exemplos nesta tese, provam as variadas leituras que foram feitas, segundo determinados aspectos que, de certa forma, já estavam previstos pela própria variedade da obra de Maupassant. Essas diferentes leituras, por sua vez, respondem aos interesses dos escritores brasileiros como leitores, que se cruzam com interesses do próprio autor francês em estudo. Se foram leitores ideais da obra de Maupassant, talvez não tenham sido leitores ideais

²⁶ JAUSS. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luís Costa. Op. cit., p. 71.

²⁷ Idem, p. 79.

segundo os princípios do escritor francês, que questionava modelos e recusava qualquer valor pedagógico em sua obra. As obras desses escritores brasileiros respondem a perguntas e propõem soluções. Elas reinterpretem o cânone sob novas formas de apropriação dele.

Nossa dupla proposta neste trabalho é a de resgatar contistas muitas vezes esquecidos do grande público, mas que revelam uma releitura original da obra do escritor francês, por meio da realização de novas obras, entre elas, contos canônicos da produção no gênero em sua época. Assumimos, pois, o risco de privilegiar em nossas análises dos textos os elementos que trazem termos de comparação com contos de Maupassant, a fim de evidenciar os propósitos desta tese. Uma antologia que reúna os contos estudados ainda merece ser feita, primeiro porque alguns só estão acessíveis em suas antigas primeiras edições, já que poucos foram reeditados e, quando o foram, estão esgotados; e, depois, visando à difusão desses escritores, para que os interessados realizem suas leituras dos contistas brasileiros segundo seus próprios critérios.

Mesmo julgando pertinentes diversas definições de conto e novela, quando se trata de outros escritores – por exemplo, a de Julio Cortázar ao tratar de Poe, definindo os dois gêneros segundo o critério da extensão e da intensidade –, empregaremos aqui a distinção hoje canônica referente a Maupassant.²⁸ Apesar de o escritor normando deixar poucas pistas para uma definição, uma vez que usava em sua correspondência indistintamente os dois termos para se referir a um mesmo texto,²⁹ a disposição de suas narrativas curtas nos volumes e os títulos que os encabeçam sugeriram a seus estudiosos uma diferenciação estrutural entre seus contos e novelas. Quando Maupassant utiliza o termo *contes* no título de seus livros (como em *Contes de la Bécasse* e em *Contes du jour et de la nuit*), observa-se no conjunto dos textos reunidos a maior frequência de histórias *contadas*, ou seja, em que há a marca da tradição oral e o uso recorrente da narrativa enquadrada.³⁰ É o que René Godenne estabelece, apesar de querer isentar-se da classificação:

²⁸ A ideia de que certas definições mudam conforme a estética de cada autor abordado percorre o trabalho de Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*: “La conception de la nouvelle varie selon les époques mais également selon des esthétiques d’auteurs”. *Lire la nouvelle*. Paris: Nathan, 2000. p. 3. Da mesma ideia compartilhou Mário de Andrade, com a sua célebre *boutade*: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. *O empalhador de passarinho*. Op. cit., p. 5.

²⁹ Cf., por exemplo, carta de Maupassant ao editor Victor Havard, datada de 5 déc. 1891. Disponível em <<http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre>>. Último acesso em: 20 de junho de 2012.

³⁰ VIAL, André. *Maupassant et l’art du roman*. Paris: Nizet, 1954. p. 460-86. FORESTIER, Louis. Introduction. In: MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1974. (Bibliothèque de la Pléiade). t. I. p. XXXV-XXXVIII. REBOUL, Pierre. Préface. In: MAUPASSANT, Guy de. *Contes du jour et de la nuit*. Paris: Gallimard, 1984. p. 9.

[...] il est illusoire de vouloir distinguer, dans l'œuvre d'un Maupassant par exemple, des "contes" et des "nouvelles" – tout au plus peut-on dire que certains textes placés dans un cadre – cent cinquante chez ce dernier – sont *contés*: par un narrateur-acteur ou par un narrateur-témoin.³¹

Nos demais volumes, geralmente intitulados pelo nome da novela principal (*La maison Tellier*, *Miss Harriet*, *Le Horla*, entre outros), nota-se que não há predomínio da história contada, ainda que o conto breve apareça em todos os quinze volumes de Maupassant. Essas novelas-título apresentam como característica comum, a distinguirem-nas dos contos, o enredo sequencial, com histórias e sub-histórias, que preenchem (de forma mais abrangente que os contos) o perfil de uma ou mais personagens. Veremos como isso ocorre na obra de Maupassant no capítulo sobre as narrativas curtas.

Quanto ao termo "romancista", ele será pouco utilizado. Mesmo quando se compreender a fatura da novela, falaremos de "contistas" (e, em certos momentos, de "contadores"), assim como é mais comum essa referência a Maupassant (*conteur*), quando se fala do conjunto de suas narrativas curtas. Enfim, para além dos termos específicos, tem-se em vista definir os contistas com que vamos aqui trabalhar por meio da sucinta frase de Alfredo Bosi, em "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo": "o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação".³²

Maupassant, assim como Tchekhov e seus contemporâneos, considerava o conto como um gênero literariamente menor. Esse é um dos motivos que fez de Maupassant um escritor ofuscado nas Letras Francesas por grandes romancistas de seu século, como Balzac, Flaubert e Zola. Também o caráter popular e erótico de alguns de seus contos o impedia de ascender ao lugar de alta literatura. Além disso, Richard Fusco sugere que o preconceito difundido entre críticos e escritores, no início do século XX, de que Maupassant teria insistido numa única forma de conto, contribuiu para colocá-lo num lugar de segundo plano, na França e nos Estados Unidos. Ou seja, foi o uso excessivo do modelo de conto reputado a Maupassant que fez a geração seguinte, na França, subjugar-lo como subliteratura, sem relê-lo. O crítico americano demonstrou que, ao contrário do que se supunha, o contista francês desenvolveu sua contística sob quinze

³¹ GODENNE, René. *La nouvelle. Études sur la nouvelle de langue française*. Paris: Honoré Champion Editeur, 1993. p. 26.

³² BOSI, Alfredo. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975. p. 9.

formas diferentes de conto.³³ Recentemente, na França, a crítica voltou-se para a sua obra por meio de novas metodologias de abordagem, que procuraram revalorizar o legado maupassantiano: análise estruturalista, estudos de psicanálise e de recepção. E foi a percepção da recepção calorosa de Maupassant fora da França que chamou a atenção dos críticos franceses para uma revisão de sua obra, o seu reposicionamento no cânone e entre os estudos universitários de sua obra.

A liberdade de julgamento que Maupassant desejava, que o fazia afastar-se de escolas e de preceitos fechados, de certo modo é também um dos motivos de seu ostracismo nas décadas logo subsequentes à sua morte. Por outro lado, essa proposta, dada pelo autor como chave para a leitura de sua obra, a ser observada sem *parti pris* de linhagens críticas, é uma das razões para o seu resgate por culturas que buscaram nele justamente o que de universal havia no retrato do homem.

Ainda que, no Brasil, o escritor normando sempre tivesse adeptos fervorosos de sua estética, em 1921, Sérgio Buarque de Holanda postulou que Maupassant teria desviado nossos romancistas do desenvolvimento desse gênero e os levado a enveredarem pelo conto.³⁴ Essa tese, que tinha em perspectiva uma crítica à chegada da *short story* americana ao Brasil, que foi muito influenciada por Maupassant, pode ser questionada sob diversos argumentos. Álvaro Lins comentou no seu *Jornal de crítica*: “Estou, no entanto, no número dos que não acreditam que o caminho da independência do conto seja uma reação contra o romance”.³⁵ Veremos, pelos casos de Lima Barreto e Gastão Cruls, mais conhecidos por seus romances, que a atividade como contistas era algo muito comum a escritores que publicavam para periódicos e ensaiavam sua pena. O próprio Maupassant considerava o conto e a crônica um cadinho para suas experiências como romancista.

Considerando que este trabalho também é uma parte da recepção crítica da obra de Maupassant no Brasil,³⁶ decidimos dar amplo espaço para a difusão do conjunto de sua obra. Na primeira parte, procuramos apresentar um pouco de sua poesia, seu teatro, sua correspondência, suas crônicas, suas narrativas de viagem, seus romances e, evidentemente, seus contos e novelas, a fim de instigar a leitura dessas obras. O caderno

³³ FUSCO, Richard. *Maupassant and the American short story*. Op. cit., p. 6 e 43.

³⁴ HOLANDA, 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.

³⁵ LINS, Álvaro. Contos. *Jornal de crítica*. 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. p. 156.

³⁶ Segundo Jauss, “l’historien de la littérature doit toujours redevenir d’abord lui-même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer une œuvre, c’est-à-dire, fonder son propre jugement sur la conscience de sa situation dans la chaîne historique des lecteurs successifs”. JAUSS, Hans Robert. L’histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire. *Pour une esthétique de la réception*. Op. cit., p. 51.

de fotos que apresentamos não ignora o distanciamento temporal entre a autora e seu objeto de estudo; antes procura reler imagens modernas junto ao contexto dezenovesco da obra de Maupassant, propondo um diálogo entre a sua recepção atual e os espaços e perfis que o escritor normando retratou em sua poética. Em seguida, fazemos um balanço de sua recepção no mundo, a partir da leitura de pesquisas sobre o assunto, para, enfim, chegarmos à sua recepção no Brasil e seguir com os estudos dos oito contistas selecionados para este trabalho.

PARTE I

GUY DE MAUPASSANT: DE POETA NATURALISTA A MESTRE DO CONTO UNIVERSAL

Pendant sept ans je fis des vers, je fis des contes, je fis des nouvelles, je fis même un drame détestable. Il n'en est rien resté.¹

Eternamente insatisfeito, à busca sempre de uma forma literária em que pudesse exprimir ou “impor à humanidade sua ilusão particular”,² como ele acreditava conseguir todo grande artista, Guy de Maupassant (1850-1893) passou da poesia à prosa, do drama histórico à comédia de costumes, da crônica ao conto, da novela ao romance. Seus textos foram conhecidos primeiramente nas páginas dos jornais, assinados sob os pseudônimos de Guy de Valmont, Joseph Prunier e Maufrigneuse, e, só depois de 1881, os contos e os romances começaram a ser publicados em volumes, assinados pelo autor.

Indiscutivelmente, seu lugar na literatura francesa está estabelecido: permanece hoje no cânone como prosador realista. Estudos históricos, monografias e edições especializadas sobre o autor têm-se tornado frequentes nos últimos anos, mostrando, no entanto, a variedade de sua produção literária. Desde a edição da Pléiade, em três volumes, em que Louis Forestier reuniu contos, novelas e romances, na década de 1970, e após o centenário de morte do autor, em 1993, a correspondência, a poesia, as crônicas e as peças de teatro ganharam edições comentadas, respectivamente por Yvan Leclerc (que reuniu a correspondência ativa e passiva de Maupassant com Flaubert), Emmanuel Vincent (2001), Gérard Delaisement (2003) e Noëlle Benhamou (2012).

Este capítulo de apresentação da obra de Maupassant difere do que apresentamos em nossa dissertação de mestrado, por sua abordagem e profundidade. Lá, limitamo-nos à apresentação sumária e panorâmica dos gêneros a que nosso autor se dedicou, sem a preocupação analítica. Aqui, confrontaremos o conjunto da produção do autor em cada gênero, com suas reflexões sobre eles, extraídas muitas vezes de cartas e crônicas. Junto à análise dos textos mais representativos de cada grupo, para enriquecer nossas discussões, oferecemos neste capítulo as principais opiniões de críticos de Maupassant que trataram do conjunto desses textos, em alguns gêneros ainda pouco comentados (como é o caso da poesia e do teatro de Maupassant). Fazemos aqui, igualmente, a nossa própria leitura do autor, que dialoga, sobretudo quanto aos contos e às novelas, com a segunda parte do trabalho, sobre a recepção criativa de Maupassant no Brasil, em que há uma interpretação da leitura que escritores brasileiros fizeram de nosso autor.

¹ MAUPASSANT, Guy de. Le roman. *Romans*. Préface et notes par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 713. O texto original data de 1887. No trecho selecionado, Maupassant refere-se aos anos de 1873 a 1880, época de convivência com Flaubert, que lia e comentava praticamente tudo o que o discípulo escrevia.

² Idem, p. 709.

CAPÍTULO 1

Um poeta despoetizado

Se croyant poète comme tous les romanciers qui débutent, il avait fait quelques vers publiés sans grand succès.³

Je suis le plus désillusionnant et le plus désillusionné des hommes; le moins sentimental et le moins poétique.⁴

A primeira epígrafe, retirada de uma crônica de Maupassant, escrita por ocasião da morte do escritor e amigo Ivan Turgueniev, diz muito sobre o início literário do próprio autor e de sua visão sobre a poesia. Embora muitos trabalhos sobre Maupassant nem ao menos mencionem essa fase de sua carreira literária, aparentemente menosprezada por ele mesmo, ela se mostra importante a qualquer estudo que procure compreender a sua formação como escritor. Nesses poemas estão não só os primeiros ensaios literários de Maupassant como também alguns temas e princípios artísticos retomados ao longo de toda sua produção literária. Pode-se resumir a relevância de sua poesia por meio da fórmula sucinta de Gérard Delaisement: “Un poète médiocre, une éducation essentielle. Des thèmes à développer.”⁵ Conforme procuraremos mostrar em nossa análise, são versos de quem tende ao prosaico. Comentaremos aqui alguns desses poemas, os que consideramos mais relevantes como inseridos na estética do autor, por vezes em correlação com outros textos em prosa, assim como algumas interpretações de críticos do autor sobre o papel da poesia em sua obra.

Sobrinho de Alfred Le Poittevin,⁶ poeta morto prematuramente, Maupassant foi incentivado pela mãe, Laure Le Poittevin de Maupassant, e pelo poeta e dramaturgo normando Louis Bouilhet (1822-1869)⁷ a dedicar-se à poesia. Seus primeiros poemas

³ MAUPASSANT, Guy de. Ivan Turgueniev. *Chroniques*: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche). p. 1361. Crônica publicada primeiramente sob o pseudônimo de Maufrigneuse, no *Gil Blas*, em 6 de setembro de 1883.

⁴ MAUPASSANT, Guy de. Lettre à Gisèle d'Estoc, janvier 1881. Disponível em: <<http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=concs>> Acesso em: 1º set. 2011.

⁵ DELAISEMENT, Gérard. Maupassant, poète en vers et en prose. In: MAUPASSANT 2000. Bulletin Flaubert et Maupassant. Rouen: Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, n. 9, 2001. p. 131.

⁶ Alfred Le Poittevin era irmão de Laure Le Poittevin de Maupassant e amigo íntimo de Flaubert. Morreu em 1848, portanto sem conhecer o sobrinho, tantas vezes comparado a ele por Laure e Flaubert. A única obra publicada de Alfred é *Une promenade de Bérial et œuvres inédites*, livro póstumo, de 1924, organizado por René Deschamps (Paris: Les Presses Françaises).

⁷ Após a morte de Louis Bouilhet, em 18 de julho de 1869, Maupassant escreveu um poema em sua homenagem, em que define sua filiação poética: “Car il était si franc, si simple et naturel, / Pauvre Bouilhet! Lui mort! si bon, si paternel! / Lui qui m'apparaissait comme un autre Messie / Avec la clef du ciel où dort la poésie.” Disponível em: <www.maupassant.free.fr>. Acesso em: 4 jul. 2011. Ver também, no mesmo sentido, as crônicas dedicadas a Louis Bouilhet.

datam da adolescência e foram escritos sob os auspícios de Alfred de Musset. Mas foi aos trinta anos, quando já então Maupassant negava a facilidade dos versos românticos de adolescência e a poesia de Musset, com seu nome gravado sobre a capa amarela das edições de Charpentier, editor de Gustave Flaubert e dos naturalistas, que nosso autor estreou, com seu primeiro livro, que intitulou *Des vers*.

O volume foi publicado em abril de 1880, com a seguinte dedicatória para Flaubert: “À Gustave Flaubert / à l’illustre et paternel ami / que j’aime de toute ma tendresse, / à l’irréprochable maître / que j’admire avant tous”.⁸ Algumas semanas depois, falecia o autor de *Madame Bovary*. Na segunda edição do livro, também de 1880, Maupassant publica como prefácio uma carta de Flaubert, datada de 19 de fevereiro de 1880, em defesa do poema “Au bord de l’eau” (então intitulado “Une fille”), pelo qual nosso autor respondera a um processo por ultraje aos costumes e à moral pública. Logo após a carta, vem esta observação do jovem poeta: “Et, par là, je place encore une fois mon livre sous sa protection qui m’a déjà couvert, quand il vivait, comme un bouclier magique contre lequel n’ont point osé frapper les arrêts des magistrats.”⁹

Se o processo repercutiu a favor do poeta, também os críticos lhe foram favoráveis. *Des vers* foi logo bem acolhido por seus contemporâneos. Théodore de Banville, poeta romântico tardio e autor do *Petit traité de poésie française*, de 1872,¹⁰ uma autoridade em poesia na época, em comentário sobre *Des vers*, afirmou: “[...] je me tromperais fort s’il n’y avait pas là l’inspiration et la vigueur d’un grand artiste”.¹¹ Sob o patronato de Flaubert e com as portas abertas pela recente publicação de sua novela “Boule de Suif” no volume coletivo *Les soirées de Médan*, de que eram autores outros cinco escritores vinculados ao Naturalismo,¹² a repercussão de seu livro de estreia já era esperada pelo autor. Em carta ao amigo Robert Pinchon, de fevereiro de 1877, Maupassant desabafa: “Je fais partie d’un groupe littéraire qui dédaigne la poésie. Ils me serviront de repoussoir; c’est pas bête [...]”.¹³

⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Des vers*. Paris: Louis Conard, 1908. p. V.

⁹ Idem, p. XXXII.

¹⁰ Sobre o tratado de Banville, Maupassant afirma em *La vie errante*: “Le maître poète Théodore de Banville a écrit un traité de prosodie française, que devraient savoir par cœur tous ceux qui ont la prétension de faire rimer deux mots ensemble”. MAUPASSANT, Guy de. *La vie errante*: Venise – Ischia – Pêcheuses et guerrières. Paris: Conard, 1909. p. 76.

¹¹ Artigo publicado no jornal *Le National*, de 10 de maio de 1880, e citado por Gérard Delaisement.

¹² Émile Zola, Huysmans, Paul Cézard, Léon Hennique e Paul Alexis. O volume foi publicado pelo mesmo editor de *Des vers*, Charpentier.

¹³ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance. Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant*. Recueillies et annotées par René Dumesnil. Paris: Librairie de France/Librairie Gründ, 1938. p. 226.

Des vers, título despretensioso, conforme observou Yvan Leclerc,¹⁴ reúne dezenove poemas, alguns anteriormente publicados em periódicos como a *République des Lettres* e a *Revue moderne et naturaliste*, sob o pseudônimo de Guy de Valmont. Edições posteriores, como a Louis Conard, e a mais recente, organizada por Emmanuel Vincent, coligiram outros poemas e fragmentos dispersos, escritos em épocas diferentes da vida do autor, alguns só publicados em periódicos postumamente. A edição de 2001, a mais completa e a única comentada, apresenta 65 poemas de Maupassant.¹⁵ No artigo “*Des vers et autres poèmes* de Maupassant”, Emmanuel Vincent observa que Maupassant consumiu o mesmo tempo de sua vida para produzir essa parte de sua obra que para todo o restante, pelo qual ficou no cânone. O organizador da poesia de Maupassant lembra também o cuidado do escritor na revisão de seus poemas para as reedições de *Des vers*: a primeira, ainda para Charpentier, em 1880, que por fim não se concretizou, por causa de um simbólico incêndio que destruiu o exemplar com as correções; e a única concluída em vida pelo autor, em 1884, para o editor Havard, que serve como texto definitivo para todas as posteriores.¹⁶ Vejamos a importância desses textos, apontada pelo organizador do volume:

Qualifier pour autant sa poésie d’une production mineure et peu digne d’intérêt reviendrait à se méprendre sur son importance: elle a été partie prenante de sa formation littéraire et elle a sans doute été plus qu’un passage obligé comme pour d’autres auteurs: Maupassant s’est longtemps pensé poète, de 1869 à 1880. La poésie a aussi beaucoup apporté à la prose. Certains vers préfigurent l’œuvre à venir: pour ne retenir que cet exemple, “Terreur” ébauche déjà les visions qu’on trouvera dans “Le Horla”. Une relecture de la poésie, qui a tenu une place plus grande dans la vie de Maupassant qu’on veut bien souvent l’admettre, permet par conséquent de renouveler l’approche de l’œuvre en général.¹⁷

Dessa forma, os poemas de Maupassant nos interessarão aqui sob dois pontos de vista: o levantamento de alguns elementos temáticos que reaparecem em sua obra posterior e por uma observação de sua visão do fazer poético.

¹⁴ Yvan Leclerc aponta o caráter prosaico de *Des vers*, sob vários aspectos: “D’abord le titre, minimaliste, une sorte de lapalissade pour désigner un recueil de poésie, un titre brut et net, un pluriel indéfini bien concret qui nous promet une tranche de poésie comme les romanciers naturalistes débitent des ‘tranches de vie’.” LECLERC, Yvan. Maupassant, poète naturaliste? In: MAUPASSANT 2000. Bulletin Flaubert et Maupassant. Op. cit., p. 186. Os demais aspectos comentaremos ao final deste capítulo sobre a poesia de Maupassant, quando voltaremos a mencionar o artigo de Yvan Leclerc.

¹⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Des vers et autres poèmes*. Pref. Louis Forestier. Dir. Emmanuel Vincent. Rouen: Publications de l’Université de Rouen, n. 309. 474 p.

¹⁶ VINCENT, Emmanuel. *Des vers et autres poèmes* de Maupassant. In: MAUPASSANT 2000. Bulletin Flaubert et Maupassant. Op. cit., p. 173-4.

¹⁷ Idem, p. 172-3.

Embora haja grande variedade formal, Maupassant escreve principalmente em versos alexandrinos, tipo de verso que ele considerou uma “forme devenue aujourd’hui si magnifique”.¹⁸ De vocabulário simples e compreensão direta, estão ausentes nesses poemas as marcas dos parnasianos, que Maupassant leu (como Leconte de Lisle), como os termos antigos e as inversões sintáticas. Ainda que revelem o cuidado com a rima, ilustram a dificuldade do autor em sua busca (“La vraie rime, la rime géniale est plus difficile à découvrir qu’un diamant comme le Régent. Il faut qu’elle soit imprévue, qu’elle étonne et ravisse”).¹⁹ Raramente seus poemas ultrapassam cem versos, obedecendo, talvez, ao princípio que Louis Bouilhet lhe transmitiu, de que “cent vers, peut être moins, suffisent à la réputation d’un artiste, s’ils sont irréprochables et s’ils contiennent l’essence du talent et de l’originalité d’un homme même de second ordre”.²⁰ Seus poemas são geralmente narrativos (“des historiettes versifiées”, na definição de Gérard Delaisement²¹) e quase todos tratam do amor. A morte, a natureza, a passagem do tempo, a liberdade são também elementos recorrentes. Enfim, temas caros a qualquer poeta do século XIX. Mas Maupassant era consciente do convencionalismo desses temas e sua maneira de abordá-los, muitas vezes deslocando-os dos lugares em que eram esperados, é que surpreende o leitor habituado à poesia romântica ou à parnasiana.

Em “Le mur”, que abre a antologia, descreve-se um encontro num salão e a posse amorosa no refúgio de um jardim, entre dois jovens, em meio a uma noite de luar. A lua é personificada e, assim como a amante, parece rir do eu-lírico (“Au fond du ciel, la lune aussi me semble rire!”, v. 76). Elas se unem para escarnecer do homem apaixonado e, ao mesmo tempo, parecem ser contidas de uma mesma essência. Desde os versos 40-41, já temos a sugestão de uma identificação entre a lua e a figura feminina: “Et les femmes allaient, graves, le front penché, / Ayant toutes un peu de clair de lune à l’âme.”. Após a descrição do ato amoroso como um jogo de sombras projetado sobre um muro (“Alors recommença notre lutte éperdue / Près du mur qui semblait une toile tendue”, v. 117-8),²² no final do poema, a lua observa (por ela mesma projetada) uma única sombra no muro, o que deixa o leitor em dúvida entre o abandono do homem apaixonado pela mulher ou a entrega final, que os une numa única sombra. Conforme vemos, esse poema narrativo-descritivo, sobre um amor ilícito, transforma o ato

¹⁸ MAUPASSANT, Guy de. Les poètes français du XVI^e siècle. *Chroniques*. Op. cit., p. 1128-9.

¹⁹ Idem. Poètes. *Chroniques*. Op. cit., p. 1145.

²⁰ Idem. Le roman. *Romans*. Op. cit., p. 712.

²¹ DELAISEMENT, Gérard. Op. cit., p. 135.

²² MAUPASSANT, Guy de. *Des vers*. Op. cit., respectivamente, p. 5, 4 e 7.

amoroso numa luta de sombras. O que tinha tudo para ser um encontro romântico na natureza se torna uma visão um tanto obscura do amor.

O luar reaparece frequentemente em outros poemas do volume, ora como eu-lírico (em “La chanson du rayon de lune”, p. 95-9), ora com papel inferior, como mero objeto. Mas gostaríamos de lembrar aqui outros textos de Maupassant, em que esse elemento da paisagem também interage na narrativa. Nos dois contos intitulados “Clair de lune”, o luar contribui para uma modificação sobre a personagem. No primeiro conto, de julho de 1882, recolhido no volume de contos póstumo *Le père Milon* (de 1899), a interlocutora e irmã da protagonista atribui o adultério de sua irmã ao luar (“c’est le clair de lune qui fut ton amant vrai”).²³ Da mesma forma, na narrativa de viagem *Sur l’eau*, Maupassant afirma: “L’homme qui aime normalement sous le soleil, adore frénétiquement sous la lune”.²⁴ No outro conto intitulado “Clair de lune”, este mais conhecido, publicado em jornal em outubro de 1882 e recolhido no volume homônimo, de 1888, o padre Marignan, pouco tolerante com as mulheres, está prestes a destratar a sobrinha durante um encontro amoroso dela, quando se vê convertido pela noite de luar. Ele crê estar diante de uma cena bíblica e conclui: “Dieu peut-être a fait ces nuits-là pour voiler d’idéal les amours des hommes”. E ele então desiste de importunar os namorados, após a conclusão do narrador de que “Dieu ne permet-il point l’amour, puisqu’il l’entoure visiblement d’une splendeur pareille?”.²⁵

Podemos ver, pelos exemplos acima, como esse elemento reaparece sob diversas funções no enredo dos textos em prosa, primeiramente caricaturizado sob um poder evocador do amor carnal no poema da juventude.

No segundo poema de *Des vers*, “Un coup de soleil”, não temos uma cena de amor calmo sob o sol, conforme supôs o narrador de *Sur l’eau*. Outra vez uma mulher atrai o eu-lírico, que, por sua vez, em seu “désir furieux” (v. 13),²⁶ pensa que a abraça e sobe aos céus. Mas o simbolismo romântico cai por terra: de tanto abraçá-la, o homem apaixonado acaba matando-a, contrariando o ditado francês (“qui trop embrasse mal étreint”). Em “Une conquête”, também o sentimento do amor puro é violentado: o poema em terceira pessoa narra a história de um homem que é atraído pelo perfume de uma passante, num momento de grande epifania, até que ela desaparece em meio à

²³ MAUPASSANT, Guy de. Clair de lune. *Contes et nouvelles*. Préface et notes par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1974. (Bibliothèque de la Pléiade). t. I. p. 477.

²⁴ Idem. *Sur l’eau*. Paris: Gallimard, 1993. (Collection Folio Classique, 2408). p. 83.

²⁵ MAUPASSANT, Guy de. Clair de lune. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 599.

²⁶ Idem. *Des vers*. Op. cit., p. 11.

multidão; por dias ele constrói grande expectativa em rever tal mulher, que ele acreditava pertencer à alta sociedade (“Il cherchait son histoire en regardant ses bas.”, v. 13),²⁷ porém ela é uma prostituta, que facilmente se entrega a ele e ainda zomba de sua ingenuidade inicial. O eu-lírico, de sentido muito prático, então conclui, citando um provérbio: “Poète au cœur naïf il cherchait une perle; / Trouvant un bijoux faux, il le prit et fit bien. / J’approuve le bon sens de cet adage ancien: ‘Quand on n’a pas de grive, il faut manger un merle.’” (v. 141-4).²⁸ Veremos, no capítulo sobre Ribeiro Couto, como Maupassant se reaproveitou do tema desse poema, no conto “L’inconnue”, e, o escritor brasileiro, por sua vez, no conto “A conquista”.

No poema “Somation sans respect”,²⁹ o eu-lírico dirige-se à amante em tom de zombaria contra o marido traído, ressaltando os defeitos dele: barrigudo, senta-se à mesa com um guardanapo no pescoço, ronca, chama-a por nomes vulgares, é feio e sovina. Como se vê, tudo pode ser tema para os poemas de Maupassant, assim como o era para seus contos, em que temos inúmeros exemplos de retrato de homens traídos, como em “M. Parent” e “La porte”.

Fugindo aos temas eróticos e sarcásticos, há ainda poemas que lidam com o fantástico ou com o pessimismo. O poema “Terreur” já foi apontado por alguns críticos como prenunciador de “Le Horla”.³⁰ Nesses versos, o eu-lírico descreve o medo de uma presença desconhecida, despertada por uma leitura literária (“Ce soir-là j’avais lu fort longtemps quelque auteur. / Il était minuit, et tout à coup j’eus peur.”, v. 1-2).³¹ “La dernière escapade” retrata um casal de idosos centenários que fazem seu último passeio pelo bosque onde namoravam na juventude. Eles sentem a angústia da morte antes de tornarem-se “des gens de pierre” (IV, v. 50).³² O quadro é triste e a natureza ao redor, mesmo moribunda, parece rir-se deles: “[...] paraissant / S’amuser lâchement avec cette agonie.” (V, v. 20-1).³³ Maupassant reempregou elementos desse poema no conto “Menuet”, em que o narrador observa um casal de idosos dançar pela última vez, numa praça, a dança evocada no título.

²⁷ Idem, p. 19.

²⁸ Idem, p. 25.

²⁹ Idem, p. 91-3.

³⁰ Cf. DELAISEMENT, Gérard. Op. cit., p. 137-8; VINCENT, Emmanuel. *Des vers et autres poèmes de Maupassant*. In: MAUPASSANT 2000. Bulletin Flaubert et Maupassant. Op. cit., p. 172-3.

³¹ MAUPASSANT, Guy de. *Des vers*. Op. cit., p. 15.

³² Idem, p. 80.

³³ Idem, p. 82.

No poema mais conhecido de *Des vers*, “Au bord de l’eau”, Maupassant “a traité un lieu commun parfaitement [...] Deux amants, une lessivière, le bord de l’eau!”, segundo resumiu Flaubert na carta que mencionamos,³⁴ usada como prefácio na segunda edição do volume. Se esse lugar-comum nos faz lembrar de “Sara, la baigneuse”, de Victor Hugo, logo nos afasta dessa referência, pela função social que a mulher ocupa. Maupassant foge ao tema romântico ao dar uma profissão para a mulher retratada no seu poema e ao sugerir a morte erótica para o casal, no final do poema. A ociosidade romântica é substituída pelo trabalho da lavadeira, que é observada por um homem, o eu-lírico, e que se entrega a ele todas as noites, por cinco meses, após a jornada de trabalho. A descrição detalhada do corpo da jovem, em meio ao trabalho, e da relação amorosa, mais uma vez como uma luta (“Dans cet accouplement mortel comme un combat.”, IV, v. 45),³⁵ deve ter chocado os leitores incautos e avessos à literatura naturalista. Em outra carta a Robert Pinchon, de 11 de março de 1876, Maupassant definiu esse poema como “ce qu’on peut faire de plus immoral, impudique, etc., comme images et données”. E ele já previa o processo que poderia sofrer: “[...] C’est roide de publier l’histoire de deux jeunes gens qui meurent à force de baiser. Je me demande si, comme illustre Barbey d’Aurevilly, je ne vais pas être appelé devant le juge d’instruction”.³⁶ Yvan Leclerc nos lembra que, mais tarde, numa crônica, Zola elencaria entre diversos assuntos para “le grand poème moderne” (leia-se: naturalista), o deste poema: “une blanchisseuse se rendant au lavoir”.³⁷

Se considerarmos o conjunto de *Des vers*, a já mencionada capa amarela das edições naturalistas de Charpentier, podemos supor que Maupassant parecia querer se filiar a esse grupo. Em “Propos de rues”, seu eu-lírico critica os dois senhores decorosos, cuja conversa ouve enquanto flana por Paris, ambos representantes da *bêtise humaine*. Em certo momento do diálogo, eles consideram Zola: “Quelle fange!!!”, “On sape la morale, on détruit la famille. / Où tombons-nous?”.³⁸ Para mostrar essa intenção de Maupassant em recair “dans la fange zolienne”, Yvan Leclerc toma o segundo verso de “Au bord de l’eau”: “Les canard engourdis

³⁴ Idem, p. XXVIII.

³⁵ Idem, p. 46.

³⁶ Apud: FLAUBERT, Gustave; MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance*. Texte établi, préfacé et annoté par Yvan Leclerc. Paris: Flammarion, 1993. p. 218.

³⁷ ZOLA, Émile. Les poètes contemporains. *Œuvres complètes*. 1878. Apud: LECLERC, Yvan. Op. cit., nota 18, p. 193.

³⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Des vers*. Op. cit., p. 115.

s'endormaient dans la vase" e diz "si Maupassant avait été un poète poétisant, voilà le vers qu'il aurait commis": "*Les cygnes alanguis dormaient dans les roseaux*"!³⁹ Mais uma vez concluímos que Maupassant queria inverter os clichês poéticos.

Em "Vénus rustique", um dos poemas mais comentados pelos críticos, há a oposição romântica entre o belo, representado pela Vênus anônima do poema (espécie de messias feminino, encontrada quando pequena no mar por um pescador), e o grotesco, simbolizado por um velho pastor, um "vieux Satan rustique et plein d'ardeurs obscènes" (VI, v. 63). Ao contrário do que se poderia imaginar, a figura feminina não é pura nem virginal e, ao longo de todo o poema, ela é retratada como Eva, "le type éternel de la race" (VI, v. 2), um pouco como Boule de Suif, uma mulher destemida que se entrega a todos ("Elle reçut sans peur ses caresses de fauves!", II, último verso), inclusive aos animais ("Les animaux aussi l'aimaient étrangement", IV, primeiro verso) e toda a natureza a cobiça ("Et le ciel contemplait ce moule de Beauté / Avec ses milliers d'yeux [...]", V, v. 18-9). No início ela recusa-se a entregar-se ao pastor, que a deseja assim como todos, mas enfim ela cede ao seu desejo ("[...] Ce fut / La rencontre de Dieux ennemis sur la terre!", parte VI, v. 70-1) e é morta por ele, pois "[...] le Dieu laid / Ne pardonne jamais le Dieu beau." (parte VI, v. 218-9).⁴⁰ A cena final retrata a população seguindo uma espécie de cortejo da bela Vênus, cujo corpo é limpo pelos cães que a lambem, e o velho pastor sofre a solidão do abandono. Podemos observar aqui a questão do destino implacável, quase mítico, que reaparece em diversos contos de Maupassant, como "Le champ d'oliviers", "Le rosier de Madame Husson" e "Promenade".

Outro exemplo de desconstrução romântica está em "Fin d'amour", em que a natureza está em flor, os animais em cópula, enquanto um casal rompe o relacionamento. "Autour d'eux, sous leurs pieds, dans l'azur sur leur tête, / L'Amour était partout comme une grande fête." (v. 58). A mocinha, tendo suas expectativas rompidas, conclui no último verso que o amor não é um sentimento razoável: "Amour! l'homme est trop bas pour jamais te comprendre!"⁴¹

³⁹ LECLERC, Yvan. Op. cit., p. 191.

⁴⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Des vers*. Op. cit., respectivamente, p. 136, 134, 127, 130, 133, 136 e 141.

⁴¹ Idem, p. 105 e 107.

Admirador de Baudelaire,⁴² cujas *Fleurs du Mal* eram seu livro de cabeceira,⁴³ Maupassant tinha uma concepção moderna sobre a poesia. Ao estudar os poetas do século XVI, em crônica de 1877 para *La Nation*, nosso autor faz uma ressalva a essa poesia, defendendo o tema livre. Por esse texto, vemos que o abuso do tema erótico e o tratamento libidinoso que Maupassant lhe concedeu nos poemas estudados eram a maneira que ele conscientemente escolheu para gravar ali sua marca pessoal, em lição depreendida de Baudelaire:

La plus grande [erreur] qu'on puisse reprocher à presque tous les écrivains de ce temps, c'est d'avoir cru que la poésie se trouvait dans certaines choses à l'exclusion de toutes les autres, ainsi le printemps, la rosée, les fleurs, le soleil, la lune et les étoiles, et encore ne les invoquaient-ils, le plus souvent, que pour faire des comparaisons aux dames; lorsqu'ils abordaient des sujets érotiques, ils se contentaient de les traiter avec esprit, et ne cherchaient point, comme impossible, à en faire jaillir l'inspiration.

[...]

La beauté est en tout, mais il faut savoir l'en faire sortir; le poète véritablement original ira toujours la chercher dans les choses où elle est le plus cachée, plutôt qu'en celles où elle apparaît au-dehors et où chacun peut la cueillir. 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.⁴⁴

Conforme Gloria Carneiro do Amaral, é somente uma minoria dos poemas de Baudelaire que faz do macabro ou da sexualidade tema poético.⁴⁵ Mas foi justamente esse *parti pris* baudelairiano que atraiu Maupassant. Podemos dizer que alguns poemas eróticos de Maupassant procuram o tom de "Une charogne" e têm por finalidade opor-se ao fazer poético que se reproduzia infinitamente na fórmula dos poetas franceses românticos desde 1830, e mesmo entre alguns parnasianos. Sua poesia serve de manifesto antipoético, conforme bem definiu Yvan Leclerc, a fim de dar a ela o mesmo estatuto de compromisso com a verdade estética que tinha a prosa do período.

Ce qui réunit le Maupassant poète et le Maupassant conteur ou romancier, c'est la volonté esthétique de dépoétiser, ainsi qu'il le dit, en vers comme en prose.

⁴² No ensaio "Le côté baudelairien de Maupassant", In: *Europe*. Paris, n. 482, juin 1969. p. 121-45, Annarosa Poli afirma "Baudelaire est sans conteste l'écrivain qui a exercé la plus grande influence sur Maupassant après Flaubert" (p. 121). Não cabe aqui contestar a afirmação, por demais categórica, já que de fato há diversas menções ao poeta em vários textos de Maupassant. É preciso ressaltar que a articulista não trata da poesia de Maupassant, mas somente das temáticas baudelairianas em sua prosa.

⁴³ Segundo Gérard Delaisement, para quem Maupassant sabia de memória imagens e temas baudelairianos. DELAISEMENT, Gérard. Op. cit., p. 138.

⁴⁴ MAUPASSANT, Guy de. Les poètes français du XVI^e siècle. *Chroniques*. Op. cit., p. 1132-3. A mesma opinião aparece na célebre carta ao jovem poeta Maurice Vaucaire, datada de julho de 1885. Ver MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Op. cit., p. 334.

⁴⁵ Cf. AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 297 e 299.

Dépoétisons, dépoétisons encore, dépoétisons toujours, dépoétisons sans repos. C'est le mot d'ordre scandé tout au long de la chronique "Pensées libres". Dépoétiser ne consiste pas à nier la poésie comme mode d'expression, mais à dénoncer la poétisation, ou la fausse idéalisation dont se rendent coupables les beaux esprits qui déforment et grossissent la réalité: ce que Flaubert appelle, à grand renfort de graphie burlesque, *Pohésie* ou *Pôhèsie*. [...] Maupassant appartient à la génération naturaliste, y compris dans la poésie, c'est par son effort de réduire l'écart entre deux conceptions aussi radicalement étrangères de la prose, considérée comme l'expression sérieuse de la vérité moderne, et la poésie, qui passe encore pour un supplément d'âme, un aimable divertissement conçu pour les dames aux yeux mêmes de ceux qui incarnent les valeurs du naturalisme. Rendre à la poésie son sérieux, son poids de vérité et d'humanité, voilà le propos de Maupassant.⁴⁶

Para Yvan Leclerc, os poemas eróticos de Maupassant, aparentemente com intenção de puro divertimento coletivo, possuem uma função séria, de realizar uma "hygiène anti-poétique, un antidote aux dangers toujours possibles d'un retour du lyrisme, une façon de déflorer les fleurs de rhétorique de la langue".⁴⁷

Segundo o mesmo crítico, Maupassant não pode ser classificado como poeta naturalista, visto que a estética naturalista é em sua essência prosaica e se opunha por princípio à poesia: "L'expression 'poésie naturaliste' est donc une contradiction dans les termes, contradiction entre la doctrine et la forme d'expression".⁴⁸ Maupassant deve ser lido, portanto, apenas como um poeta que escreveu no tempo do Naturalismo e, conforme ele mesmo se definiu, como um escritor sem escolas.

Para concluirmos sobre o sentido geral de sua poesia no conjunto de sua obra, concordamos com Gérard Delaisement quando afirma que "le poète en vers d'hier a libéré les voies qui conduisent le poète en prose de demain vers la poésie".⁴⁹ Segundo observou Jules Lemaître, logo no momento da publicação de *Des vers*, esse livro revelava versos de um prosador, fato a que Gérard Delaisement alude, a fim de ressaltar as rimas pobres, o pouco cuidado com a métrica e os *enjambements* excessivos nos versos de Maupassant.⁵⁰

Delaisement observa que Maupassant escreveu, em momentos diversos de sua carreira como cronista para jornais, vários textos sobre poesia: "Retenons, au demeurant, que Maupassant, bon poète à ses heures privilégiées, s'est intéressé à la

⁴⁶ LECLERC, Yvan. Op. cit., p. 187-8.

⁴⁷ Idem, p. 190.

⁴⁸ Idem, p. 184.

⁴⁹ DELAISEMENT, Gérard. Op. cit., p. 131.

⁵⁰ Idem, p. 132-3.

poésie, qu'il a consacré plusieurs chroniques au sujet se révélant excellent critique d'un genre où sa réussite, pour contestable qu'elle soit, donne à réfléchir et à admirer".⁵¹

Em crônica de 1881, intitulada "Contemporains", Maupassant atribui ao verso o papel secundário de exprimir aquilo que a prosa, por sua precisão, clareza e exatidão, não pode exprimir. Essa talvez seja a razão pela qual ele se definia como o menos poético dos homens, conforme o trecho de carta que selecionamos para a epígrafe.

Como disse Yvan Leclerc, poderíamos colocar o poeta Maupassant em contradição com o cronista,⁵² levantando clichês mal-resolvidos em seus poemas, nem sempre sarcásticos. Mas o sentimento que predomina, na maioria desses seus versos de escritor debutante, é de que sua única intenção é a de *épater les bourgeois*. Mais que em qualquer conto que tematize o amor carnal (e não são muitos), a poesia de Maupassant apela ao erótico em si e por si, sob uma forma que era considerada como a última para esse fim, despoetizando (como lembrou Yvan Leclerc) ou desilusionando a poesia quando preciso, e tornando-a clara como a sua prosa.

⁵¹ Idem, p. 138.

⁵² LECLERC, Yvan. Op. cit., p. 188.

CAPÍTULO 2

O último dramaturgo em verso

Me voici auteur dramatique à succès, et rudement étonné de l'être, car je ne crois pas avoir découvert ce fameux secret dramatique, impénétrable pour les romanciers.⁵³

Antes de publicar seu livro de estreia, Maupassant divulgou impressa uma peça curta, *Histoire du vieux temps*, concluída em 1874. Conhecida por poucos nesse primeiro momento, ela foi interpretada e republicada somente em 1879. O livro de poemas do autor, *Des vers*, de 1880, também inclui esta comédia em versos.⁵⁴ A encenação de 1879 foi bem-sucedida no Troisième-Théâtre-Français, mas a peça só foi vista novamente nos palcos vinte anos depois, portanto, já após a morte do autor.

Esse texto, que Maupassant considerava sua primeira obra dramática e uma “frêle comédie”,⁵⁵ foi dedicado a Caroline Commanville, sobrinha de Flaubert e amiga de juventude de Maupassant. A peça, de reduzida extensão – o próprio autor reconhece na dedicatória que deveria ser considerada um simples diálogo –, é estruturada em uma única cena; o cenário é composto apenas dos móveis de uma sala doméstica, e toda a ação envolve duas personagens, um conde e uma marquesa já em idade avançada. Eles conversam ao pé do fogo sobre o passado um do outro, que ambos pensam desconhecer. O diálogo ocorre durante uma noite de inverno, quando ambos se sentem tristes pela perda do viço da juventude. A marquesa incentiva a *causerie*: “Oui, causons, car un bon souvenir de jeunesse / Ravive par instants notre froide vieillesse”.⁵⁶ Sabendo da fama de mulherengo do amigo, ela lhe pede que narre uma de suas histórias vividas, mas que não seja de amor banal. Ele começa dizendo que aprendeu muito sobre as mulheres e que deixou de amar uma para amar a todas, já que, para ele, a maioria delas são “enfants gâtées”, sempre descontentes. Ela conclui: “Vous avez en amour une triste morale!”; “Votre cœur est fermé comme un logis d’avare”. Antes mesmo de contar a história que lhes diz respeito, o conde parece farejar seu destino comum: “Et vous étiez, je crois, la

⁵³ Carta de Maupassant a Robert Pinchon, datada de março de 1891. Disponível em: <<http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=concs>>. Acesso em: 1º set. 2011.

⁵⁴ Segundo Emmanuel Vincent, o fato de Maupassant escrever as primeiras peças em versos e as últimas em prosa “traduit le chemin parcouru entre le moment où Guy se croyait poète et celui où il s’est affirmé prosateur”. VINCENT, Emmanuel. *Des vers et autres poèmes* de Maupassant. In: MAUPASSANT 2000. Bulletin Flaubert et Maupassant. Rouen: Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, n. 9, 2001. p. 172.

⁵⁵ Conforme a dedicatória. MAUPASSANT, Guy de. *Théâtre*. Paris: Louis Conard, 1910. p. 27 e 28. Essa edição contém as peças *Une répétition*, *Histoire du vieux temps*, *Musotte* e *La paix du ménage*.

⁵⁶ Idem, p. 31.

moitié de moi-même / Que Dieu me destinait et que je cherchais, mais / Je ne vous trouvais pas, et je n'aimais jamais. / Puis voilà qu'aujourd'hui, nos routes terminées, / Le soir unit, trop tard, nos vieilles destinées”.⁵⁷

A velha marquesa começa a contar a sua história, de jovem apaixonada aos dezoito anos, por um jovem que lhe deu um beijo e partiu no dia seguinte. De formação romântica (“J’avais appris à lire avec les vieux romans”), por meio de sua história, quer convencer o amigo de que as mulheres não são insensíveis e que acreditam no amor. Por essa razão, ela lhe solicita: “J’ai mis mon cœur à nu, découvrez-moi le vôtre”.⁵⁸

O velho conde narra sua história: durante a guerra (ao que parece, a Guerra Franco-prussiana), na época do Terror, ele estava na Bretanha, onde uma jovem cuidou dele após ser atingido por dois tiros. Ele a descreve e surpreende-se com algumas coincidências: “[...] elle avait un œil / Jaune comme celui d’un aigle, et plein d’orgueil; / Et même j’éprouvais, quand je vous vis, marquise, / Pour la première fois, une grande surprise, / En retrouvant cet œil et ce regard pareil / Qu’on eût dit éclairé d’un rayon de soleil”. Ele justifica sua retirada apressada por conta da guerra que continuava. Ele também se apaixonou, pois igualmente influenciado pela literatura: “Mais j’étais, en ce temps, quelque peu Don Quichotte, / Et tous les vieux romans me tournaient le cerveau”.⁵⁹ Então relata que naquele único encontro havia prometido voltar e casar-se com ela. Explica-lhe que não voltou por temer não reencontrá-la ou ainda por medo da decepção que tão bela lembrança teria deixado se se tivesse realizado.

Ambos choram, ao se reconhecerem na mesma história, que já não tem o sabor do passado: “[...] il a bien vieilli, votre pauvre baiser”,⁶⁰ conclui a velha marquesa, na última frase do texto. A estrutura da peça, formada por dois destinos que se cruzam, seria reempregada em seus contos e, conforme veremos, em contos dramáticos de escritores brasileiros, como Lúcio de Mendonça e Viriato Correia.

O segundo texto teatral de Maupassant difere em tudo do primeiro. Nunca foi publicado em vida pelo autor e assim permaneceu por muitos anos, até uma primeira pequena edição, em 1945, e outra de maior tiragem, em 1984.⁶¹ *À la feuille de rose: maison turque* foi escrita para a diversão dos amigos de Maupassant, e as únicas

⁵⁷ Idem, respectivamente, p. 33, 34, 35 e novamente 34.

⁵⁸ Idem, respectivamente, p. 36 e 37.

⁵⁹ Idem, respectivamente, p. 39 e 40.

⁶⁰ Idem, p. 43.

⁶¹ Segundo consta na edição hoje disponível nas livrarias francesas: MAUPASSANT, Guy de. *À la feuille de rose: maison turque*. [s.l.]: Mille et Une Nuits, 2010. A maior parte das informações sobre as encenações, comentadas por biografos do autor e obtidas em sua correspondência, é apresentada no posfácio dessa edição, assinado por Joël Gayraud.

encenações de que se tem notícia, por meio da correspondência do autor, foram organizadas por ele mesmo, com direção dos ensaios por Flaubert e Turgueniev.

A primeira representação ocorreu em 1875. Em carta de 8 de março desse ano, endereçada a sua mãe, Maupassant notifica: “Nous allons, quelques amis et moi, jouer dans l’atelier de [Maurice] Leloir une pièce *absolument lubrique* où assisteront Flaubert et Tourguenieff. / Inutile de dire que cette pièce est de nous”.⁶² Em outra missiva, de 13 de abril do mesmo ano, ao amigo Edmond Laporte, convidado a assistir à peça, o escritor observa: “La solennité est enfin fixée au lundi 19 du présent mois. Ne seront admis que les hommes au-dessus de vingt ans et les femmes préalablement déflorées”.⁶³ Ao que se sabe, nem Flaubert, nem Turgueniev compareceram a essa primeira apresentação.

A segunda encenação aconteceu em 1877, desta vez no ateliê do pintor Georges Becker, com a presença de algumas mulheres, atrizes e modelos, bem como de Flaubert, Zola e Edmond de Goncourt (que, ao contrário de Flaubert, depois confessou em seu *Journal*, achou tudo sem pudor e de péssimo gosto).⁶⁴ As personagens femininas eram representadas por homens vestidos de mulher e, ao que se sabe, o próprio Maupassant teria interpretado a principal prostituta da história, Raphaële.

A peça, definida pelo autor como “comédia de maus costumes em um ato e em prosa”, passa-se em um bordel parisiense que acaba de abrir suas portas, caracterizado como um harém. A trama envolve uma gama variada de personagens: são quinze, ao todo, e compreendem desde um cafetão e prostitutas até o prefeito e a primeira-dama de *Conville*, cidade imaginária, na Normandia. Todos os nomes são compostos de jogos de palavras, o que garante o humor do texto. São trinta e uma cenas curtas, para fazer revezar as personagens, que eram interpretadas por poucos “atores” dentre os amigos do autor. Do início ao fim, o texto satiriza as instituições sociais: a igreja (o garçom do bordel é ex-seminarista), o governo (o casal composto pelo prefeito e sua esposa pensa estar num hotel, para o qual fizeram reserva, mas o objetivo do amante da primeira-dama era de encontrar-se ali com ela), o exército (um capitão aposentado age no bordel como se estivesse em campo), até um turista inglês, que se imagina num museu de cera.

⁶² Idem. *Études, chroniques et correspondance*. Op. cit., p. 206.

⁶³ Idem, p. 206-7.

⁶⁴ Muito apropriado, aliás, o comentário de Joël Gayraud sobre a postura hipócrita de Goncourt: “On mesure ici toute la distance qui sépare le littérateur que fut Goncourt, incapable d’être à la hauteur de ses propres personnages, et ces véritables créateurs que furent Maupassant, qui n’hésitait pas à vivre ce qu’il écrivait et à écrire ce qu’il vivait, ou Flaubert, dont on connaît le fameux ‘Madame Bovary c’est moi’. La distance aussi entre les esprits libres et ceux qui ne le sont pas”. MAUPASSANT, Guy de. *À la feuille de rose*. Op. cit., p. 58.

A desordem vai num crescendo, apagam-se as luzes e as falas denunciam uma orgia, de que quase todos participam. O cafetão Miché acende as luzes e tudo volta à desordem inicial.

Esse texto, aparentemente sem interesse literário, teve uma primeira função de socialização entre o grupo que Maupassant começava a frequentar. Segundo sua biógrafa Nadine Satiat, “À la feuille de rose, maison turque, avait été conçue dans le désir exprès de faire rire Flaubert”.⁶⁵ O texto apela para o humor, o *nonsense* e o erotismo desabrido. Conforme Yvan Leclerc, em texto que já mencionamos no capítulo sobre a poesia de Maupassant, essa peça também recobre a mesma função de seus poemas excessivamente sexualizados, uma vez que ela “annonce un programme de dépoétisation”: “la pornographie guérit des idées reçues sentimentales”.⁶⁶

Em 1998, Clémence M. C. Jouët-Pastré realizou uma tradução dessa peça para o português, intitulada *Os anos cor-de-rosa: casa turca*, que foi premiada e publicada em São Paulo. É curioso observar que a única peça de Maupassant traduzida no Brasil esteja justamente entre as menos divulgadas na França, em ambos os casos, creio, pelo seu conteúdo erótico-escatológico.⁶⁷ Na apresentação dessa edição, Clémence Jouët-Pastré comenta algumas dificuldades da tradução, que é de fato bastante cuidadosa, zelando por manter o humor na língua de chegada:

A tradução dessa peça apresentou vários desafios, a começar pelo título que contém a metáfora, muito pouco conhecida em francês contemporâneo, “*feuille de rose*”. Tal metáfora, utilizada nos meios libertinos do final do século XIX, representa o ânus (*rose* = rosa) e a língua (*feuille* = folha). Optou-se, na versão para o português, por manter o tom falsamente ingênuo do título em francês. Para tanto, fez-se um jogo de palavras que recupera a sonoridade de “ânus” em “anos”.

Em virtude de diferenças culturais e linguísticas, foi necessário fazer algumas adaptações como, por exemplo, na personagem que tem um forte sotaque da região da cidade de Marselha. Neste caso, optou-se por um sotaque gaúcho pois que, além de praticamente impossível (e de não fazer sentido) reproduzir o sotaque marselhês em português, a personagem de Maupassant tem alguns atributos que fazem parte do estereótipo do gaúcho no Brasil, ou seja, é um indivíduo que faz questão de enfatizar suas qualidades de “macho”.⁶⁸

⁶⁵ SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 2003. p. 110.

⁶⁶ LECLERC, Yvan. Maupassant, poète naturaliste? In: MAUPASSANT 2000. Bulletin Flaubert et Maupassant. Op. cit., p. 190.

⁶⁷ Conforme fizemos ver em nossa dissertação de mestrado, Maupassant foi por vezes lido no Brasil como um autor erótico. Na década de 1980, recebeu até mesmo a falsa atribuição de um texto que não era seu, *As sobrinhas do coronel*, mas que, pelo tom, o editor quis reputar a ele. O mesmo já havia ocorrido na França, onde o equívoco foi corrigido ainda no início do século.

⁶⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Os anos cor-de-rosa: casa turca*. Trad. Clémence M. C. Jouët-Pastré. São Paulo: Cone Sul, 1998. p. 9-10.

Passado o pequeno intervalo para o entretenimento pessoal e dos amigos, Maupassant logo retomou a produção teatral visando à publicação e ao estabelecimento de seu nome entre o público.

Em 1876, ainda entre as tentativas de jovem poeta, Maupassant pretende se lançar como escritor de teatro, o gênero mais rentável nessa época. Compôs então sua terceira peça de teatro, novamente em versos, que tentou fazer representar no Vaudeville. Segundo escreve em carta ao amigo Robert Pinchon, Raymond Deslandes, diretor do Odéon, não aceitou *Une répétition*, por julgá-la fina demais para um teatro de entretenimento. O texto ficou inédito por muitos anos e, ao que se sabe, nunca foi representado.

Une répétition é uma comédia em um ato, bastante curta, de estrutura muito simples: três personagens, um cenário (a sala de uma casa, com sofá e espelho), quatro cenas. Mme. Destournelles, de 25 anos, está em casa com o marido, M. Destournelles, que a questiona sobre a peça ensaiada por ela. Vestida de pastora à *Watteau*, ela diz que ensaia uma égloga, e não uma charada, como pensava o marido. Conforme vemos, a ironia nas palavras do marido já indica a armadilha em que cairá. A charada não interpretada por ele está no jogo cênico que se dá sob seu teto: a mulher contracenando um diálogo com seu admirador em que este se declara, diante do marido dela, que, por sua vez, parece não perceber a verdade em meio à ficção do suposto *script*. A metalinguagem cênica é o aspecto principal e, a meu ver, o mais atraente desse texto.

Na primeira cena, M. Destournelles tenta convencer sua esposa da difícil tarefa de ser ator, no teatro e na vida, e que as peças encenadas em casa são artificiais. Mais uma vez, enreda-se nas suas palavras: “Le vrai dans un salon est du faux sur la scène, / Et le vrai sur la scène est faux dans un salon!”.⁶⁹ O que dizer, no seu caso, que se passa em cena e na sala de sua casa? Que é verdadeiro e falso, ao mesmo tempo. Usando outro argumento, para não dar mau exemplo aos empregados da casa, ele tenta dissuadir sua esposa de encenar, pois na ficção “l’honnête femme a des rôles de maîtresse...”.⁷⁰ Ela está prestes a desistir, pois teme os boatos que poderão ser espalhados sobre sua atuação. Como se fosse leitora do próprio Maupassant, de seu conto “Le crime au père Boniface”, apresenta em sua fala uma sugestão que o escritor aproveitaria nesse conto, publicado em 1884:

⁶⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Théâtre*. Op. cit., cena 1, p. 6.

⁷⁰ Idem, cena 1, p. 8.

Songez: si le concierge apprend par un valet
Qu'un jeune homme à mes pieds fut vu; qu'il me parlait
D'amour, et qu'il avait la perruque poudrée,
La nouvelle en ira par toute la contrée.
Le facteur, en donnant ses lettres chaque jour,
Distribuera ce bruit aux portes d'alentour:
Il ira grossissant de la loge aux mansardes.⁷¹

Mme. Destournelles revolta-se com a sua posição servil na sociedade: “Nous devons obéir à la moindre parole, / Être humbles et toujours douces; c'est notre rôle, / Je le sais; mais enfin ma douceur est à bout”.⁷² Por fim, o marido acaba assentindo na encenação e pede-lhe perdão. Mais uma vez a mulher sai vitoriosa no jogo de conveniências.

Na segunda cena, chega René Lapierre, vestido de marquês à Luís XV. Ele cumprimenta o rival, que deixa os dois jovens a sós. A terceira cena compreende o ensaio, ao qual já nos referimos. Mme. Destournelles critica a má representação do rapaz. Ele se justifica, dando pistas de seu real sentimento: “Je suis mauvais, la faute en est à mon costume. / Si j'étais en habit tout simple, je présume / Que je saurais sans peine exprimer mon amour”.⁷³ M. Destournelles entra sem ser visto, no momento em que o rapaz se declara para Mme. Destournelles. Só nesse momento ela fica sabendo da paixão de René, enquanto o dono da casa, pensando tratar-se do ensaio, nada percebe, pois imagina que aquilo tudo faça parte do texto encenado. Para aumentar o cômico da história, ele ainda aplaude o jovem casal:

Bravo! Bravo! Très bien! Vous jouez à merveille!
Je ne vous croyais pas une chaleur pareille.
Mes compliments, monsieur, c'est très bien. Et j'avais
La sotte intention de vous trouver mauvais!
Oh! mille fois pardon, vous êtes admirable;
Et vous avez surtout cet art incomparable
D'être si naturel, si juste, si vivant,
Que ce morceau d'amour est vraiment émouvant,
Tout est parfait: la voix, l'expression, le geste!
Le difficile est fait maintenant, et le reste
Viendra tout seul. Pourtant, il faut savoir comment
Vous vous tirerez juste au dernier moment;
Car cela va toujours très bien quand on répète;
Mais aux jours de Première on perd un peu la tête.⁷⁴

⁷¹ Idem.

⁷² Idem, cena 1, p. 9.

⁷³ Idem, cena 3, p. 17.

⁷⁴ Idem, cena 4, p. 22.

A peça termina com a resposta de Mme. Destournelles: se o jovem perder a cabeça, ela não perderá; ou seja, entre todos, ela parece ser a única que sabe conciliar o jogo cênico com o jogo social. Conforme vemos, a palavra final da mulher que domina a situação emocional e racionalmente não é incomum nos textos de Maupassant. Já vimos em *Histoire du vieux temps* que prevalece a última fala feminina, mais ponderada que a do velho conde.

Entre novembro de 1876 e fevereiro de 1877, Maupassant fez uma nova tentativa no teatro. *La comtesse de Réthune*, a que depois fez correções e reintitulou *La trahison de la comtesse de Rhune* (esse era o primeiro título sugerido), foi também recusada na Comédie Française, em abril de 1878. Segundo Nadine Satiat, Maupassant teria até conseguido um encontro com Sarah Bernhardt, arranjado por Zola, para junto a ela obter a representação dessa peça no Théâtre Français,⁷⁵ mas, apesar da benevolência da célebre atriz, que dizia ter gostado do texto, a representação não obteve aprovação dos diretores. Ao que se sabe, nunca foi representada.

La trahison de la comtesse de Rhune é uma peça histórica, a única que Maupassant tentou no gênero. Foi estruturada em três atos e escrita em versos alexandrinos, como era o hábito na época. Passa-se no ano de 1347, num castelo da Bretanha, durante a Guerra dos Cem Anos. No início da peça, um grupo de jovens soldados conversa sobre banalidades e joga dados, quando chega a notícia de que um duque francês, Charles de Blois, foi rendido pelos ingleses. O mais sábio dos soldados, Pierre de Kersac, acusa a condessa Isaure de Rhune de traição e a culpa por abrir as portas aos inimigos. Começa aí o jogo ardiloso da figura feminina que manipula pela sedução os rumos do reinado. Pierre de Kersac conclui: “La Bretagne est l’enjeu des femmes”.⁷⁶

Na quinta cena do primeiro ato, o leitor fica sabendo do projeto da condessa Isaure de Rhune: simulou a morte de seu marido, o bondoso conde de Rhune, com o objetivo de assumir o poder e guardar a chave da prisão em que está seu amante, o soldado inglês Gautier Romas. Pensando-se vitoriosa, ela entoa seu canto de guerra: “Comme une femme est forte et vaut mieux qu’un soldat / Comme la ruse est grande à côté du combat! [...] Tout homme appartient à la femme. / C’est notre esclave-né, soumis de corps et d’âme [...] Nous avons pour nous la puissance des charmes”. Como contraponto da malévola condessa, temos duas figuras femininas que, mais adiante,

⁷⁵ SATIAT, Nadine. Op. cit., p. 156-7.

⁷⁶ 1º ato, cena 2. A peça está disponível para leitura em <<http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre>>. Acesso em: 22 ago. 2011.

auxiliam na reinstauração da paz e da justiça: sua prima, Suzanne d'Églou, que ama o soldado Jacques Valderose, e a duquesa Jeanne de Blois. São da própria duquesa estas palavras que resumem seu caráter: “Je préfère, en un mot, le fond à la surface, / Et la beauté du cœur à celle de la face” (segundo ato, cena XI).

No segundo ato, a condessa usa-se de Jacques Valderose, que está apaixonado por ela. Quer torná-lo seu cúmplice e convencê-lo a matar de fato o conde. Mas, no terceiro ato, seu plano não vinga, o marido e os soldados franceses retomam o poder. Ela se suicida, o conde perdoa o jovem Valderose e manda defenestrar o ex-amante de sua esposa, Gautier Romas. Retomada a paz, o conde conclui diante do inimigo: “Et l'amour d'une femme est une arme moins lourde / Qu'une épée et pourtant meilleure à vos succès” (terceiro ato, cena VI). Ao contrário dos seus dramas de costumes, em que a mulher geralmente triunfa com suas pequenas armas, no seu drama histórico, Maupassant preferiu fazer as armas e a justiça vencerem a traição nacional e o amor infiel.

É recente a publicação de um novo texto teatral de Maupassant, datado de 1883. Com o título de *Madame Thomassin*,⁷⁷ essa pequena peça foi escrita em colaboração com William Busnach (1832-1907, jornalista, dramaturgo e colaborador em adaptações de livros de Zola para o teatro) e só dada ao público em edição crítica pela pesquisadora Marlo Johnston, em 2005. Segundo ela, a peça foi representada em 13 de janeiro de 1883, no pequeno Théâtre Cluny, no Quartier Latin, e já então a autoria do texto era reputada por inúmeros críticos ao autor de “L'inutile beauté”, que nunca a reconheceu. Hoje essa autoria parece indiscutível, e uma das provas dela é o nome de Maupassant ao lado do de Busnach, no registro do Théâtre Cluny, para recebimento de direitos autorais.⁷⁸

Escrito em um ato e composto de doze cenas, o pequeno drama passa-se no quarto da protagonista, ausente da cena, pois está morta, de causa desconhecida. Julie, a empregada que a criou, tenta consolar o viúvo, M. Thomassin. A conversa entre os dois nos permite saber que a jovem Mme. Berthe Thomassin era filha do melhor amigo, também já morto, de M. Thomassin, M. Antoine Béraud, e que havia um jovem entre o casal, M. Henry, afilhado do pai da jovem e empregado do viúvo. Na quinta cena, o jovem Henry procura uma carta sua, comprometedora, que revelaria a relação recente

⁷⁷ MAUPASSANT, Guy de; BUSNACH, William. *Madame Thomassin*. Edition de Marlo Johnston. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005. Todas as informações oferecidas aqui sobre essa peça e sua recepção crítica na França devem-se ao posfácio dessa edição, de Marlo Johnston, muito cuidadoso e um excelente exemplo de pesquisa para atribuição de autoria.

⁷⁸ Idem, p. 52.

entre os dois. Essa carta acaba nas mãos de M. Thomassin, após ser encontrada por Julie. O suspense sobre o conteúdo da carta permanece durante alguns instantes, pois Julie não sabe ler. Henry volta à cena e conta à empregada que o amor antigo dele por Berthe só se concretizou num único encontro. Na penúltima cena, ele revela a M. Thomassin que a moça cometeu o suicídio, tomando um frasco de veneno. Antes que o viúvo tenha a iniciativa de investir contra o rapaz, Henry tenta beber a mesma droga. M. Thomassin arranca-lhe o frasco das mãos e o expulsa de sua casa. Na última cena, Julie acusa ao viúvo de ter matado Berthe, afinal, a jovem amava Henry antes de casar-se, e lembra que M. Thomassin tinha idade para ser pai da falecida. Julie pede a M. Thomassin que perdoe Henry, mas o viúvo diz perdoar Berthe, mas não a Henry.

Madame Thomassin é um texto bastante simples, que poderia ser representado num teatro popular, sem requerer a marca do grande escritor. Tudo leva a crer que, por essa razão, Maupassant nunca o reconheceu como seu. Essa é a opinião de um crítico anônimo da época:

Il paraît que M. Guy de Maupassant a quelque peu collaboré à cette pièce et qu'il en serait même le principal auteur. Mais alors pourquoi est-il signé de Busnach seulement? M. Guy de Maupassant craignait peut-être de compromettre par un acte sans importance son avenir littéraire, il a préféré laisser la responsabilité à M. Busnach qui a les reins plus solides.⁷⁹

Segundo a pesquisa de Marlo Johnston, houve apenas quatro representações dessa peça e a recepção foi muito ruim, o que contribuiu para Maupassant recusar imprimir seu nome como autor.

La pièce a été très mal reçue. L'assistance n'a pas compris ce drame très noir dans un théâtre où l'on attendait plutôt des vaudevilles. Le public du Cluny des soirs de premières avait la réputation d'être houleux, et ce soir-là, on a fini par rire là où l'on aurait dû pleurer.⁸⁰

Para completar, a peça de Maupassant e Busnach abria uma comédia vaudevillesca de Albin Valabrègue, *Les maris inquiets*, em três atos, e a maioria do público estava vestida a caráter, pois, após o espetáculo, se encaminharia para um baile.⁸¹ O clima era de festa, inadequado para a recepção do drama.

⁷⁹ Crítica do *L'Opinion Nationale*, 19 jan. 1883. Reproduzida por JOHNSTON, Marlo. Posface. In: MAUPASSANT; BUSNACH. Op. cit., p. 41 e 126. François Coppée, em texto para o *La Patrie*, de 22 de janeiro de 1883, chegou até a lamentar que a peça fosse de Maupassant: "si M. Guy de Maupassant est coupable de *Madame Thomassin*, nous le regrettons pour lui; car *Madame Thomassin* est un assez insignifiant opuscule". Citado por JOHNSTON, Marlo. Op. cit., p. 43 e 128.

⁸⁰ JOHNSTON, Marlo. Op. cit., p. 38-9.

⁸¹ Idem, p. 57-8.

Permanece ainda desconhecida qual foi de fato a contribuição de Maupassant em *Madame Thomassin*. Marlo Johnston sugere a possibilidade de essa peça provir de um conto não conhecido do escritor. No entanto, essa é apenas uma suposição, visto que não há nem mesmo na correspondência de Maupassant nada a esse respeito. A meu ver, essa peça difere muito das outras conhecidas do autor e é possível que apenas o plano geral tenha sido dado por Maupassant. Estão ausentes no texto as falas irônicas que são tão frequentes nas outras peças lidas, em que as personagens anunciam sem saber o seu destino, bem como a crítica direta às convenções da alta sociedade.

A sexta peça de Maupassant, *Musotte* foi escrita em prosa, em colaboração com Jacques Normand, em momento bem diferente da carreira de Maupassant, cujo sucesso como contista e romancista fez cartaz ao texto teatral. Diversas são as opiniões sobre a redação da peça, que ora é dada como feita principalmente por Maupassant, ora é considerada da pena de Normand. Em nota à edição em que lemos, diz-se que o primeiro e o terceiro atos são de Maupassant e o segundo é de Normand, conforme o autor revelou em cartas a sua mãe, de 23 de maio de 1890 e de 22 de fevereiro de 1891. Fato é que o assunto foi tirado de um conto de Maupassant, “L’enfant”, e a peça saiu em livro assinado por ele em 1891, dedicado a Alexandre Dumas Filho. A peça foi representada no Gymnase, em 4 de março do mesmo ano, bem como no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1901 e 1903.⁸² O sucesso foi grande, tanto na França quanto no Brasil. Francisque Sarcey, renomado crítico teatral francês, fez o seguinte comentário sobre o autor, após assistir à encenação de *Musotte* no Gymnase:

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 soit jamais parlées à la scène: une langue sobre, ferme, lumineuse, où chaque mot reluit et porte.⁸³

Estruturada em três atos, possui dez personagens e a cena ocorre em Paris. Há dois espaços centrais: a casa de M. de Petitpré e o quarto de Musotte. A história passa-se no dia do casamento do pintor Jean Martinel com a irmã de seu amigo Léon de Petitpré, Gilberte Martinel. A família ainda estava reunida na sala, após o jantar de casamento, quando a chegada de uma carta demove a paz do lugar e desencadeia um

⁸² Tratamos da recepção dessas peças teatrais nos jornais brasileiros em nosso artigo “Guy de Maupassant em cena: dramas e adaptações para o teatro”, publicado na revista *Lettres Françaises*, Araraquara: Unesp, n. 11 (1), p. 13-31, 2010.

⁸³ SARCEY, Francisque. Chronique Théâtrale. *Le temps*, 9 mars 1891. p. 2. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btp6k232858w/f2.langPT>>. Acesso em: 17 set. 2011.

impasse: nela anuncia-se que Musotte, apelido de Henriette Lévêque, modelo com quem viveu Jean Martinel antes de seu casamento, está no leito de morte, após parir uma criança fruto desse relacionamento. Sem ainda comunicar nada à jovem esposa, Jean vai realizar o último pedido de sua ex-amante: visitá-la e assumir a paternidade da criança.

O segundo ato retrata essa visita. Jean tem um último diálogo com Musotte, em que promete cuidar da criança e pedir a Gilberte que o crie como seu filho, conforme solicita a ex-namorada. Aqui está a união de dois elementos recorrentes em Maupassant: a honestidade da cortesã e o reconhecimento do filho bastardo (como em “Mademoiselle Fifi” e “Le papa de Simon”). Logo em seguida, Musotte morre, durante um delírio.

Enquanto isso, na casa de M. de Petitpré, todos especulam sobre a razão da saída de Jean, cujo real motivo só o seu tio e Léon conhecem. Nessa discussão, surge o assunto do divórcio, em vias de legalização na França da época. O pai de Gilberte, M. de Petitpré, juiz, defende essa escolha:

MADAME DE RONCHARD: Tromper sa femme n'est pas scélérat? Tu dis cela devant ton fils? Voilà un joli enseignement!

Elle passe à gauche.

LÉON: Oh! J'ai mon opinion faite là-dessus, ma tante.

PETITPRÉ, se levant: Ce fut un crime, ce n'en est presque plus un. Il est considéré aujourd'hui comme si naturel qu'on le punit à peine. On le punit par le divorce, châtement de délivrance pour beaucoup. La loi préfère désunir à huis clos, timidement, plutôt que de sévir comme autrefois...⁸⁴

Temos aqui o ponto de vista de três personagens contrastantes: Mme. de Ronchard, uma senhora que abomina os homens jovens e belos, pois foi abandonada pelo marido no início de seu casamento; Léon, um jovem advogado que defende a união livre; e M. de Petitpré, juiz, defensor da família, mas aberto ao divórcio. Em muitos momentos, por essa razão, a parte da comédia cabe a Léon de Petitpré e a sua tia, Madame de Ronchard, caracterizada como fútil, pois só se comove quando é questão de seu abrigo de cachorros, que fundou em Neuilly.

Por oposição, Henriette Lévêque, a Musotte, que fora amante de Jean por três anos, é caracterizada por Léon como uma mulher bela, boa e devotada, de um caráter admirável. A tia Ronchard faz um trocadilho de Musotte com *musette* (trouxa, em francês) e Léon explica a razão do nome: “Mais non, pas Musette, Musotte, avec un O...

⁸⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Théâtre*. Op. cit., p. 133.

Musotte à cause de son gentil petit museau...”.⁸⁵ As modificações principais do conto “L’enfant” para a peça incidem na intenção do humor, caro ao drama familiar.

A versão final de *La paix du ménage*, última peça de Maupassant, foi publicada em 1893 e representada na Comédie Française pela primeira vez em 6 de março do mesmo ano. Como o escritor já estava internado, nessa época, quem acompanhou a *mise en scène* foi seu amigo Alexandre Dumas Filho.⁸⁶

Assim como *Musotte*, *La paix du ménage* retoma um conto de Maupassant, intitulado “Au bord du lit” (de 1883),⁸⁷ no final do primeiro ato. Como é comum nos outros textos teatrais, o espaço é Paris e a encenação retrata a época do autor. Há aqui três personagens. Os dois atos passam-se na sala da casa de M. de Sallus. A peça começa com um longo diálogo entre a esposa dele, Mme. Madeleine de Sallus e o amante dela, o jovem Jacques de Randol. Ela lamenta-se que ele logo se cansará dela, a exemplo do próprio marido, mas o amante teima em repetir juras de amor eterno. Assim como Madame de Ronchard, de *Musotte*, Madame de Sallus teve sua concepção do amor desiludida por um belo homem, que, na opinião de ambas, é o tipo mais infiel.⁸⁸ Seu conceito de fidelidade é, entretanto, livre o suficiente para crer que, ao possuir um amante, pode-se lhe ser fiel e ao marido, se as relações com o último forem cortadas:

MADAME DE SALLUS: Eh bien! et moi, croyez-vous que je ne souffre pas? Je ne suis plus une femme fidèle puisque je vous appartiens; mais je suis et je resterai un cœur droit. – Vous ou lui. – Jamais vous et lui. Voilà ce qui est pour moi une infamie, la grosse infamie des femmes coupables; ce partage qui les rend ignobles. On peut tomber, parce que... parce qu’il y a des fossés le long des routes et qu’il n’est pas toujours facile de suivre le droit chemin; mais, si on tombe, ce n’est pas une raison pour se vautrer dans la boue.⁸⁹

Essa regra que prega uma inversão de valores fica tácita em seu diálogo com M. de Sallus, na segunda cena, quando o amante deixa o casal a sós:

⁸⁵ Idem, p. 67.

⁸⁶ Ao que se sabe, essa peça em versão bastante diferente, em um ato, havia sido aceita pelo Vaudeville em 1888, sob o título de *La paix du foyer*. Esse era o título que Maupassant dera mesmo ao texto definitivo, mas que fora modificado por Alexandre Dumas Filho pois já havia outra com esse nome em 1893.

⁸⁷ É importante observar nesse conto, como já tivemos a oportunidade de apontar no artigo “Guy de Maupassant em cena: dramas e adaptações para o teatro”, que o autor o escreveu sob a forma de um texto teatral, entremeando o diálogo entre as personagens com didascálias, que no conto vêm demarcadas pelo uso tipográfico do itálico.

⁸⁸ Idem, p. 174-5.

⁸⁹ Idem, p. 181-2.

Vous m'avez laissé entendre que le mariage n'est pas une chaîne, mais une association d'intérêts, un lien social, plus qu'un lien moral; qu'il ne force pas les époux à n'avoir plus d'amitié ni d'affection, pourvu qu'il n'y ait pas de scandale.⁹⁰

Ela reivindica a sua liberdade, estabelecida por ele pelas regras do casamento:

MADAME DE SALLUS: Laissez-moi donc parler. Je suis belle, dites-vous, je suis jeune, et condamnée par vous à vivre, à vieillir, en veuve. Mon cher, regardez-moi. (*Elle se lève.*) Est-il juste que je me résigne au rôle d'Ariane abandonnée pendant que son mari court de femme en femme, et de fille en fille? (*S'animant.*) Une honnête femme! Je vous entends. Une honnête femme va-t-elle jusqu'au sacrifice de toute une vie, de toute joie, de toute tendresse, de tout ce pour quoi nous sommes nées, nous autres? Regardez-moi donc. Suis-je faite pour le cloître? Puisque j'ai épousé un homme, c'est que je ne me destinais pas au cloître, n'est-ce pas? Cet homme, qui m'a prise, me rejette et court à d'autres... Lesquelles! Moi je ne suis pas de celles qui partagent. Tant pis pour vous, tant pis pour vous. Je suis libre. Vous n'avez pas le droit de m'adresser un conseil. Je suis libre!⁹¹

Como em “Au bord du lit”, o marido (que no conto possui o nome sugestivo de M. de Sallure) quer reaver sua relação com a esposa e, para isso, diz-se apaixonado por ela; mas a mulher já fora advertida por ele mesmo, no passado, sobre a liberdade – o perigo da liberdade despertado pelo marido, como aparece também no conto “Imprudence”. Ela atribui a atitude dele à tradição de elegância do século XVIII; ele atribui suas escapadas ao seu antigo modo parisiense de aproveitar a vida agitada e noturna de teatros e rodas sociais, mas diz que agora aprendeu a valorizar sua esposa. Ela não acredita e pensa que, “em jejum”, sem amantes, ele resolveu usá-la como intermediária para saciar seus desejos imediatos. O trecho tem seu humor:

M. DE SALLUS: Je ne me demande pas si vous êtes ma femme ou une femme: vous êtes celle que j'aime, qui a pris mon cœur. Vous êtes celle dont je rêve, celle dont l'image me suit partout, dont le désir me hante. Il se trouve que vous êtes ma femme, tant mieux ou tant pis! je ne sais pas, que m'importe?

MADAME DE SALLUS: C'est vraiment un joli rôle que vous m'offrez là. Après Mlle Zozo, Mlle Lili, Mlle Tata, vous offrez sérieusement à Mme de Sallus de prendre la succession vacante et de devenir la maîtresse de son mari pour quelque temps?⁹²

A cena que se segue é quase idêntica à do conto “Au bord du lit”: a mulher desafia o marido a pagar cinco mil francos para dormir com ela por um mês, o mesmo que ele pagou em presentes à melhor de suas amantes. M. de Sallus é pego em seu ponto fraco: ele a procurou, pois sua relação com ela não teria custos extraordinários. Tal é a sua surpresa pela revolta da esposa, que se exprime vingada:

⁹⁰ Idem, p. 191.

⁹¹ Idem, p. 193-4.

⁹² Idem, p. 198.

M. DE SALLUS: Comment, pourquoi? Un mari, payer sa femme, sa femme légitime! Mais j'ai le droit...

MADAME DE SALLUS: Non. Vous avez la force... et moi, j'aurai... ma vengeance.

M. DE SALLUS: Madeleine...

MADAME DE SALLUS: Cinq mille francs.

M. DE SALLUS: Je serais déplorablement ridicule si je donnais de l'argent à ma femme; ridicule et imbécile.

MADAME DE SALLUS: Il est bien plus bête, quand on a une femme, une femme comme moi, d'aller payer des cocottes.⁹³

No entanto, ao contrário do conto, Mme. de Sallus recusa-se a dormir com o marido; seu diálogo era apenas uma armadilha para provar o mau-caráter dele. Ela joga-lhe o dinheiro na cara e ele fica indignado pelo engano.

No segundo ato, Jacques de Randol vem à casa da amante, após receber dela uma carta. Mme. de Sallus temia uma revanche do marido, pela humilhação da recusa dela a dormir com ele. Nos dias subsequentes, o marido lê para ela o código matrimonial, sobre os direitos de que usufrui como marido. Na conversa com o amante, Mme. de Sallus mostra sua indignação contra as leis: “Sauf me tuer, il peut tout!”.⁹⁴ Ela propõe uma fuga ao amante, que tenta fazê-la desistir de sua intenção e lhe sugere pedir o divórcio. Por fim, quando ambos se decidem pela fuga, chega M. de Sallus, que muito gentilmente convida Jacques de Randol para jantar. Enquanto Mme. de Sallus manda preparar tudo, o marido expõe sua opinião para o amante dela: “Je désire rétablir et maintenir un *statu quo* de neutralité pacifique. Une sorte de paix de Platon”⁹⁵. Amante e marido acabam preferindo a *paix du ménage*: manter as aparências sobre a felicidade do casal e a infidelidade bem resguardada dos comentários. A peça acaba com o marido que deixa a sós os jovens amantes para ir encontrar-se com a sua. Como se observa, mais uma vez Maupassant lida com o jogo de conveniências sociais, em que a mulher parece guardar o lugar mais honesto – ainda que aqui apareça mais inepta. A aceitação do amante em bem próprio é tema de outro conto de Maupassant, “Un sage”, que trabalharemos na comparação com “A denúncia do sangue”, de Ribeiro Couto.

Além das sete peças aqui apresentadas, outras duas obras do autor, apenas anunciadas em correspondência, nunca foram concluídas. Temos notícia delas somente por cartas ou por pequenos trechos. *Yvette*, que ficou inacabada, é adaptação da novela de mesmo título, mas de que se conhecem apenas quatro páginas de manuscrito. Sobre o assunto de *La demande*, Maupassant oferece à mãe, em carta de final de novembro de 1874, um resumo bastante longo, permitindo-nos observar o plano da obra, de que não

⁹³ Idem, p. 204-5.

⁹⁴ Idem, p. 214.

⁹⁵ Idem, p. 234.

restou mais que uma página. Sabe-se que o autor também autorizou diversos dramaturgos a adaptarem obras suas, como *Bel-Ami* e *Pierre et Jean* para o teatro, mas esses textos tirados de seus romances nada têm da lavra de Maupassant, que se opôs no final, desautorizando a encenação.⁹⁶

Para concluir, vimos que, no teatro de Maupassant, há a insistência sobre alguns elementos, como o ambiente doméstico, a ironia do discurso, como no teatro clássico, que contradiz as personagens em cena e dá o tom da comédia. As três unidades, de tempo, espaço e ação também são raramente infringidas. A metalinguagem cênica e o *coup de théâtre* desencadeado pelo recebimento de uma carta são recursos comuns do teatro do final do XIX, para o qual nosso autor não traz novidades formais.

Em casos em que as peças teatrais provêm de contos do autor, percebe-se que, nestes, as personagens femininas são mais diretas e mais ousadas que as feitas para o palco. Para fazê-las agir diante da sociedade, era preciso amenizar suas ânsias e deixá-las mais parecidas com o ideal do público. A tentação de adaptar contos para a cena seduziu o autor e motivou dramaturgos posteriores a fazerem o mesmo. Por outro lado, a *mise en scène* teatral o atraía na fatura de contos dramáticos, como “*Tribunaux rustiques*”, “*Le cas de Madame Luneau*” e “*La revanche*”. Segundo Louis Forestier, o conto maupassantiano é um duplo jogo, uma “*tricherie de la narration*”: “*Le conte est simultanément la séduction d’une voix et le charme d’une écriture. C’est sans doute pourquoi les contes de Maupassant plaisent aux comédiens*”.⁹⁷ Veja-se o caso da encenação, no Brasil, da peça “*Contos de sedução*”.⁹⁸

Observamos, em quase todas as peças, a sátira da sociedade de seu tempo, muitas vezes ridicularizada por impasses nas relações amorosas, sempre mal resolvidas. Seja na Bretanha do século XIV, seja na Paris de seu tempo, Maupassant coloca em cena mulheres e homens discutindo a relação de poder em meio às suas necessidades amorosas. A infidelidade consentida e o pacto social para manter a paz do casal são então recorrentes, numa época em que o que vigorava era o casamento de conveniências. Essa discussão voltará em inúmeros contos e romances do autor, o que aponta a relevância do estudo destes textos, senão para a compreensão do teatro francês do final do século, ao menos para uma visão de conjunto da obra de Maupassant.

⁹⁶ Conforme o posfácio de Marlo Johnston, em MAUPASSANT; BUSNACH. Op. cit., p. 80-97.

⁹⁷ FORESTIER, Louis. Les contes, entre éclairs et brouillard. *Le Magazine Littéraire*, Paris, n. 512, oct. 2011, p. 75.

⁹⁸ Título de uma peça de teatro encenada pelo grupo Tapa, em que foram adaptados seis contos de Maupassant, por Jonathan E. Amacker. Tratamos dela em nosso artigo “Guy de Maupassant em cena: dramas e adaptações para o teatro”.

CAPÍTULO 3

Maupassant e a epistolografia

J'ai la peur et la haine des lettres; ce sont des liens.⁹⁹

Tratar da correspondência de Maupassant é mais uma vez ir contra os seus preceitos, pois julgava que a vida pessoal e íntima de um escritor só dizia respeito a ele mesmo.¹⁰⁰ No entanto, o próprio Maupassant escreveu um prefácio à correspondência entre Gustave Flaubert e Georges Sand, publicada por Georges Charpentier em 1884. Além disso, o fato de não ter ele mesmo solicitado a destruição total de sua vasta correspondência ao longo da vida deu margem à exploração por pesquisadores e curiosos, em busca de referências esclarecedoras à leitura de sua obra ou sobre suas relações com seus contemporâneos. Por fim, em razão de ter refletido sobre o gênero, a partir da leitura de outros correspondentes literários, podemos colocar a epistolografia como um verdadeiro gênero literário, entre outros, a que o autor se dedicou.

Na crônica “Le style épistolaire”, em meio a uma grande apologia à carta, nosso autor traça uma definição precisa do gênero que nos propomos estudar aqui:

Honneur donc au style épistolaire, qui est *une sorte de bavardage écrit, familier et spirituel*, permettant d'*exprimer avec agrément* les choses banales que les *devoirs de la politesse* forçaient les gens bien élevés à communiquer à leur amis de temps en temps, toutes les semaines ou tous les mois, selon le degré d'intimité. Étant donné *cette nécessité d'adresser sur du papier des pensées à des amis*, il est indubitable que ces pensées auront plus de prix et de grâce si elles sont *galamment tournées*.¹⁰¹

Na sequência, Maupassant historia esse gênero, segundo ele marcadamente francês, a que homens públicos e privados se dedicavam diariamente no século XVIII. “Cette escrime d'esprit écrit”,¹⁰² como definiu o autor, servia para longas reflexões dialogadas entre homens que, muito mais que os de hoje (apesar da internet), pensavam por escrito.

⁹⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Paris: Gallimard, 1993. (Collection Folio Classique, 2408). p. 126.

¹⁰⁰ Em resposta a Caroline Commanville, quando ela lhe pedia opinião sobre a intenção de publicar a correspondência de Gustave Flaubert, Maupassant afirma: “Je crois, en général, qu'il ne faut jamais publier les choses qui n'ont pas été faites pour être publiées”. Carta publicada em LECLERC, Yvan. Vers une deuxième édition de la *Correspondance Flaubert-Maupassant*. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, Rouen, n. 3, p. 53-68, 1995.

¹⁰¹ Idem. *Chroniques: anthologie*. Ed. de Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche). p. 260. Grifos nossos.

¹⁰² Idem, p. 264.

Sendo o principal meio de comunicação até o início do século XX, não surpreende a importância da carta não só na produção diária dos escritores, como também dentro de suas obras de ficção, em romances, contos, teatro, desencadeando reviravoltas na trama, e, por extensão – pelo menos no que concerne a Maupassant –, o relevo à figura do carteiro, eternizada em páginas do autor como “Le crime au père Boniface”, “La petite Roque” ou, com papel menor, em “L’orphelin”, “Denis” e “Histoire d’une fille de ferme”.

Ao longo da vida, em quase trinta anos como missivista, Maupassant teve diversos correspondentes: sua mãe, Laure Le Poittevin de Maupassant; seu pai, Gustave de Maupassant; seu primo Louis Le Poittevin; seu médico e amigo Henry Cazalis; seu advogado, Émile Strauss, e seu procurador, Me. Jacob; os amigos Robert Pinchon e Léon Fontaine; os escritores Gustave Flaubert, Émile Zola, Edmond de Goncourt, Ferdinand Brunetière (então diretor da *Revue des Deux Mondes*), Catulle Mendès (diretor da revista *La République de Lettres*), Oscar Méténier, Raoul Duval, Paul Alexis; os editores Georges Charpentier, Victor Havard, Paul Ollendorff, Aurélien Scholl e Henry Kistemaekers; além de diversas amigas e amantes, das mais frequentes Gisèle d’Estoc, Hermine Lecomte du Noüy, Emmanuele Potocka e a desconhecida Marie Bashkirtseff.

O hábito da correspondência começou cedo na vida de Guy, por circunstâncias de afastamentos familiares, já que a troca epistolar tem por motivação o distanciamento físico. Seu primeiro correspondente foi seu pai, Gustave de Maupassant, que foi morar em Paris após sua saída do lar em Étretat; sua separação de Laure Le Poittevin de Maupassant, em 1860, impôs o diálogo por cartas, a partir de março de 1862. Dois anos depois, foi a vez de Guy afastar-se de casa, ao ser colocado pela mãe num colégio interno católico em Yvetot. Data de maio de 1864 o início da longa correspondência que o escritor estabeleceu com a mãe, Laure, com quem trocou cartas até a morte dele. Essa correspondência com Laure, iniciada aos treze anos, só perde em importância literária,¹⁰³ segundo estudiosos de sua obra, para a trocada com Gustave Flaubert, de duração mais curta, mas igualmente numerosa. Assim como o mestre, a mãe do escritor era sempre colocada a par sobre o que o escritor compunha, sobre suas dificuldades e

¹⁰³ Em termos quantitativos, restam hoje, em maior número, as cartas enviadas ao editor Victor Havard, que somam mais de cem.

sobre as futuras publicações. Nela, Maupassant encontrava “um crítico de peso e de confiança”, conforme bem definiu Brigitte Hervot.¹⁰⁴

Essa cumplicidade fazia de Laure uma fonte que o escritor consultava de vez em quando. É o que mostra a carta de 30 de outubro de 1874, quando Maupassant pedia à mãe assuntos para contos: “Essaie de me trouver des sujets de nouvelles. Dans le jour, au ministère, je pourrais y travailler un peu. Car mes pièces me prennent toutes mes soirées, et j’essairai de les faire passer dans un journal quelconque”.¹⁰⁵ Essa carta da juventude, permite-nos ver que, enquanto ainda se pensava poeta, Maupassant dedicava seu tempo livre à poesia, destinada à publicação, que produzia em casa, no repouso noturno. As novelas e os contos, nesse período, ainda estavam relegados ao tempo disponível no escritório, com assuntos emprestados de sua mãe.

Outras cartas a Laure pedem auxílios domésticos (numa delas, há croquis indicando os reparos que desejava em suas camisas!) ou a intervenção materna junto a Flaubert, apoiada na antiga amizade travada entre as duas famílias. Em carta de 21 de janeiro de 1878, quando ainda era funcionário no Ministério da Marinha, insiste para que a mãe escreva a Flaubert, reforçando um pedido deste junto a amigos, para a transferência de Maupassant para outro Ministério, num “posto mais agradável”.

Or, pour le stimuler un peu, écris-lui une lettre pathétique pour le remercier de ce qu’il m’a promis de faire pour moi. Ma situation ici est loin d’être douce, noircis-la encore, plains-moi, etc... etc... Sans rien demander d’immédiat, mais en remerciant de ce qu’il m’a promis de faire et disant ma joie profonde à cette espérance [...] ¹⁰⁶

Se, indiretamente, nas conversas privadas com sua mãe, há algum rancor sobre a falta da ação para lhe abrir portas, na sua comunicação direta com aqueles escritores que se tornariam seus amigos, como Zola, Flaubert, Edmond de Goncourt e Turgueniev, resvala-se aí sempre muito respeito, tratando-os por “Mestres” e vangloriando suas obras. Muitas dessas cartas exprimem comentários sobre novos livros desses amigos escritores. É o que ocorre na missiva que escreve de Palermo, na Itália, a Zola, em maio de 1885, após a leitura de *Germinal*.

[...] je veux vous dire tout de suite que je trouve cette œuvre la plus puissante et la plus surprenante de toutes vos œuvres.

¹⁰⁴ HERVOT, Brigitte. *Tagarellice espiituosa: as cartas de Maupassant*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p. 34.

¹⁰⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Ed. de René Dumesnil. Paris: Librairie de France/Gründ, 1938. p. 202.

¹⁰⁶ Disponível no site: <<http://maupassant.free.fr>>. Acesso em: 1º set. 2011.

Vous avez remué là-dedans une telle masse d'humanité attendrissante et bestiale, fouillé tant de misères et de bêtise pitoyable, fait grouiller une telle foule terrible et désolante au milieu d'un décor admirable, que jamais livre assurément n'a contenu tant de vie et de mouvement, une pareille somme de peuple.

On sent en vous lisant, l'âme, l'haleine et toute l'animalité tumultueuse de ces gens. L'effet que vous avez obtenu est aussi étonnant que superbe, et la mise en scène de votre roman reste devant les yeux et devant la pensée, comme si on avait vu ces choses.

J'entends d'ailleurs tous les jours parler de *Germinal* dans ce pays où on vous aime infiniment. Les journaux de Palerme, de Naples et de Rome se passionnent en des polémiques violentes à votre sujet.¹⁰⁷

Além de sua impressão sobre o livro de Zola, Maupassant oferece informações sobre a recepção de *Germinal* na Itália. De fato, essa obra teve grande sucesso na França e fora dela. No entanto, nem sempre devemos tomar as opiniões de Maupassant sobre livros, expressas nas cartas aos amigos, como verdadeiras, pois, às vezes, suas críticas vinham ali amenizadas por certo tom cordial, praticado nas epístolas.¹⁰⁸

Por outro lado, as cartas aos mestres também mostram que Maupassant recebia deles, como de sua mãe, palpites literários (sobretudo no início de sua carreira) ou correções que o jovem escritor incorpora a seus textos. É o que vemos na carta de janeiro de 1880, a Turgueniev, em que altera uma referência de “La Maison Tellier”: “Voici plusieurs fois que j’oublie de vous demander quel est et comment s’écrit le titre de la chanson anglaise qui remplacera dans ma nouvelle *La Maison Tellier* le *God Save the Queen* braillé par les matelots ivres”.¹⁰⁹ Embora não tenhamos a carta-resposta do mestre russo, que sabia quase tudo sobre literatura e cultura europeia, pode-se constatar que a canção indicada por ele foi “Rule Britania”, conforme se pode ler na versão definitiva dessa novela de Maupassant.¹¹⁰

Já dissemos que entre os correspondentes mais importantes do escritor está Flaubert, com quem nosso autor travou contato a partir de 1867 (embora sua família fosse íntima dos Flaubert desde antes do nascimento de ambos) e com quem começou a corresponder-se a partir de 1873. A edição mais completa dessa correspondência, ativa e passiva, traz 90 cartas de Flaubert e somente 52 de Maupassant; a hipótese oferecida pelo organizador, Yvan Leclerc, é a de uma espécie de censura por parte da família dos

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Brigitte Hervot demonstra, por diversos exemplos, que, enquanto elogiava Zola diretamente, em cartas a Flaubert nosso escritor fazia críticas largas ao autor de *Le roman expérimental*. HERVOT, Brigitte. Op. cit., p. 112-25. Cf. da mesma autora: “Zola vu par Maupassant”. *Cadernos Neolatinos*: Émile Zola e o Naturalismo, Rio de Janeiro: Depto. de Letras Neolatinas da UFRJ, ano IV, abril de 2005. Número especial. CD-ROM.

¹⁰⁹ Disponível no site: <<http://maupassant.free.fr>>. Acesso em: 1º set. 2011.

¹¹⁰ Cf. MAUPASSANT, Guy de. *La Maison Tellier. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 261.

dois escritores,¹¹¹ por sugestão dos primeiros editores, que teriam destruído as cartas mais libidinosas ou comprometedoras. As cartas conhecidas, ainda que tragam aqui e ali traços dessa liberdade entre os pares, em geral tratam de serviços prestados, sobretudo da parte de Flaubert, como recomendações para inserir o jovem escritor no mercado literário. No seu conjunto, a importância dessa correspondência ultrapassa o conhecimento mútuo dos dois autores; segundo Yvan Leclerc, ela “présente un cas de filiation probablement unique dans l’histoire littéraire”.¹¹²

No que se refere a essa filiação, uma carta de Maupassant a Flaubert, de 1874-1875, indica que o jovem seguia com cuidado os conselhos do mestre: “Cher Monsieur et ami, j’ai recopié hier soir mon *Histoire du vieux temps*. J’ai fait tous les changements que vous m’aviez indiqués et j’ai enlevé 5 pages au commencement”.¹¹³ Em certas cartas, como a um pai, Maupassant pede-lhe conselhos, divaga sobre suas expectativas com a literatura e as dificuldades da vida literária em Paris (ver, por exemplo, carta de 8 de janeiro de 1877). A proteção solicitada por Maupassant era tal que Flaubert veio em defesa do jovem poeta publicamente (o que raramente fazia), em carta aberta ao jornal *Le Gaulois*, de 19 de janeiro de 1880, por conta do processo a que Maupassant teve de responder pela republicação do poema “Une fille”, depois intitulado “Au bord de l’eau”.

Flaubert, por sua vez, solicitou a Maupassant algumas informações para a redação de um capítulo de *Bouvard et Pécuchet*. Podemos ver, nas cartas trocadas no início de novembro de 1877, indicações precisas das falésias das redondezas de Étretat (ver foto dessa cidade, no nosso Caderno de Fotos, p. 150), ilustradas em croquis por Maupassant, a pedido de Flaubert. O mestre acha os detalhes dados por Maupassant “trop locaux” e decide instalar suas personagens em Fécamp, já que “La côte d’Étretat est trop spéciale et m’entraînerait dans des explications encombrantes”.¹¹⁴

Conforme Yvan Leclerc, apesar de sua importância na formação do escritor, não podemos considerar a influência de Flaubert determinante em Maupassant. Segundo esse crítico, o jovem escritor, que sempre postou seus versos para a avaliação de Flaubert, parecia evitar enviar seus contos ao mestre da prosa.¹¹⁵ Além disso, Leclerc afirma que, pouco a pouco, Maupassant “s’engage dans un processus de

¹¹¹ LECLERC, Yvan. Préface. In: FLAUBERT, Gustave; MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance*. Texte établi, préfacé et annoté par Yvan Leclerc. Paris: Flammarion, 1993. p. 42.

¹¹² Idem, p. 9.

¹¹³ FLAUBERT, Gustave; MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 94. O grifo é do autor.

¹¹⁴ Idem, p. 128 e 130, respectivamente.

¹¹⁵ Tanto que Flaubert lhe pede, ao final da carta de 4 de julho de 1879: “Donnez-moi de vos nouvelles (et des nouvelles) de temps à autre”. Idem, p. 195. Maupassant escreve somente um mês depois, sem anexar a sua missiva nenhum conto para leitura de Flaubert.

‘déflaubertisation’”.¹¹⁶ Poderíamos acrescentar que, mesmo em vida, Flaubert não teria doutrinado o discípulo, em questões para ele de fundamental importância: o repúdio à contribuição para os jornais (“s’écarter des journaux!”)¹¹⁷ e à pouca dedicação à literatura (“vous pourriez employer plus agréablement votre temps. [...] 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”)¹¹⁸ e o afastamento do grupo naturalista – Flaubert só lê “Boule de Suif” quando estava em provas gráficas, prestes à publicação em livro, nas *Soirées de Médan*, sem que antes, quando ainda em manuscrito, Maupassant tivesse passado essa novela por seu rigoroso crivo. É o que prova a passagem seguinte, da carta datada de final de janeiro de 1880, em que o autor recomenda a Flaubert que não sugerisse emendas:

Je vous enverrai demain ou après-demain les épreuves de ma nouvelle *Boule de suif*, en vous priant de les lire. Je ne puis faire que des changements de mots car nous nous sommes tous engagés à ne pas changer le nombre de lignes, ce qui bouleverserait tout le volume.¹¹⁹

Após a leitura de Flaubert, seu comentário não poderia ser melhor: “je considère *Boule de suif* comme un chef-d’œuvre! Oui! jeune homme! Ni plus, ni moins, cela est d’un maître”.¹²⁰ O elogio maior vem na carta seguinte, por meio de uma marca francesa de tratamento: a partir daí, o mestre trataria o discípulo por *tu*, como a um igual, e não mais por *vous*; entretanto, Maupassant guardou o velho tratamento de polidez. Como se vê, essa *déflaubertisation* era mesmo estimada por Flaubert, que viu nesse texto de Maupassant sua consagração literária.

Por meio da correspondência de Maupassant, também tomamos conhecimento do lado humano do escritor. Em final de maio de 1880, em resposta a Turgueniev e a Zola, exprime sua tristeza sobre a morte de Flaubert (“la chère grande figure me suit partout. Sa voix me hante, des phrases me reviennent, son affection disparue me semble avoir vidé le monde autour de moi”)¹²¹ e fala sobre a preparação do corpo do mestre, feita como a um parente próximo. Outros acontecimentos mostram esse lado generoso de Maupassant: em 1887, organizou, com Edmond de Goncourt, o custeio do

¹¹⁶ LECLERC, Yvan. Op. cit., p. 32.

¹¹⁷ Assim Flaubert o aconselha em carta de 10 de agosto de 1876. FLAUBERT, Gustave; MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 104.

¹¹⁸ Carta de Flaubert a Maupassant, de 15 de agosto de 1878. Idem, p. 142.

¹¹⁹ Idem, p. 214.

¹²⁰ Idem, p. 216.

¹²¹ Idem, p. 253. Carta a Turgueniev.

monumento a Flaubert, feito pelo escultor Chapu, inaugurado somente em 1890 e situado em Rouen (ver foto 11, p. 156). No início de 1889, juntou-se a outros escritores para ajudar financeiramente Villiers de L'Isle-Adam, que acabou morrendo em 19 de agosto desse ano.

Nas cartas enviadas por Maupassant a seus editores, observa-se sua ascensão e o seu estabelecimento no mercado literário, bem como o lado prático do escritor: há cobranças, pedidos e correções. Em carta a Georges Charpentier, de março de 1880, o escritor pede, em tom irônico, que apresse a publicação de *Des vers*, para aproveitar os rumores sobre a sua perseguição pelos tribunais por conta do poema “Au bord de l’eau”:

Vous faites, quand vous le voulez, des volumes en 15 jours. Qu’il en soit ainsi pour moi; car je devrais être prêt aujourd’hui; les feuilles paraissent.
Voulez-vous donc qu’on mette, un jour, sur votre tombe, “Ci-gît Charpentier, un éditeur fantaisiste, qui tuait ses livres”.¹²²

Seja ou não em razão dessa carta, o livro de estreia de Maupassant saiu no mês seguinte, com relativo sucesso, conforme exposto no nosso primeiro capítulo.

Outra questão com Charpentier, em 1890, que a essa altura já não era mais seu editor, foi a da republicação de *Les soirées de Médan*, com um retrato seu, junto ao dos outros cinco escritores. Maupassant ameaçou pedir a intervenção da justiça, caso o editor não recolhesse e destruísse seu retrato nos exemplares nas livrarias e em estoque.

As cobranças ao editor Victor Havard, a quem Maupassant endereçou ao todo mais de cem cartas ou bilhetes, versam sobre a distribuição de suas obras, muito dificultada por esse editor, ao que se vê na missiva seguinte:

A VICTOR HAVARD

Cannes, Villa Mon Plaisir,
Boulevard d’Alsace.
[Reçue le 24 novembre 1884.]

Mon cher éditeur et ami,
Avez-vous reçu ma dernière lettre, où je vous demandais des nouvelles d’*Yvette* et où je vous prévenais que j’avais tiré une traite de 500 francs sur vous au 15 janvier? Cette traite, jointe à celle de 200 signée chez vous, fait une somme totale de 700.

Je constate dans ce pays le mauvais vouloir des libraires à votre égard.

1° Tout au long de la ligne de Lyon, dans toutes les grandes gares, les exemplaires d’*Yvette* ont été vendus. Et la maison Hachette n’en a pas envoyé, alors qu’on voit partout les *Sœurs Rondoli*.

¹²² Disponível no site: <<http://maupassant.free.fr>>. Acesso em: 1º set. 2011.

2° A Marseille, les *Sœurs Rondoli* sont partout en montre, nulle part *Yvette*. A Nice de même, à Cannes de même, sauf chez Vial. Je parle des librairies de la ville.

A Cannes, la marchande de la gare a vendu le premier jour ses exemplaires d'*Yvette* et elle m'a paru fort surprise qu'on ne lui en eût pas envoyé d'autres, comme on en avait fait pour *Rondoli*.

Je viendrai à Paris dans une dizaine de jours, mais pour fort peu de temps.

Je vous serre bien cordialement la main.

GUY DE MAUPASSANT¹²³

Em carta de 20 de outubro de 1887, o escritor torna-se mais enfático: “Non seulement vous vendez très mal les livres, mais vous n’arrivez pas à être exact pour les comptes, ce à quoi je tiens essentiellement, comme je vous l’ai dit souvent”. Mais adiante, após se despedir, conclui: “Je ne veux pas vous humilier, mais Ollendorff vient de me vendre la traduction du *Champ d’Oliviers* à la *Nouvelle Revue Libre*, soit 400 fr. rien que pour la publication dans ce journal allemand; pour les autres droits de traduction, réservés”.¹²⁴ Daí se compreende por que, aos poucos, o escritor passaria a dividir-se editorialmente entre Havard e Paul Ollendorff, da mesma forma que fez antes, no início dos anos 1880, ao deixar de ser publicado por Georges Charpentier.

É compreensível que, depois de se tornar um autor de sucesso, Maupassant impusesse sua vontade por meio de suas próprias escolhas. No entanto, não devemos pensar que isso ocorreu somente a partir do tratamento como um igual, por parte de seus mestres, ou devido ao que Yvan Leclerc chamou seu processo de *déflaubertisation*. Apesar da influência constante dos mestres Zola e Flaubert, Maupassant sempre teve convicções muito firmes sobre a necessidade de sua independência literária e isso justifica em grande parte a qualidade intrínseca à sua obra. A leitura de suas cartas aos amigos nos permite ver a defesa de um direcionamento próprio para sua produção, que se queria livre do pertencimento a escolas. De forma muito diplomática, ele agenciava sua carreira num círculo de escritores de cujas concepções filosóficas ou estéticas ele nem sempre partilhava. Na carta seguinte, a Catulle Mendès, de 1876, em que Maupassant recusa-se a participar de reuniões maçônicas, percebe-se o quanto essa negação revela do temperamento do autor:

Par égoïsme, méchanceté ou éclectisme, je veux n’être jamais lié à aucun parti politique, quel qu’il soit, à aucune religion, à aucune secte, à aucune école; ne jamais entrer dans aucune association professant certaines doctrines, ne m’incliner devant aucun dogme, devant aucune prime et aucun principe, et cela uniquement pour conserver le droit d’en dire du mal. Je veux qu’il me soit permis d’attaquer

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem.

tous les bons Dieux, et *bataillons carrés* sans qu'on puisse me reprocher d'avoir encensé les uns ou manié la pique dans les autres, ce qui me donne également le droit de me battre pour tous mes amis, quel que soit le drapeau qui les couvre. [...] j'ai peur de la plus petite chaîne qu'elle vienne d'une idée ou d'une femme.¹²⁵

A mesma liberdade de pensamento, verdadeira “profession de foi littéraire”, como autodefine Maupassant, é anunciada em uma carta de 17 de janeiro de 1877, cujo destinatário provável é Paul Alexis, única carta de que se tem notícia remetida possivelmente a esse destinatário:

Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés.

Je ne crois pas que le naturel, le réel, la vie soient une condition *sine qua non* d'une œuvre littéraire. Des mots que tout cela.

[...]

Soyons des originaux, quel que soit le caractère de notre talent (ne pas confondre originaux avec bizarres), soyons *l'Origine* de quelque chose. Quoi? Peu m'importe, pourvu que ce soit beau et que cela ne se rattache point à une tradition finie. Platon, je crois, a dit: *Le beau est la splendeur du vrai*; je suis absolument de cet avis [...].

Je ne discute jamais littérature, ni principes, parce que je crois cela parfaitement inutile. On ne convertit jamais personne, aussi n'est-ce point dans ce but que je vous écris cette longue lettre, mais c'est pour que vous connaissiez bien absolument ma manière de voir et ma religion littéraire.¹²⁶

Maupassant também revelava essa autenticidade quando respondia a desconhecidos. Uma das cartas mais famosas é a única que escreveu ao jovem poeta Maurice Vaucaire (datada possivelmente de 17 de julho de 1885), que lhe pedia conselhos literários. A resposta de Maupassant é um verdadeiro resumo de sua arte, “une manière d'art poétique”, na definição de sua biógrafa, Nadine Satiat.¹²⁷

A MAURICE VAUCAIRE

Châtel-Guyon, 17 juillet [1885]

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 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'œuvres 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.

[...]

¹²⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Op. cit., p. 220.

¹²⁶ Idem, p. 224-5.

¹²⁷ SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 2003. (Grandes Biographies). p. 386.

Et puis, je crois qu'il faut éviter les inspirations vagues. L'art est *mathématique*, les grands effets sont obtenus par moyens simples et bien combinés. [...]

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.

Je vous serre cordialement la main.

GUY DE MAUPASSANT¹²⁸

É preciso ressaltar que a maioria dessas ideias está mais bem desenvolvida em outras crônicas do autor e, principalmente, no seu ensaio “Le roman”, publicado três anos depois. Percebe-se, pois, que essa consciência sobre o fazer literário foi sendo adquirida pelo escritor ao longo de sua carreira, obtida pouco a pouco pelo exercício da carta (sua oficina de escrita, na definição de Brigitte Hervot):¹²⁹ da carta privada, escrita a amigos do mesmo ofício (Catulle Mendès e Paul Alexis), à carta pública a um desconhecido (Maurice Vaucaire), até, enfim, o texto aberto à publicação, “Le roman”.

Mas não foi somente a jovens interessados em literatura que Maupassant escreveu cartas. A troca de correspondência com mulheres desconhecidas, atraídas pela sua fama de sedutor, atendia a uma curiosidade erótica do escritor. Durante algum tempo, gostava de se divertir com isso, conforme vemos nas cartas enviadas a Marie Bashkirtseff, por dois meses, entre março e abril de 1884.¹³⁰ Quando o jogo epistolar e a enquete por cartas o cansavam (por conta de perguntas como: “Vous me demandez quel est mon peintre parmi les modernes? Millet”), simplesmente abandonava suas admiradoras, contente de já lhes ter enviado gratuitamente, na assinatura das cartas, alguns autógrafos. Com Gisèle d'Estoc, por muitos chamada de “a andrógina”, por seu costume de vestir-se de colegial e pela sua atração também por mulheres, a relação foi mais adiante e ela tornou-se por alguns anos amante do escritor.

Para concluirmos, após uma visada geral sobre o hábito epistolar de Maupassant, observa-se que as funções mais frequentes de suas cartas, bilhetes ou telegramas, que passam de oitocentos ao todo, eram o agradecimento, o comunicado, o convite para

¹²⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Op. cit., p. 334-5.

¹²⁹ HERVOT, Brigitte. Op. cit., p. 20 e 57.

¹³⁰ Segundo Nadine Satiat, Marie Bashkirtseff, jovem aristocrata russa, de 24 anos, morreu em outubro de 1884, e provavelmente Maupassant deixou de se corresponder com ela sem saber sua identidade. SATIAT, Nadine. Op. cit., p. 314.

jantares ou viagens, o comentário sobre obras de outros escritores, o agenciamento de suas publicações, a negociação de seu preço, a correção de textos, a autorização para a realização de traduções para outros idiomas ou para adaptações de suas obras para o teatro, ou, simplesmente, visavam dar notícias aos familiares e amigos de como passava seus dias. De forma indireta – e talvez o aspecto mais importante para nós, hoje –, essa correspondência servia ao escritor como prática diária de seu “estilo epistolar”, que ele tão bem definiu, no texto que citamos no início, como uma necessidade de reflexão partilhada (“*cette nécessité d’adresser sur du papier des pensées à des amis*”). Por meio da correspondência, pode-se também ter notícias sobre o andamento de seus textos e as condições de produção literária do escritor, das dificuldades encontradas e mesmo de textos seus que ficaram inacabados ou apenas em projeto.

Conforme Maupassant constatou na crônica “*Le style épistolaire*”, o modo “galantemente torneado” de escrever cartas se perdeu após a Revolução Francesa, com os nobres mortos na guilhotina. Essa afirmação está muito de acordo com a maneira de fazer literatura defendida pelo autor, que desejava uma linguagem livre de pedantismos e desprovida de torneios linguísticos. Por outro lado, suas cartas contribuem para manter esse gênero, que na mesma crônica ele disse estar morto. Conforme Brigitte Hervot bem observou, “essa conclusão felizmente não é verdadeira. Sabemos que muitas cartas, inclusive as de Maupassant e de seus contemporâneos, são textos que escapam dessa morte”.¹³¹

Sua correspondência dá uma ideia também das viagens que realizou e de onde o escritor produziu determinados textos, por meio da localização no alto da maioria das missivas. Seu contínuo deslocamento de Yvetot, Étretat, Rouen, Paris (em diversos endereços), Tunis, Argel, Pisa, Roma, Nice, Cannes, Marseille (assina até do seu iate Bel-Ami), Antibes, Aix-les-Bains, Divonne, entre outras cidades, mostra sua migração contínua por espaços onde se sentisse bem e em paz de espírito para escrever suas obras, ou onde pudesse receber tratamento adequado para a sua doença, a sífilis.

Também pelas cartas é possível recuperar a dor pessoal do escritor, saber como, aos poucos, foi deixando de poder escrever, por causa do agravamento de seus sintomas, como a alopecia, as fortes dores de cabeça, a perda da visão, as infecções dentárias, para o que pedia o auxílio, em 1891, por carta, ao seu médico e amigo Henry Cazalis. A última carta longa que escreveu a Laure Le Poittevin de Maupassant, em 27

¹³¹ HERVOT, Brigitte. Op. cit., p. 56.

de junho de 1891, revela pela caligrafia a sua oscilação de saúde – detalhe que hoje é quase impossível aos estudiosos de suas cartas resgatar, considerado o difícil acesso aos manuscritos remanescentes. Tentando aliviar a angústia da mãe, o escritor resume todo o seu estado nesta frase tão simples e cheia de tristes subentendidos: “Remarque comme ma lettre est écrite d’une main plus sûre”.¹³²

A ausência de cartas a partir de 1892 demonstra a impotência física de Maupassant para escrevê-las e, até mesmo, para produzir outras obras. Esse silêncio, assim como o desconhecimento de missivas mais reveladoras sobre outras relações do escritor, como a que teve com a jovem Joséphine Litzelmann,¹³³ com quem teve três filhos, jamais reconhecidos, devem-se provavelmente à destruição de outras cartas por seus familiares (talvez por ordem sua; jamais saberemos), desejosos de não legar à posteridade o lado de sua vida que a moral da época considerava decadente para a memória do grande escritor – nesse sentido, como sugeriu Yvan Leclerc, “on peut redouter une purification par le feu”.¹³⁴ O *corpus* existente, porém, é bastante vasto e permite-nos conhecer outros aspectos da vida de Maupassant e, o que é mais relevante, observar o trabalho diário de seu ofício de escritor.

¹³² Disponível no *site*: <<http://maupassant.free.fr>>. Acesso em: 1º set. 2011.

¹³³ Sobre o assunto, além do livro de Nadine Satiat citado, conferir BENHAMOU, Noëlle. Joséphine Litzelmann: la mystérieuse dame en gris de Guy de Maupassant. *Les Cahiers Naturalistes*, n. 73, p. 263-74, septembre 1999.

¹³⁴ LECLERC, Yvan. Op. cit., p. 41.

CAPÍTULO 4

Vogando pela literatura

[...] comme on aime, en voyageant, connaître un peu d'avance la région où l'on s'aventure! Comme on est heureux quand on trouve un livre où quelque vagabond sincère a jeté quelques-unes de ses visions! Ce n'est là qu'une présentation, qui vous prépare seulement à connaître les lieux. Parfois c'est plus.¹³⁵

As narrativas de viagem de Maupassant revelam-no, mais que qualquer outro tipo de texto escrito por ele, um homem sozinho, refletindo sobre o que vê e sobre o que escreve. Narrados em primeira pessoa, eles aliam seu dom de observação realista as suas expansões de espírito que flertam com os simbolistas. Ali, acumula impressões e empresta sua curiosidade à descoberta de novos contatos humanos, que o fazia inquirir e obter vasto material para suas “reportagens”. Nem guia turístico, nem diário íntimo – embora empregue recursos dos dois tipos de relatos –, esses textos reúnem reflexões do escritor, que foram antes empregadas em crônicas, contos e romances. Podemos dizer que as narrativas de viagem de Maupassant compõem um gênero híbrido, que reúne descrição, narração e dissertação, bem como anedotas, trechos de contos e poemas.

Conforme definiu Brigitte Hervot, Maupassant era um “viajante nato” e de quase todas as viagens aproveitou elementos que mais tarde entrariam de alguma forma em suas obras. Aliás, em algumas dessas viagens retratadas nos livros, Maupassant era também o comandante de seu barco, o que, se lhe permitia ter um olhar diferenciado sobre o caminho e a paisagem, deve tê-lo impedido de tomar nota de imediato. Portanto, os três livros de viagem que publicou (*Au soleil*, *Sur l'eau* e *La vie errante*) não se compõem propriamente de diários de bordo, ao contrário do que a datação de *Sur l'eau*, por exemplo, permitiria supor; são antes de tudo textos ficcionais escritos *a posteriori*, na calma de sua escrivaninha. Alguns foram refeitos como uma narrativa única, muito tempo depois das viagens a que correspondem. São sempre projetos paralelos às suas obras principais, romances, teatro e contos e por isso atendem a outras regras de composição do artista.

Au soleil é a primeira narrativa de viagem de Maupassant. Foi publicada em 1884, com dedicatória para Pol Arnault. É importante salientar que Maupassant empreendeu essa primeira viagem à África como enviado especial de *Le Gaulois* e, antes de saírem em livro, partes dessa narrativa foram lidas nesse cotidiano, sob a forma

¹³⁵ MAUPASSANT, Guy de. En Bretagne. *Au soleil*. Paris: Louis Conard, 1908. p. 252-3.

de crônicas, entre 1881 e 1883. São nove partes dedicadas à viagem ao norte da África (“Au soleil”, “La mer”, “Alger”, “La province d’Oran”, “Bou-Amama”, “Province d’Alger”, “Le Zar’ez”, “La Kabylie-Bougie” e “Constantine”) e mais outras, que de fato em nada se relacionam às primeiras, foram acrescentadas em algumas edições posteriores para enriquecer o volume. Dessas, quatro tratam da Córsega, e foram datadas de 1880; outra parte relata uma viagem à Bretanha (“En Bretagne”), geralmente compilada pelos organizadores nos volumes de crônicas do autor; há ainda um conto sobre a Suíça (“Aux eaux” – o mais comum seria encontrá-lo em *Contes et nouvelles*, como ocorre na edição da Pléiade) e uma crônica sobre uma visita a uma indústria de ferro e aço (“Le Creusot”). Isso posto, nossos comentários vão repousar principalmente sobre as nove primeiras narrativas de *Au soleil* e sobre “En Bretagne”.

Durante essa primeira viagem à África, a mais longa de todas, Maupassant (ou o seu narrador) vai de Marselha a Argel de navio; de Argel a Oran, de Oran a Saïda, entre outras cidades no interior da Argélia, segue de trem e, aonde a linha férrea acaba, viaja no dorso de animais ou empreende longas caminhadas.

Como todo viajante, o narrador maupassantiano revela-se aberto a novas experiências que observa e descreve, informando seu leitor francês sobre os costumes e eventos no norte da África: sociais (guerras civis ocasionadas pela ocupação colonial), religiosos (cerimônias do ramadan), culturais (apresentações de dança do ventre; o uso árabe das tendas e dos tapetes), climáticos (o calor de 49°C, as tempestades de areia, as miragens típicas do deserto e os oásis) e até gastronômicos (a culinária árabe, o modo de preparo do café, a louça). Mas usa seu repertório de francês do norte para definir a vida dos argelinos, franceses do sul, onde quem impera, a seu ver, é o sol. Seus relatos são cheios de *partis pris*, dos quais, nos melhores momentos, consegue se desvencilhar. É o que constatou também Brigitte Hervot:

[...] a descoberta do desconhecido se faz a partir de referências ao conhecido, em uma rede de analogias essencialmente vantajosas para o europeu. Porém, se é verdade que muitos escritores ajudaram a reforçar certas representações redutoras do Outro, vários deles, entre os quais Maupassant, questionaram e discutiram os estereótipos depreciativos do discurso colonialista. Naturalmente, nem sempre conseguem escapar ilesos da visão colonial etnocêntrica, mas introduzem um novo olhar sobre o outro, um olhar etnográfico.¹³⁶

¹³⁶ HERVOT, Brigitte. Maupassant: um viajante nato. In: ESTEVES, Antonio R.; ZANOTO, Sérgio Augusto (Org.). *Literaturas de viagem: viagens na literatura*. Assis: Trinfal, 2010. p. 128.

Assim como faria em *La vie errante*, o autor começa *Au soleil* justificando por que empreendeu essa viagem. Para isso, oferece ao leitor uma observação sobre a morte e sua infalibilidade, e sobre o tédio da vida:

C'est cela, la vie! Quatre murs, deux portes, une fenêtre, un lit, des chaises, une table, voilà! Prison, prison! Tout logis qu'on habite longtemps devient prison! Oh! Fuir, partir! fuir les lieux connus, les hommes, les mouvements pareils aux mêmes heures, et les mêmes pensées, surtout.¹³⁷

Cansado do cotidiano, de tudo, de todos e de si mesmo, o narrador resolve viajar, para “entrer dans une vie nouvelle et changeante”, já que “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”.¹³⁸ Essa visão onírica da viagem vem acompanhada de uma explicação realista a respeito da escolha do seu destino, a África:

[...] je me sentais attiré vers l'Afrique par un impérieux besoin, par la nostalgie du Désert ignoré, comme par le pressentiment d'une passion qui va naître. Je quittai Paris le 6 juillet 1881. Je voulais voir cette terre du soleil et du sable en plein été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouissement furieux de la lumière.¹³⁹

Acompanhado por oficiais árabes que o inserem nos locais mais recônditos, nenhuma das dificuldades encontradas, como o calor ou a guerra, o intimida, pois, “Dès qu'on a mis le pied sur cette terre africaine, un besoin singulier vous envahit, celui d'aller plus loin, au sud”.¹⁴⁰ Ali observa as pessoas comuns, bem como loucos num hospício (que sempre atraíram Maupassant), assim como ouve delas suas histórias de vida, algumas engraçadas, outras tristes e de morte. Isso demonstra que o contador maupassantiano está aqui sempre presente, como o narrador ambulante descrito por Walter Benjamin.

Saindo de Marselha, onde pega o navio para a África, chega a Argel dois dias depois da partida e dali oferece ao leitor seu “coup d'œil sur la ville”. O narrador esforça-se para compreender o funcionamento dessa sociedade, em que as leis se fazem pelo roubo e pelo domínio do mais forte: “J'ai vu le jour même de mon arrivée un petit fait sans importance et qui pourtant résume à peu près l'histoire de l'Algérie et de la colonisation”.¹⁴¹ Essa generalização é um recurso comum ao olhar do turista, que depreende além do que é possível pelos fatos presenciados. O acontecimento a que o

¹³⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Au soleil*. Paris: Louis Conard, 1908. p. 4.

¹³⁸ Idem, p. 5.

¹³⁹ Idem, p. 5-6.

¹⁴⁰ Idem, p. 22.

¹⁴¹ Idem, p. 15.

narrador se refere aqui diz respeito a um jovem que, após encerrar seus sapatos e receber por isso, foi logo roubado por outro mais velho. Um colega, sentado à mesa ao lado, explica que assim funciona entre os argelinos: o mais novo só trabalha enquanto não é forte o suficiente para roubar. O narrador maupassantiano relaciona a situação ali presente à forma de colonização e culpa a presença francesa pela pobreza dos nativos.

[...] 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 mœurs, 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 mœurs 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.¹⁴²

Sempre muito crítico quanto à presença francesa nas colônias, o narrador justifica a frequência das insurreições: “Notre système de colonisation consistant à ruiner l'Arabe, à le dépouiller sans repos, à le poursuivre sans merci et à le faire crever de misère, nous verrons encore d'autres insurrections”.¹⁴³ E, nessas revoltas, observa a vantagem dos autóctones sobre os franceses:

Quelles sont les causes de cette impuissance de nos armes perfectionnées contre les matraques et les mousquets des Arabes? A d'autres de les pénétrer et de les indiquer.

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. Vivant avec quelques figues et quelques grains de farine, infatigables sous ce climat qui épuise les hommes du Nord, montés sur des chevaux sobres comme eux et comme eux insensibles à la chaleur, ils font, en un jour, cent ou cent trente kilomètres. N'ayant ni bagages, ni convois, ni provisions à traîner derrière eux, ils se déplacent avec une rapidité surprenante, passent entre deux colonnes campées pour aller attaquer et piller un village qui se croit en sûreté, disparaissent sans laisser de traces, puis reviennent brusquement alors qu'on les suppose bien loin.¹⁴⁴

Mas essa visão positiva sobre os árabes é por vezes substituída pelo olhar do homem civilizado diante do primitivo. Ao falar das faianças árabes, que considera horrorosas, tira conclusões de outra ordem, em que assume o olhar do colono:

Peuple étrange, enfantin, demeuré primitif comme à la naissance des races. Il passe sur la terre sans s'y attacher, sans s'y installer. [...] Ils ne semblent attachés ni au sol ni à la vie, ces cavaliers vagabonds qui posent une seule pierre sur la place où

¹⁴² Idem, p. 16-7.

¹⁴³ Idem, p. 36.

¹⁴⁴ Idem, p. 45.

dorment leurs morts, une grosse pierre quelconque ramassée sur la montagne voisine. [...] Leurs coutumes sont restées rudimentaires. Notre civilisation glisse sur eux sans les effleurer.¹⁴⁵

Quanto à religião, suas observações seguem seus conhecimentos prévios, tentando compreender esse povo fanático, “qui font de la religion avec le mécanisme et la rectitude des soldats prussiens faisant la manœuvre”. Após a comparação, cai bem a conclusão: “En vérité le Dieu des Arabes accomplit des œuvres bien singulières”.¹⁴⁶

Em todas as narrativas de viagem de Maupassant, há alguma menção a *As mil e uma noites*, livro que faz parte do repertório oriental herdado pelos ocidentais. Em visita a Casbah, afirma que suas ruazinhas “sont parcourues par une population des *Mille et une nuits*. C’est l’impression exacte qu’on y ressent. On fait un voyage en ce pays que nous a conté la sultane Schéhérazade”.¹⁴⁷ Em meio a essa multidão, a mulher é sempre o objeto que mais atrai o olhar do escritor. Árabes, jovens, crianças, judias de Constantina, todas são descritas por ele, em suas vestimentas, seus olhares, seus corpos, várias vezes comparadas às figuras femininas de *As mil e uma noites*.

O narrador também relata visitas a prostíbulos árabes. É curioso notar que o leitor de Maupassant pudesse ler no jornal essa parte de sua experiência de viagem sem problemas. Como se hoje um guia de viagens trouxesse um capítulo sobre turismo sexual e a lista de bordéis a visitar.

Seu narrador é mais pudico, no entanto, ao referir-se à presença de relações homossexuais no local, o que considera um “desvio do instinto”, na sua concepção estreita de homem burguês do século XIX. É bom lembrar que somente o fato de mencionar a situação dos homossexuais, na época de Maupassant, já era de certa forma inovadora, mesmo que hoje suas observações possam ser consideradas conservadoras e preconceituosas.

Sobre a culinária, faz observações às vezes curiosas: “Je ne recommande pas ce bouillon aux gourmets. [...] Quand le caïd [magistrado muçulmano] qui vous reçoit est magnifique, on sert ensuite le *hamis*; ce mets est remarquable. Je serai peut-être agréable à quelques personnes en en donnant la recette”. E a receita é dada em seguida. No entanto, quando fala do cuscuz, omite a receita e justifica-se: “Je serai muet sur ces recettes, pour qu’on ne m’accuse pas de ne parler que de cuisine”.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Idem, p. 90-1.

¹⁴⁶ Idem, p. 53 e 100.

¹⁴⁷ Idem, p. 54.

¹⁴⁸ Idem, respectivamente, p. 93 e 94.

Como se vê, o autor brinca com o estilo dos guias turísticos, que critica na narrativa “En Bretagne”, datada de julho de 1882:

J’aime à la folie ces marches dans un monde qu’on croit découvrir, les étonnements subits devant des mœurs qu’on ne soupçonnait point, cette constante tension de l’intérêt, cette joie des yeux, cet éveil sans fin de la pensée.

Mais une chose, une seule, me gêne ces explorations charmantes: la lecture des guides. Écrits par des commis voyageurs en kilomètres, avec des descriptions odieuses et toujours fausses, des renseignements invariablement erronés, des indications de chemins purement fantaisistes, ils sont, sauf un seul, un guide allemand excellent, la consolation des bonnetiers voyageant en train de plaisir et visitant la contrée dans le *Joanne*, et le désespoir des vrais routiers qui vont, sac au dos, canne à la main, par les sentiers, par les ravins, le long des plages.

Ils mentent, ils ne savent rien, ils ne comprennent rien, ils enlaidissent, par leur prose emphatique et stupide, les plus ravissants pays; ils ne connaissent que les grand-routes et ne valent guère moins cependant que la carte dite d’état-major, où les barrages de la Seine faits depuis trente ans bientôt ne sont point encore indiqués.¹⁴⁹

E o que Maupassant pensaria de seu próprio livro? Seria ele um “vagabond sincère”, como define no trecho que selecionamos para a epígrafe? Ele pretende ser um guia contrário ao padrão que critica em “En Bretagne”.

Il est partout, en France, des coins presque inconnus et charmants. Sans avoir la prétention de faire un guide nouveau, je voudrais de temps en temps indiquer seulement quelques courtes excursions, des voyages de dix ou quinze jours, accomplis par tous les marcheurs, mais ignorés de tous les sédentaires.

Ne suivre jamais les grand-routes, et toujours les sentiers, coucher dans les granges quand on ne rencontre point d’auberges, manger du pain et boire de l’eau quand les vivres sont introuvables, et ne craindre ni la pluie, ni les distances, ni les longues heures de marche régulière, voilà ce qu’il faut pour parcourir et pénétrer un pays jusqu’au cœur, pour découvrir, tout près des villes où passent les touristes, mille choses qu’on ne soupçonnait pas.¹⁵⁰

Seria, aparentemente, mais um guia para mochileiros modernos. Nenhuma das narrativas de viagem aqui em questão permite-nos, no entanto, ler o texto de Maupassant como um guia, mas apenas como um texto literário. Voltaremos a essa ideia no final deste capítulo.

Sur l’eau foi publicado em 1888, como narrativa de viagem, mas encerra 32 crônicas antes oferecidas aos jornais, entre 1881 e 1887.¹⁵¹ O texto é aqui apresentado sob a forma de diário e compreende o decurso de uma semana, de 6 a 14 de abril (de

¹⁴⁹ Idem, p. 251-3.

¹⁵⁰ Idem, p. 253-4.

¹⁵¹ Conforme levantamento de Jacques Dupont, na edição de *Sur l’eau* anotada por ele. MAUPASSANT, Guy de. *Sur l’eau*. Paris: Gallimard, 1993. (Collection Folio Classique, 2408). p. 171-2.

1887), com um salto no dia 9. Na apresentação, o autor oferece, com falsa modéstia, o caráter despretensioso do livro:

Ce journal ne contient aucune histoire et aucune aventure intéressantes. 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.

Sabemos que Maupassant forja aqui um diário de bordo, com textos reescritos para esta publicação. *Sur l'eau* é repleto de digressões, em que vêm à tona reflexões antes feitas nesses antigos textos, as quais muitas vezes não têm relação estreita com as supostas paisagens observadas pelo narrador. Elas conduzem o leitor a contextos externos à viagem pelo Mediterrâneo, no barco Bel-Ami (seu famoso barco comprado com dinheiro ganho em direitos autorais), que começa em Antibes, passa por Cannes (onde o vento o impede de prosseguir a viagem de imediato), Agay, Saint-Raphaël e Saint-Tropez, até ser interrompida por uma ventania, que leva o escritor e os dois marinheiros que o acompanham, Bernard e Raymond, de volta a Antibes. Dessa cidade, o escritor toma um trem para Mônaco, onde encontra um velho amigo.

O tom do livro varia entre o confessional do diário íntimo e o reflexivo do cronista, repleto de “fluctuations intimes qui redoublent celles du bateau et de la mer”.¹⁵² A narração da viagem é entrecortada pela descrição da paisagem, em que cabe a comparação do barco Bel-Ami à imagem de um fantasma: “le bateau, pareil à un grand fantôme, glisse sur l'eau tranquille”.¹⁵³ Há também a personificação do vento (“Et dans l'âme du marin règne, comme chez les croyants, l'idée d'un Dieu irascible et formidable, la crainte mystérieuse, religieuse, infinie du vent, et le respect de sa puissance”),¹⁵⁴ que é dado como o responsável pela trajetória. O leitor pode ter a impressão de que o escritor estava quase à deriva desse barco-fantasma, ao léu, sob a força do vento e de seus pensamentos; no entanto, a construção do livro é também ficcionalizada.

Em diversos momentos, o narrador simula escrever a narrativa durante a navegação: “De la pleine mer, où nous sommes à présent [...]”;¹⁵⁵ “Je suis seul, vraiment seul, vraiment libre. [...] j'ai pour me servir et me promener deux matelots qui

¹⁵² DUPONT, Jacques. Préface. In: MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Op. cit., p. 23.

¹⁵³ MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 37.

¹⁵⁴ Idem, p. 44.

¹⁵⁵ Idem, p. 40.

m'obéissent, quelques livres à lire et des vivres pour quinze jours. Quinze jours sans parler, quelle joie!";¹⁵⁶ "le lendemain, alerte comme après une convalescence, ayant écrit ces quelques pages [...]".¹⁵⁷ E, no final, desculpa-se frente ao leitor, pela subjetividade e o mal-acabamento do texto:

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.¹⁵⁸

Outra questão que permeia o livro é a da relativa necessidade de ausência de ligação com o mundo (por meio da linguagem), que, passado algum tempo, deseja-se novamente resgatá-la. A narrativa *Sur l'eau* revela em uma semana a flutuação de humor do escritor, que no início desejava não precisar falar,¹⁵⁹ isolar-se da vida de salão e, ao final, sentia novamente o desejo de reencontrar um amigo e de conversar.¹⁶⁰ O livro se perfaz nessa ausência, constituindo ele mesmo a reconstrução desse universo perdido. Nele, o autor tem a liberdade de estabelecer na ficção a partida e a chegada da viagem, a seu bel-prazer.

Entre ideias errantes e a acumulação de imagens poéticas, aproveita para criticar a vida de salão, a aristocracia de Cannes, a guerra, a impotência do artista diante da tarefa de descrever a vida e também questionar a função da arte.¹⁶¹ Enfim, assuntos diversos e que somente pelo traçado do navegante poderiam ser reunidos num único texto. A observação de um belo luar em Agay o leva a compilar versos de vários poetas sobre o assunto: cita Edmond Haraucourt, Alfred de Musset, Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Victor Hugo e Louis Bouilhet. A associação de paisagens, sons e sentimentos oferece ao leitor momentos de grande lirismo. Essas relações são atribuídas à sensibilidade do homem de letras, que é definido como um ser complexo, visionário e de temperamento doentio (assunto que Maupassant resgata de sua crônica "L'homme de Lettres", de 1882), concepção que não deixa de estar vinculada à do gênio romântico.

¹⁵⁶ Idem, p. 42-3.

¹⁵⁷ Idem, p. 107.

¹⁵⁸ Idem, p. 163-4.

¹⁵⁹ Idem, p. 42-3.

¹⁶⁰ Idem, p. 152.

¹⁶¹ Idem, p. 63-4.

Também seu dom de *conteur* aparece em alguns momentos da narrativa, por exemplo, quando relata o caso de uma mulher, de Saint-Tropez, que se suicidou após descobrir que por trinta anos foi traída pelo marido, cego, de quem ela cuidou a vida toda e com quem fugiu deixando para trás sua família nobre. Ou quando narra a história de um assassino, condenado à morte, em Mônaco, que ficou impune e ainda recebeu uma pensão para o exílio.

A última narrativa de viagem de Maupassant, *La vie errante*, foi publicada em 1890, mas fruto de outro cruzeiro pelo Mediterrâneo, muito mais longo, em 1885. O texto é subdividido em dez partes: “Lassitude”, “La nuit”, “La côte italienne”, “La Sicile”, “D’Alger à Tunis”, “Tunis”, “Vers Kairouan”, “Venise”, “Ischia” e “Pêcheuses et guerrières”, que traçam o percurso do escritor, entre França, Itália e o norte da África, partindo de Paris, passando por Cannes, Gênas, Florença, Pisa, Sicília, Argel, Túnis, Cairuão, Veneza e Nápoles. O autor também escamoteia aqui a versão inicial das crônicas, escritas entre 1885 e 1889, mas transporta a origem da narrativa para o ano de 1889, visando criar ficcionalmente uma motivação para a redação, que é a mesma da viagem.

Assim como em *Au soleil*, o narrador sente a necessidade de viajar. Começa *La vie errante*, por “Lassitude”, texto em que critica a Paris invadida por turistas, que ele agora está deixando. A razão dessa invasão é a Exposição Universal de 1889 e, particularmente, a inauguração da Torre Eiffel, que alterou a vida social da cidade. Posicionando-se contra a industrialização e a arte massificadora, defendendo mais uma vez a visão aristocrática do dândi, o narrador de Maupassant quer refugiar-se no berço da arte renascentista: Florença. Como um dos “esclaves irritables d’un rêve de beauté délicate, qui hante et gâte notre vie [...] J’ai senti qu’il me serait agréable de revoir Florence, et je suis parti”.¹⁶²

Em “La nuit”, começa de fato a viagem, com a saída de Cannes no iate do autor, o Bel-Ami. Se, em *Sur l’eau*, o barco era comparado a um fantasma, aqui é aproximado do flanco de um cisne com suas asas de seda prateada; a imagem vai dialogar com um dos símbolos dos poetas simbolistas, cuja obra ele visita neste texto.

Fazendo um elogio do isolamento (“sensation de solitudes illimitées”) e do silêncio (“Je n’entends plus rien, mais rien, rien”),¹⁶³ o narrador parece viver uma

¹⁶² MAUPASSANT, Guy de. *La vie errante*: Venise – Ischia – Pêcheuses et guerrières. Paris: Conard, 1909. p. 9.

¹⁶³ Idem, p. 13.

espécie de alienação temporária do mundo (“on eût dit qu’une main surnaturelle venait d’empaqueter le monde, en des nuées fines de coton, pour quelque voyage inconnu”),¹⁶⁴ que ele procura definir por um conjunto de sinestésias que o embebedam: sente o calor da noite de verão, a bruma do mar que o acaricia; ouve a música na praça de San-Remo; sente aromas de flores. Tudo é propício à sua escapada simbolista, pela qual o escritor envereda: “Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délivrer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique, ou si j’entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles”.¹⁶⁵ A confusão dos sentidos, que Maupassant acredita ser intraduzível para uma linguagem clara, logo o faz convocar para o seu texto a presença do poema “Correspondances”, do “grand patron Baudelaire”: “Est-ce que je ne venais de sentir jusqu’aux moelles ce vers mystérieux: Les parfums, les couleurs et les sons se répondent?”.¹⁶⁶ Além de Baudelaire, o narrador evoca também Rimbaud e “Les voyelles”, que tenta justificar cientificamente por uma teoria recente, na época, sobre a audição colorida. Conforme se pode observar, Maupassant flerta com os simbolistas, mas procura manter-se na constante defesa da clareza da linguagem, que só a prosa realista lhe permite.

Afastando-se da França e chegando à costa da Itália, as referências mudam. Em “La côte italienne”, observa o clima e afirma: “On dirait le séjour choisi par une princesse des *Mille et une nuits*”.¹⁶⁷ Armado de seu olhar, ele capta descrições que fazem rememorar a infância e as leituras de contos de fadas, bem como os romances escondidos na escrivaninha da escola. Sua visão permite-lhe desbravar lugares antes somente imaginados, assim como os antigos escritores-viajantes.

Seus relatos sobre as cidades italianas são marcados pela concepção aristocrática do autor sobre a arte, o mesmo motivo que o fez sair de Paris:

[...] on comprend alors que la vraie distinction de l’intelligence, que le sens de la beauté rare des formes, de la population des proportions et des lignes, ont disparu de notre société démocratisée, mélange de riches financiers sans goût et de parvenus sans traditions.¹⁶⁸

Dessa forma, a chegada a Florença só pode lhe ser de um imenso conforto: “Florence, qui m’appelle comme la ville où j’aurais le plus aimé vivre autrefois”.¹⁶⁹ Sua

¹⁶⁴ Idem, p. 16.

¹⁶⁵ Idem, p. 18.

¹⁶⁶ Idem, p. 19.

¹⁶⁷ Idem, p. 29.

¹⁶⁸ Idem, p. 37.

¹⁶⁹ Idem, p. 48.

admiração pela arte renascentista (“ces vieux artistes étaient des réalistes”)¹⁷⁰ dá espaço a longas descrições de quadros, de esculturas e da arquitetura ali vistos. A parte dedicada à Sicília oferece páginas dignas de um guia turístico, em que apresenta os locais com detalhes históricos e geográficos. Sua verve de contista serve-lhe para relatar a visita ao quarto onde Wagner compôs *Parsifal* e para narrar um episódio sobre um homem bêbado que ficou preso nas catacumbas.

Os pontos turísticos visitados são escolhidos conforme o gosto pela sua profissão: “je monte aussitôt en barque pour aller saluer, devoir d’écrivain, les papyrus de l’Anapo”.¹⁷¹ E como escritor, dá sua definição alegórica dos papiros: “On dirait des têtes humaines devenues plantes, jetées dans l’eau sacrée de la source par un des dieux païens qui vivaient là jadis. C’est le papyrus antique”.¹⁷² Também em Nápoles, na penúltima parte do livro, “Ischia”, relata a visita ao túmulo do poeta Virgílio.

No norte da África, as questões que mais aborda são as de ordem prática: a falta de sanitarismo público, a desorganização das cidades, a má condição das pontes e das vias, a seca. O relato de uma visita a um hospício lembra-nos, de imediato, o narrador de “La chevelure” e, assim como aquele narrador, o de *La vie errante* também se sente atraído por curiosos casos de loucura. Após ouvir e observar um homem louco, ele afirma: “Et on croit sentir pénétrer en son âme un souffle de déraison, une émanation contagieuse et terrifiante de ce dément malfaisant”.¹⁷³ Descreve seu sentimento ao sair do hospício, que também surpreende por seus termos: “Je m’en vais troublé d’une émotion confuse, plein de pitié, peut-être d’envie, pour quelques-uns de ces hallucinés, qui continuent dans cette prison, ignorés d’eux”.¹⁷⁴ A ideia do contágio que sente do alucinado foi trabalhada também em diversas narrativas fantásticas de Maupassant, como “Le Horla”, anteriores à publicação deste texto. Isso mostra seu constante interesse pelo assunto, do qual trataremos em outros capítulos, quando abordarmos o tema da loucura e seu uso por autores brasileiros.

Ainda nas partes dedicadas à África, o autor também menciona a religião (considera o islamismo “la plus mystérieusement dominatrice des religions qui ait dompté la conscience humaine”)¹⁷⁵ e os costumes culturais, as roupas coloridas e diferenciadas segundo cada região, os hábitos de mulheres e crianças, de modo semelhante ao feito em

¹⁷⁰ Idem, p. 53.

¹⁷¹ Idem, p. 127.

¹⁷² Idem, p. 128.

¹⁷³ Idem, p. 162-3.

¹⁷⁴ Idem, p. 164.

¹⁷⁵ Idem, p. 176. Outra definição semelhante está na p. 223.

Au soleil. As mulheres, principalmente, como já observamos antes, são as figuras que mais atraem o olhar do escritor e de novo são comparadas a princesas de *As mil e uma noites*.¹⁷⁶ No caminho de Cairuão, a presença de um velho árabe, contador de histórias, chama a sua atenção: “un vieux, gras, à l’œil malin” entretém um grupo de “naïfs auditeurs”, que seguem “le récit avec une attention ardente”;¹⁷⁷ uma vez que não entende árabe, Maupassant observa a mímica desse contador, dando aqui a mesma importância aos gestos, atribuída por Walter Benjamin.¹⁷⁸

Saindo da África e de volta à Itália, no relato sobre Veneza, há uma passagem metalinguística sobre o gênero que Maupassant aqui desenvolve. Mas, se “En Bretagne” ele acusava os livros de viagem de serem mentirosos, aqui toma a sua defesa:

[...] il est presque impossible à l’homme qui va par le monde de ne pas mêler son imagination à la vision des réalités. On accuse les voyageurs de mentir et de tromper ceux qui les lisent. Non, ils ne mentent pas, mais ils voient avec leur pensée bien plus qu’avec leur regard. Il suffit d’un roman qui nous a charmés, de vingt vers qui nous ont émus, d’un récit qui nous a captivés pour nous préparer au lyrisme spécial des coureurs de route, et quand nous sommes ainsi excités, de loin, par le désir d’un pays, il nous séduit irrésistiblement.¹⁷⁹

Entre o “coureur de route” e o “vagabond sincère”, Maupassant também se impõe como um escritor-viajante, que erra pela literatura assim como se aventura ao mar e ao vento em seu barco. Suas narrativas de viagem são mais que uma apresentação para turistas. Elas oferecem aos seus estudiosos indicações sobre seus processos de escrita, diversas definições sobre a literatura e a arte; conecta vida e obra do autor e revela momentos em que o escritor realista empresta sua pena ao simbolista que mora dentro de si. Guiando seu barco ou sua pena, ele redescobre sensações e lembranças perdidas em sua memória, e nisso é nostálgico.

É verdade que a viagem está presente em quase todos os gêneros a que Maupassant se dedicou.¹⁸⁰ Mas, nestes volumes, como um Odisseu moderno, o escritor perfaz suas narrativas de maior fôlego, por meio de experiências em terras

¹⁷⁶ Idem, p. 169.

¹⁷⁷ Idem, p. 239-240.

¹⁷⁸ “[...] a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam, de cem maneiras o fluxo do que é dito.” BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 220-1.

¹⁷⁹ Idem, p. 246.

¹⁸⁰ Cf. HERVOT, Brigitte. Op. cit., p. 129 e 144. Nesse artigo, a autora faz um levantamento das viagens por terra, mar e ar, bem como pelas drogas, na obra de Maupassant, ressaltando seu imperativo da busca da própria identidade.

desconhecidas que descreve e cujas tradições procura compreender, mais do que apenas relatar, na medida de suas limitações. Ao visitar outros países, em pleno neocolonialismo francês, por vezes o autor consegue abstrair a visão do colonizador e revelar aspectos que vão além de uma amostra exótica das terras visitadas. Esse ponto de vista é um dos elementos mais importantes das narrativas de viagem aqui estudadas, pois revela o quanto suas discussões são importantes historicamente, num país ainda hoje incapaz de gerir problemas com a imigração dos ex-colonizados.

Se a vontade intermitente de viajar era oriunda de uma necessidade de *se dépayser*, sob o pretexto do isolamento necessário ao artista, a redação dessas narrativas, por sua vez, era o cadinho do autor para outras narrativas mais longas ou literariamente mais bem trabalhadas. Divagações sobre política ou literatura, cultura ou costumes são despertadas pela observação de homens e paisagens, vistos do café, da janela do trem ou do barco. Pontos de vista variados de um mesmo homem sempre disposto à reflexão e, algumas vezes, às *rêveries*, que colaboram para a impressão de que tudo foi escrito no calor da hora, como aconteceria se esses textos fossem de fato diários de bordo. Dessa extravagância, incomum na obra de Maupassant, o escritor realista sente a necessidade de se desculpar, conforme vimos, no final de *Sur l'eau* (“Il me reste à demander pardon pour avoir ainsi parlé de moi”).

Ao deslocar o ato da escritura de suas narrativas para o momento das viagens, o autor pretende tornar mais verossímeis seus relatos, impedindo que a distância física e temporal dê margem a lembranças falsas, pelo menos aos olhos do leitor. Para isso contribui também sua verve de contista, que relata com primor histórias dos locais visitados e de seus habitantes.

Seja pelo caráter mais crítico de *Au soleil*, seja pelo aspecto mais meditativo de *Sur l'eau* ou *La vie errante*, onde por vezes apresenta, segundo ele mesmo, “les opinions qui sont crûment d’un démolisseur”,¹⁸¹ essa trilogia de Maupassant ainda requer, a meu ver, a atenção necessária da crítica e um estudo de conjunto ainda inédito. Essas narrativas permitem ao leitor não só vagar por paisagens e culturas diversas, mas visitar os pensamentos de Maupassant, para quem “il n’est point de pays plus magnifique que le cerveau d’un grand écrivain”.¹⁸²

¹⁸¹ Em carta a Ferdinand Brunetière, enviada de Pisa, em 1889. Disponível em <www.maupassant.free.fr>. Acesso em: 1º set. 2011.

¹⁸² MAUPASSANT, Guy de. Balzac d’après ses lettres. *Chroniques*: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche). p. 1163.

CAPÍTULO 5

O cronista de costumes e da vida literária

[...] le chroniqueur plaît surtout parce qu'il prête aux choses qu'il raconte son tour d'esprit, l'allure de sa verve, et qu'il les juge toujours avec la même méthode, leur applique le même procédé de pensée et d'expression auquel le lecteur du journal est habitué.¹⁸³

A primeira tentativa de Maupassant como cronista profissional foi no jornal *La Nation*, no final de 1876, com um artigo sobre a correspondência de Balzac. Nosso escritor já havia publicado um primeiro texto sobre Gustave Flaubert, na *République des Lettres*, sob o pseudônimo Guy de Valmont, mas foi quando o diretor do *La Nation*, o deputado Raoul-Duval, amigo de Flaubert, pediu-lhe algumas crônicas para testá-lo como colaborador que Maupassant pensou em entrar para o jornalismo. Essa colaboração, porém, não se estenderia por muito tempo. Conforme ele afirmou em carta a Flaubert, datada de 8 de janeiro de 1877:

[Raoul-Duval] s'est refusé à prendre des études longues et sérieuses comme celle que je lui proposais, et m'a recommandé de faire *amusant*. Pour lui plaire, je lui ai donné mon article sur Balzac, qui est de la critique à l'usage des dames et des messieurs du monde, mais où il n'est pas question de littérature.¹⁸⁴

Maupassant aceita no início essa condição, escreve mais outra crônica (sobre poetas franceses do século XVI) para Duval, que pede desculpas por atrasar a publicação dos textos do jovem colaborador. Aparentemente, a razão para essa indisposição é que o escritor não obedece ao trato inicial, de abordar temas leves, para o público burguês. Como se nota pelos assuntos, em suas primeiras tentativas, propunha-se à crítica literária. Logo depois, Maupassant interrompe sua contribuição para esse periódico, com a seguinte justificativa para Flaubert, na mesma carta que citamos antes: “Or je vois par mes yeux, je juge par ma raison et je ne dirais point que ce qui est blanc est noir, parce que c'est l'avis d'un autre. Je compte faire encore un article d'épreuve pour *La Nation*, après quoi je me tiendrai tranquille”.¹⁸⁵ Por razões financeiras e por querer oferecer seu tempo a algo mais útil, como o seu livro de poemas e os dramas em versos, Maupassant desiste de tentar entrar para a redação do *La Nation*. E conclui daí que nunca teria liberdade suficiente na imprensa para dizer o que quer que fosse:

¹⁸³ MAUPASSANT, Guy de. *Messieurs de la chronique. Chroniques: anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche). p. 237.

¹⁸⁴ FLAUBERT, Gustave; MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance*. Texte établi, préfacé et annoté par Yvan Leclerc. Paris: Flammarion, 1993. p. 113.

¹⁸⁵ Idem, p. 114.

[...] aucun journal ne me laissera faire des articles vraiment littéraires et dire ce que je pense. Je lis tous les jours *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.¹⁸⁶

Apesar do desabafo, Maupassant publicaria para os jornais a vida toda. Sua carreira como cronista semanal começou de fato em 1880, após o sucesso de *Des vers* e de “Boule de Suif”, quando deixou o cargo público, e o auge dela durou até 1887, principalmente em dois jornais, *Le Gaulois* e *Gil Blas*. Nos anos seguintes, com sua ascensão financeira, embora continuasse a escrever crônicas, dedicou-se mais às suas obras de maior fôlego, romances, novelas e contos.

Num desses textos para os jornais, “Messieurs de la chronique”, publicado em 11 de novembro de 1884, o autor reconheceu a dificuldade dessa tarefa cotidiana:

Les vrais chroniqueurs sont tout aussi rares et aussi précieux que les vrais romanciers, et combien en compte-t-on qui résistent seulement quatre ou cinq ans à ce métier terrible d'écrire tous les jours, d'avoir de l'esprit tous les jours, de plaire tous les jours au public.

[...]

Le chroniqueur [...] n'existe que par la faveur immédiate du public. Il faut qu'il soit sans cesse le favori des lecteurs, qu'il s'efforce sans cesse de les séduire ou de les convaincre. Il a besoin, pour cet effort constant, d'une incroyable énergie, d'un tempérament infatigable, d'un esprit et d'une présence d'esprit sans limites.¹⁸⁷

Nessa crônica, além de definir as diferenças entre as tarefas do romancista e do cronista, Maupassant faz um balanço do trabalho de quatro jornalistas franceses, “avec des gants et avec mille précautions”, tendo considerado “l'humeur excitable et la patience courte” de muitos colegas. O escritor busca sintetizar nessa crônica o que de melhor, a seu ver, era escrito nesse gênero em sua época. Ao divagar sobre “la grande querelle des romanciers et des chroniqueurs”, numa tentativa de diferenciar a essência dos dois gêneros de escritores, Maupassant define a crônica, que “doit être courte et hachée, fantaisiste, sautant d'une chose à une autre et d'une idée à la suivante sans la moindre transition, sans ces préparations minutieuses qui demandent tant de peine au faiseur de livres”. Para ele, as características essenciais do cronista devem ser “la bonne humeur, la légèreté, la vivacité, l'esprit, la grâce”.¹⁸⁸ Observa-se aí a semelhança do gênero com uma conversação entre sujeitos ilustres sobre assuntos cotidianos. Veremos, nos exemplos escolhidos, essas qualidades presentes em Maupassant como cronista,

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ MAUPASSANT, Guy de. Messieurs de la chronique. Op. cit., p. 237.

¹⁸⁸ Idem, respectivamente, p. 236 e 237.

seja quando versa sobre a literatura, a cultura e as artes, seja quando aborda atualidades políticas e sociais.

De mais de duzentas crônicas escritas por Maupassant, aproximadamente 120 saíram em *Le Gaulois*, 75 no *Gil Blas*, 16 em *Le Figaro*, 7 em *L'Écho de Paris* e 5 em *Le XIX^e Siècle*. A partir de 1887, o escritor passa a dedicar-se mais às viagens, à pesquisa e à redação de seus quatro últimos romances, que publicaria anualmente.¹⁸⁹

A reunião de suas crônicas, já feita parcialmente por René Dumesnil, na década de 1930, e depois por outros pesquisadores em pequenas antologias, somente foi empreendida em sua totalidade nos anos 2000, por dois estudiosos do autor: em 2003, por Gérard Delaisement; e em 2008, por Henri Mitterand, muito apoiado na experiência mais exaustiva do anterior e a única edição mais completa hoje encontrada nas livrarias. Uma das razões para o atraso dessa compilação é que, ao contrário dos seus contos e romances, e com exceção das crônicas contidas nas narrativas de viagens, as demais nunca foram organizadas em livro pelo autor, por motivos contratuais com os jornais em que colaborava. Outro motivo para essa dispersão está no modo como Maupassant escrevia e publicava seus textos. Ele oferecia contos e crônicas ao mesmo tempo, em periódicos variados, e mesclava entre eles assuntos e formas. É preciso dizer também que conto e crônica não eram ainda gêneros com contornos tão bem-definidos, no final do século XIX, sendo que muitas vezes dividiam o mesmo espaço nos rodapés dos jornais.¹⁹⁰ No caso de Maupassant, que também não distinguia contos de novelas, as diferenças entre eles não precisavam ser necessariamente estabelecidas, visto que o jornal os reunia indistintamente, ficção e não ficção escrita por literatos.

É conhecido dos estudiosos o hábito do autor de “Le Horla” de reescrever contos e crônicas, reaproveitar assuntos e trechos publicados em diversos outros textos, variando o veículo ou o gênero. Isso não só criou a dificuldade de classificação de alguns textos – um dos diferenciais entre a edição de Delaisement e a de Mitterand – como gerou entre eles uma espécie de distinção qualitativa. Mitterand, além de preferir o critério temático ao cronológico, omite em sua edição o que considera “textos-clones”:¹⁹¹ isto é, 53 crônicas dadas por Delaisement são descartadas por tratarem de mesmo motivo temático, sob

¹⁸⁹ Até 1887, Maupassant já havia publicado *Une vie*, em 1883, e *Bel-Ami*, em 1885. Seguiram-se *Mont-Oriol*, de 1887, *Pierre et Jean*, de 1888, *Fort comme la mort*, de 1889, e *Notre cœur*, de 1890.

¹⁹⁰ Sobre o assunto, cf.: CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22. SÁ, Jorge de. *A crônica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1992.

¹⁹¹ De maneira semelhante, Emmanuèle Grandadam define esses textos de Maupassant como “crônicas híbridas”, tanto pela forma quanto pelos assuntos. GRANDADAM, Emmanuèle. Maupassant journaliste littéraire. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, Rouen, n. 21: Maupassant et la politique, p. 111-30, 2007. p. 112.

formas equivalentes.¹⁹² A edição de Mitterand oferece 199 crônicas de Maupassant em quatro grandes blocos: I. Société et politique (22 textos), II. Mœurs du jour (43 textos), III. Flâneries et voyages (71 textos) e IV. Les lettres et les arts (63 textos). Percebe-se, portanto, certo equilíbrio entre as críticas de atualidades (65) e as estéticas (63).

Embora um grande número de suas crônicas trate de literatura, ao que parece, Maupassant não se pretendia um crítico literário, por dois motivos. Segundo Henri Mitterand, “il ne saurait s’astreindre à tout lire pour parler de tous” e “Il préfère, à vrai dire, réfléchir sur des aspects plus généraux du métier d’écrivain”.¹⁹³ Ou seja, Maupassant usa suas crônicas para treinar sua pena e pensar sobre sua obra. Sua fama de escritor impessoal, como autor de “Boule de Suif” e discípulo de Flaubert, é questionada na leitura desses textos, em que seu ponto de vista é quase sempre dado de forma categórica. Nossos comentários irão se concentrar justamente nas crônicas que tratam da arte de escrever, seja quando aborda outros escritores, seja quando se propõe a questionar a validade de certas formas ou gêneros literários. Antes disso, faremos um pequeno panorama sobre suas crônicas sociais, políticas e sobre artes, visando a amplitude de seu olhar como observador social, muitas vezes repleto de *partis pris*.

Alguns assuntos candentes em sua época, conhecidos por meio da leitura de *faits divers* ou de novos livros, emprestaram motivo aos seus textos: a guerra colonial, a defesa da República, o sufrágio universal, o serviço militar obrigatório, o regime interno escolar, os salões burgueses, o duelo, a censura, o papel da mulher na sociedade, o divórcio, o adultério, as academias, o orientalismo e traços dados como particulares da cultura francesa (quase todos em vias de extinção, para Maupassant), por exemplo, a *causerie*, a galanteria, a fineza e o *esprit*.

Como lhe repugnavam as reuniões e os grupos políticos, o que expressa com grande convicção em “Les foules”, Maupassant omitiu-se a discorrer sobre os movimentos sociais, os grupos operários e as ideias de Karl Marx, que tanto seduziam Zola, também cronista dos jornais *Le Gaulois* e *Le Figaro*. Na crônica “L’aristocratie”, Maupassant manteve-se contra o voto livre e defendia que uma aristocracia letrada deveria decidir os rumos do país pelos demais cidadãos; também sua visão sobre a mulher artista e sua colocação profissional não são das mais animadoras aos olhos modernos (cf. “La Lysistrata moderne” e “La femme de lettres”). Por outro lado, nos dois textos com o título “La guerre”, o autor coloca-se totalmente contra qualquer tipo

¹⁹² MITTERAND, Henri. Introduction générale. In: MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques*. Op. cit., p. 17.

¹⁹³ Idem, p. 26.

de guerra e comenta a desumanidade por trás dos interesses de poder colonialistas franceses no norte da África, assim como fez em *Au soleil*.

Maupassant propôs-se a escrever nos jornais sobre diversos grupos ou classes sociais que também o ocupariam na redação de seus contos e romances: o pequeno-burguês emergente (em “Propriétaires et lilas”), o funcionário público (em “Les employés”), as empregadas (em “Les servantes”) e, se podemos definir como um grupo (o próprio Maupassant os distinguiu em três), o dos homens traídos (em “Les trois cas”: o do cego, o do cúmplice e o do vingativo). Nesses casos, o humor é quase sempre a marca principal dessas crônicas. Em “Les héros modestes”, elege um piloto de porto como herói nacional, por ter resgatado diversos náufragos, em Fécamp. Faz aí uma crítica a homens públicos que não merecem a celebridade e, com certo sarcasmo, defende um cargo público para o seu herói modesto.

Nesses textos, pode-se observar a mistura de gêneros tão frequente no autor, quando cria uma personagem para ilustrar o tema sobre o qual divaga na crônica, que se aparenta seja com a forma do conto (cf. “Arts et artifices”, “Les inconnues”, “Aux eaux”, “L’Orient”), seja com a do teatro (“En séance”, “Les grandes passions”). Também devemos notar que, em certos momentos, o escritor lança mão de generalizações redutoras (“tous leurs possesseurs se ressemblent entre eux autant que leurs maisons entre elles”)¹⁹⁴ e de ironia (por exemplo: “la mer rapporte moins que la Bourse, bien que les naufrages soient aussi fréquents dans l’une que dans l’autre”),¹⁹⁵ que marcam o tom pessoal, crítico e bem-humorado do autor.

Suas crônicas de viagem, quase todas reunidas nas narrativas que analisamos no capítulo anterior, levavam quinzenalmente aos leitores de jornais suas impressões sobre os locais visitados, em diversas viagens: em 1879 e 1880, pela Bretanha; em 1880, pela Córsega; em 1881 e 1888, ao norte da África (Argélia e Tunísia); em 1885 e 1889, pela Itália. Além de viajar por água e por terra, outras quatro crônicas ilustram duas viagens feitas pelos ares, em balão, de Paris até a fronteira com a Bélgica. Trata-se de textos que escreveu por ocasião de dois voos, em 1887 e 1888, no balão *Le Horla*, que a Union Aéronautique Française ofereceu em homenagem ao escritor. Essas experiências mostram o espírito aventureiro e a verve ilimitada do escritor.

¹⁹⁴ MAUPASSANT, Guy de. Propriétaires et lilas. *Chroniques*. Op. cit., p. 56. Cf. também: Les employés. *Chroniques*. Op. cit., p. 67: “De toutes les classes d’individus, de tous les ordres de travailleurs, de tous les hommes qui livrent quotidiennement le dur combat pour vivre, ceux-là sont les plus à plaindre, sont les plus déshérités de faveurs”.

¹⁹⁵ Idem. Les héros modestes. *Chroniques*. Op. cit., p. 75.

Das onze crônicas sobre artes, muitas delas relatam visitas aos famosos Salões de pintura. A mais importante é, sem dúvida, “La vie d’un paysagiste”, escrita como uma carta, enviada de Étretat a um amigo não nomeado e publicada no *Gil Blas*, em 1886. Maupassant, cujo pintor favorito era François Millet, desenvolve aí sua concepção sobre a pintura e sua visão da natureza, a partir da observação, em diversos momentos de sua vida, de pintores vindos a Étretat, atraídos pela “qualité du jour, vraiment excellente” nessa cidade litorânea da Normandia.¹⁹⁶ Entre eles, estão Corot, Courbet e Monet, que esteve em Étretat no ano anterior (1885) e que nosso escritor pôde “seguir”, “à la recherche d’impressions”.¹⁹⁷

Nesse texto curto, lemos mais uma vez a defesa do olhar e do dom de observação sobre a natureza, pertinente a todo artista, que o autor de “Le Roman” sempre defendeu:

Vrai, je ne vis plus que par les yeux; je vais, du matin au soir, par les plaines et par les bois, par les rochers et par les ajoncs, cherchant les tons vrais, les nuances inobservées, tout ce que l’École, tout ce que l’Appris, tout ce que l’Éducation aveuglante et classique empêche de connaître et de pénétrer.

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.

[...] Une feuille, un petit caillou, un rayon, une touffe d’herbe m’arrêtent des temps infinis; et je les contemple avidement, plus ému qu’un chercheur d’or qui trouve un lingot, savourant un bonheur mystérieux et délicieux à décomposer leurs imperceptibles tons et leurs insaisissables reflets.¹⁹⁸

Essa busca da arte no contato com a natureza, por sua observação direta, assemelha-se ao modo de pintar dos impressionistas. Dada a sua incapacidade de pintar (“je passe des jours douloureux à regarder, sur une route blanche, l’ombre d’une borne en constatant que je ne puis la peindre”), Maupassant coloca em paralelo o trabalho do pintor ao do escritor “ilusionista”. Conforme observa Henri Mitterand, “C’est ce qui fait de cette chronique un texte de réflexion esthétique peut-être aussi important que le texte sur le roman publié en 1888 en même temps que *Pierre et Jean* – et en tout cas complémentaire de celui-ci”.¹⁹⁹

Apesar da curiosidade de todos os textos sobre sociedade, política, costumes e artes, sua gama de assuntos e o constante humor do cronista, são de maior interesse para nós aqueles que tratam diretamente de escritores ou de questões literárias, uma vez que

¹⁹⁶ Idem. La vie d’un paysagiste. *Chroniques*. Op. cit., p. 1607.

¹⁹⁷ Idem, p. 1605.

¹⁹⁸ Idem, p. 1604.

¹⁹⁹ Notas de Henri Mitterand. In: MAUPASSANT. Op. cit., p. 1602.

nos permitem discutir mais claramente as ideias do autor sobre a literatura. Há, entre essas crônicas, textos sobre poetas como Louis Bouilhet e romancistas, como Balzac, Georges Sand, Flaubert (onze textos), Zola (três textos), Edmond de Goncourt e Turgueniev.

Muitas vezes, Maupassant começa suas crônicas abordando algum escritor, para depois tratar de um gênero literário. Por exemplo, no mês seguinte à morte do escritor russo Ivan Turgueniev, ocorrida na cidade francesa de Bougival, em 3 de setembro de 1883, nosso autor publicou três crônicas em sua homenagem e, mais tarde, dedicou-lhe o volume de contos *La Maison Tellier*. Turgueniev, que morara na França e frequentara o círculo de diversos escritores franceses, como Georges Sand, Flaubert e Zola, foi um grande intermediador cultural e era reconhecido pelos amigos franceses como um homem modesto e excelente prosador em diversas línguas. Maupassant, cuja obra foi apresentada a Tolstoi, na Rússia, pelo próprio Turgueniev, não poupou em suas crônicas elogios ao amigo. Além de dois artigos intitulados “Ivan Tourgueniev”, um para *Le Gaulois* e outro para o *Gil Blas*, publicados em 5 e 6 de setembro de 1883²⁰⁰ (entre outros publicados antes da morte do escritor russo), Maupassant escreveu “Le fantastique”, que saiu em *Le Gaulois*, em 7 de outubro de 1883, e no qual teceu considerações que vão além do tributo póstumo.

Na primeira parte desse artigo, há uma visada geral sobre a literatura fantástica. Maupassant começa constatando o fim do medo popular do sobrenatural e do mistério, que é para ele tão somente o medo do desconhecido, e afirma que, até 1900, o medo do irreal não acometeria nem mesmo os habitantes do campo. Para ele, graças ao desenvolvimento do conhecimento, as novas gerações não temeriam mais o mistério, a noite, o sonambulismo e o espiritismo, e daí resultaria o fim da literatura fantástica.

Notre pauvre esprit inquiet, impuissant, borné, effaré par tout effet dont il ne saisissait pas la cause, épouvanté par le spectacle incessant et incompréhensible du monde, a tremblé pendant des siècles sous les croyances étranges et enfantines qui lui servaient à expliquer l'inconnu. Aujourd'hui, il devine qu'il s'est trompé, et il cherche à comprendre, sans savoir encore. Le premier pas, le grand pas est fait. 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.²⁰¹

²⁰⁰ Maupassant escreveu outros textos em que menciona Turgueniev: a crônica “L’inventeur du mot ‘nihilisme’”, de 21 de novembro de 1880, na qual traça o percurso do escritor russo e seu perfil de contista, e o conto “La peur”, de 25 de julho de 1884, cujo início oferece uma definição do medo dada pelo escritor russo, com que Maupassant lida em seu texto, e em que constata também o fim do sobrenatural.

²⁰¹ MAUPASSANT. Le fantastique. *Chroniques*. Op. cit., p. 1366.

Nessa mesma crônica, Maupassant comenta que a literatura fantástica assumiu diferentes roupagens desde os romances de cavalaria, *As mil e uma noites*, os poemas épicos, os contos de fadas e as “troublantes histoires d’Hoffmann et d’Edgar Poe”. Mas, como vimos, para o escritor normando, essa literatura está em vias de extinção. Ele define aqui, cerca de cem anos antes, o fantástico em sentido estrito, depois teorizado por Tzvetan Todorov, em sua *Introduction à la littérature fantastique*. Todorov foi quem primeiro formulou uma definição do fantástico como gênero, a partir da análise de diversas narrativas vinculadas a ele, inclusive de Maupassant. Nesse livro, o teórico búlgaro também decretou a morte (ou melhor, o suicídio)²⁰² do fantástico, de que, na sua opinião, o último representante foi Maupassant. Para Todorov, com Kafka nasce uma nova literatura, em que o real é fantástico, pois nele o inusitado é regra, e não exceção.²⁰³

É curioso notar que justamente um dos escritores que renunciou uma definição do fantástico como gênero seja apontado também como seu último representante. Todorov considera a vida do fantástico bastante breve e os contos de Maupassant como os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero.²⁰⁴ Outro estudioso, Pierre Georges Castex, embora termine seu estudo sobre o conto fantástico na França com Maupassant, não o considera como o seu último contista, já que o gênero reaparece na história literária segundo a necessidade das novas gerações de escritores.²⁰⁵ Esta nos parece ser a visão mais corrente hoje, em que é indubitável a sobrevivência do fantástico, mas sob novas formas.

Na crônica “Le fantastique”, Maupassant conduz seu leitor à conclusão de que a literatura fantástica desapareceu aos poucos, passada a moda de Hoffmann e Poe na França, talvez com o final do Romantismo, e, em 1883, com a morte de Turgueniev, que, para o escritor francês, “était à ses heures un conteur fantastique de premier ordre”.²⁰⁶ Entretanto, Maupassant escreveria ainda dezenas de novelas fantásticas e, entre elas, as duas versões de “Le Horla”, estendendo assim a tradição do gênero.

Maupassant escreveu e publicou seis romances em vida (deixou outros dois inacabados), todos sob uma primeira versão oferecida em folhetim, em jornais e revistas franceses. Seu precioso estudo sobre o romance realista, intitulado “Le roman”, datado

²⁰² TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. p. 177.

²⁰³ Idem, p. 182.

²⁰⁴ Idem, p. 174-5.

²⁰⁵ CASTEX, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: J. Corti, 1951. p. 404.

²⁰⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Le fantastique*. Op. cit., p. 1367.

de setembro de 1887, foi primeiro publicado no jornal *Le Figaro*, e só depois como prefácio ao seu quarto romance, *Pierre et Jean*, de 1888. Muito se discute a sua “théorie de l’observation”²⁰⁷ ou a teoria de verossimilhança que ele defende nesse seu pequeno manifesto, principalmente em contraposição às teorias dos naturalistas *tout court*. Entretanto, muitas das reflexões que ali desenvolveu apareceram antes esboçadas em sua correspondência e em diversas crônicas para os jornais (conforme já mostramos), quando o autor ainda estava mais preocupado em defender um romance que se afastasse da linhagem romântica, do romance de imaginação e de aventuras, ainda muito no gosto da Academia e dos leitores de folhetim. Em resumo, nesse ensaio-prefácio, o autor se posiciona sobre o papel do crítico literário, elenca as expectativas do leitor, numa espécie de decálogo que ele mesmo forjou para o público, e define dois tipos de romancistas (o idealista e o realista ou “ilusionista”). Maupassant ocupa-se também da tarefa do escritor, do talento e do gênio literários, por meio de seu aprendizado com Flaubert. Vemos, pois, a grande importância desse texto para a compreensão de sua poética como um todo.

Desde 1876, Flaubert sugeria a Maupassant escrever uma crônica opondo o romance de ideias ao romance de aventuras.²⁰⁸ Maupassant não fez isso em um só texto, mas em vários, conforme vamos ilustrar por sua crítica frequente ao romance de aventuras, ao estilo de Alexandre Dumas.

Maupassant era amigo de Alexandre Dumas filho e estava quase duas gerações à frente do pai do dramaturgo. Em diversas crônicas, nosso autor reconhece o valor do criador de *Les trois mousquetaires*, como autor de obras de imaginação, mas justamente pelo fato de a concepção estética de Maupassant apartar-se tanto desse tipo de romance, as obras de Dumas pai lhe serviam mais como contraexemplos, quando queria definir a nova maneira de fazer romances.

Na crônica “En lisant”, para *Le Gaulois* de 9 de março de 1882, ao elogiar uma nova novela de J.-K. Huysmans, “À Vau-l’eau”, o cronista a opõe aos romances de aventuras e confessa nunca ter conseguido terminar de ler *Le comte de Monte-Cristo* e *Les trois mousquetaires*, “tant un invincible ennui me gagne à cette accumulation d’incroyables fantaisies”.²⁰⁹ Para confirmar a validade de sua opinião, cita Balzac, que teria exprimido sentimento semelhante diante da obra de Dumas pai: “On est vraiment

²⁰⁷ MAUPASSANT, Guy de. Le roman. *Chroniques*. Op. cit., p. 1520.

²⁰⁸ FLAUBERT, Gustave; MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance*. Op. cit., p. 108.

²⁰⁹ MAUPASSANT, Guy de. En lisant. *Chroniques*. Op. cit., p. 1376.

fâché d'avoir lu cela; rien n'en reste que le dégoût pour soi-même d'avoir ainsi gaspillé son temps".²¹⁰ Para reforçar sua opinião e rebater uma crítica sofrida de outro cronista, Nestor (pseudônimo de Henry Fouquier), na crônica seguinte para o mesmo jornal, intitulada "Question littéraire", de 18 de março, Maupassant reafirma o tédio que sente com a leitura do autor de *La reine Margot* e enfatiza que, justamente por temer a cólera dos admiradores de Dumas, "j'eus soin de me mettre à l'abri derrière cette phrase de Balzac".²¹¹ Vê-se aí, não só pela prudência de Maupassant como pela crítica de Nestor, que nosso autor não estava lutando contra uma batalha ganha e, por isso, recorria a modalizações nessa tarefa de dar por morta uma linhagem de romancistas. Neste último texto, acrescenta que "malgré sa prodigieuse astuce de conteur", faltava a Alexandre Dumas outro dom, o da arte literária, ou seja "cette qualité littéraire de l'esprit qui met en une œuvre ce je ne sais quoi d'éternel, cette couleur inoubliable, changeante avec les artistes, mais toujours reconnaissable, l'âme artistique enfin [...]". E Maupassant lança o desafio: "Ce qui restera de Dumas père quand son fils aura disparu. Rien qu'un souvenir [...]".²¹² Isso era o que esperava o autor de *Pierre et Jean*, sempre reticente sobre o gosto do grande público.

A crítica a Alexandre Dumas servia-lhe para definir a tarefa do escritor mais consciente sobre a criação, que reflete sobre a literatura e, principalmente, defender o romancista realista e a sua concepção da verdade estética, que depois definiria em "Le roman". Maupassant separava em dois blocos os artistas que faziam da imaginação sua matéria literária e os que simplesmente faziam literatura de acordo com a sua visão da realidade. Desde 1882, em "En lisant", o escritor normando já impunha sua maneira de conceber o romance realista: "À côté des livres qui amusent, admettez-vous les livres qui émeuvent? Oui, n'est-ce pas? Or, c'est à mon tour de ne pas admettre qu'on puisse être ému par le tissu d'invraisemblances des romans dits consolants. Quoi de plus émouvant, de plus poignant que la vérité?".²¹³ Não nos esqueçamos da epígrafe de seu primeiro romance, *Une vie*, escrito em lembrança de Flaubert: "L'humble vérité".

Mesmo quando se serve de Dumas pai de forma favorável, percebe-se o quão longe dele estão suas preferências. Na crônica "M. Victor Cherbuliez", publicada no *Gil Blas* em 1º de maio de 1883, após provar por diversos exemplos a pobreza literária do último romance do acadêmico que comenta, Maupassant diz ainda que faltam aos

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Idem. Question littéraire. *Chroniques*. Op. cit., p. 1379.

²¹² Idem, p. 1379-80.

²¹³ Idem. En lisant. Op. cit., p. 1375.

romances de Cherbuliez as “heroïques et invraisemblables épopées comme celles que racontait si brillamment Alexandre Dumas père”.²¹⁴ Maupassant afirma ainda nessa crônica: “J’ai d’ailleurs cette conviction, sans doute fausse, que les livres les plus dangereux pour les âmes et les plus immoraux en somme, sont les livres dits les plus moraux, les plus poétiques, les plus exaltants et les plus décevants, les livres où triomphe éternellement l’amour”.²¹⁵ Por meio de uma autoironia, Maupassant emprega o discurso moralista para invalidá-lo, aludindo à responsabilidade do escritor com a verdade, que muitas vezes decepciona o leitor de folhetins.

Em “L’évolution du roman au XIX^e siècle”, publicado na *Revue de l’Exposition Universelle*, em outubro de 1889, Maupassant, já um romancista consagrado, aproveita para traçar um panorama do gênero e aludir aos confrades que considera os mais relevantes de seu século. Logo no início, justifica por que deixa de tratar do

[...] roman d’aventures, lequel nous vient du Moyen Age, et, né des récits de chevalerie, continué par Mlle de Scudéry, et plus tard modifié par Frédéric Soulié et Eugène Sue, semble avoir eu son apothéose dans ce conteur de génie que fut Alexandre Dumas père [...] ce volcan en éruption de livres qui se nommait Dumas.²¹⁶

O cronista dá como ultrapassada essa “école des amuseurs”: “Quelques hommes encore aujourd’hui s’acharnent à égrener des histoires aussi invraisemblables qu’interminables, durant cinq ou six cents pages, mais ils ne sont lus par aucun de ceux qui passionne ou même qu’intéresse l’art littéraire”.²¹⁷ Mais uma vez, enfim, concisão, verossimilhança e reflexão sobre a criação são exigências para Maupassant definir a verdadeira literatura.

Estava então encerrada a questão e o vulcão de Dumas pai, aparentemente extinto. Nesse seu panorama do romance, Maupassant elege os romances de costumes e os filosóficos como “le grand mouvement du roman moderne vers la vérité”,²¹⁸ de que são exemplo as obras de Flaubert, Zola, Daudet, Goncourt, entre outros, como parte da evolução do gênero.

Sabemos que, ainda hoje, o romance de aventuras francês permanece vivo em obras de Michel Tournier e no último Nobel francês, Le Clézio, ou ainda no que se convencionou chamar o romance de autoficção, por aventuras intimistas, entre outras

²¹⁴ Idem. M. Victor Cherbuliez. *Chroniques*. Op. cit., p. 1399.

²¹⁵ Idem, p. 1400.

²¹⁶ Idem. L’évolution du roman au XIX^e siècle. *Chroniques*. Op. cit., p. 1523.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem, p. 1528.

experiências do romance moderno. Nosso escritor, ao criticar essa linhagem, em sua época, apenas queria colocar-se num outro lugar das experiências estéticas romanescas, assunto a que voltaremos no capítulo sobre seus romances.

É necessário observar que, se o jornalismo alavancou a carreira de Maupassant, permitindo-lhe espaço para a difusão e a aclamação em vida, ele não se manteve acrítico a esse veículo, que promovia igualmente escritores de segunda ordem, que não entrariam para o cânone. A crítica a esses escritores pode ser lida em diversas de suas crônicas, bem como na sua ficção propriamente dita. A figura do jornalista arrivista seria atacada de forma veemente por Maupassant, em seu romance *Bel-Ami*, que por ele recebeu críticas de toda espécie: de jornalistas que se reconheceram na figura de Georges Duroy e repudiaram a obra (aos quais o autor respondeu também numa crônica, intitulada “Aux critiques de *Bel-Ami*”); de críticos que viam no próprio Maupassant um modelo de seu protagonista e, por fim, de críticos literários que entenderam o retrato da época e aplaudiram a obra.

Enfim, a experiência jornalística de Maupassant foi ambígua e complementar à sua vocação para a literatura. O jornal era o meio de projeção literária mais acessível, ao qual só não acediam os escritores de seu tempo que possuíam recursos próprios de sustento, como era o caso de seu mestre Flaubert e dos irmãos Goncourt. Pelo que vimos, o jovem escritor soube impor-se nesse meio tão disputado. Nesse sentido, Mallarmé, que conhecia Maupassant por frequentar também as reuniões na casa de Catulle Mendès, exprimiu num tributo póstumo, logo após a morte do contista: “Maupassant qui me paraît, avec des qualités intactes et uniques, le plus admirable des journalistes littéraires de ce temps”.²¹⁹

Emmanuèle Grandadam não afirmou em vão que Maupassant se tornou “le prince de la chronique”.²²⁰ A sua presença, mesmo que sob pseudônimos (a partir de determinado momento, já identificados ao autor), fez-se marcante entre os leitores de jornais. Num estilo que parece de *causerie*, de conversa com um amigo, Maupassant desenvolveu suas crônicas, que podem ter por motivação inicial um *fait divers*, a homenagem a um escritor falecido, o elogio de obras publicadas recentemente, mas que recaem em discussões teóricas sobre literatura, sem fazer teoria propriamente dita. Suas ideias sobre a mulher, a política e a religião, expostas nas crônicas, parecem hoje

²¹⁹ MALLARMÉ, Stéphane. Deuil. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 525.

²²⁰ GRANDADAM, Emmanuèle. Op. cit., p. 112.

destoantes do panorama cultural mundial. No entanto, nas obras de ficção, essa visão é amenizada pelo dom do artista, por meio de ironias e sátiras.

O estilo desses textos, híbridos em formas e temas, vagueia entre a ficção e a não ficção, entre a dissertação e o relato cotidiano. Como ele definiu ser típico ao gênero, também seus textos passam de um assunto a outro, sem transição, mas devem ser concisos, buscando um tom leve, para seduzir e convencer seus leitores. Para Henri Mitterand, assim como nas narrativas de viagem, nas crônicas, Maupassant passa

avec la même liberté du paysage au portrait, du portrait à la scène de genre, de l'anecdote à la réflexion, ou inversement. C'est de là que naît le charme de beaucoup de ses chroniques. C'est un texte imprévisible dans sa discontinuité. [...] La sensibilité moderne s'accorde assez bien à ce vagabondage à travers les grands et les petits sujets [...].²²¹

Maupassant utilizou uma retórica aprendida com o exercício da escrita em periódicos em que, segundo ele mesmo definiu como típico do cronista, a sua verve estava presente, mas associada a uma forma de expressão já esperada pelo leitor habitual de jornais.

Conforme Emmanuèle Grandadam, “Maupassant a réussi à faire de sa critique littéraire un haut lieu de l'indépendance d'esprit”.²²² Apesar de vinculado sempre a um jornal de direita e a um público que muitas vezes ele criticou (e não simplesmente procurou agradar, como ele definiu ser tarefa do cronista), nesses textos Maupassant pôde exercitar sua pena, fazer dela seu instrumento de sobrevivência e emitir sua opinião, mesmo quando ousava dar por acabados gêneros literários ou hábitos culturais franceses, ainda hoje em pleno vigor.

Em “Crítica e sociologia”, Antonio Candido começa com a seguinte constatação:

Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro.²²³

Deixando de lado o contexto teórico a que se aplicava essa afirmação, podemos relacionar essa verdade às generalizações de Maupassant sobre a morte do gênero fantástico, do estilo epistolar, do romance de aventuras, da *finesse*, da *causerie*.

²²¹ Idem, p. 36.

²²² GRANDADAM, Emmanuèle. Op. cit., p. 113.

²²³ CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e de história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 13.

Livre de dogmas e de escolas, Maupassant nega categoricamente: “je crois tous les *principes* littéraires inutiles. L’œuvre seule vaut quelque chose, quelle que soit la méthode du romancier” e defende “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”.²²⁴ E quando sua opinião torna-se por demais doutrinária, sua própria obra vem negar mais essa categoria. Assim vemos, pela leitura de sua obra, como ele mesmo contribuiu com o fantástico e com aquilo que nomeou o estilo epistolar. Na sua visão de homem de letras, toda a realidade ao seu redor torna-se objeto de reflexão, e o escritor de talento não se isenta de demarcar o seu lugar no universo, literário ou não.

²²⁴ MAUPASSANT, Guy de. Question littéraire. Op. cit., p. 1378.

CAPÍTULO 6

Maupassant contista e novelista

[...] je me suis absolument décidé à ne plus 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, et ne pas distraire mon cerveau par des historiettes de la seule besogne qui me passionne.²²⁵

Um conhecimento mais aprofundado da obra de Maupassant permite observar que justamente o gênero que o tornou conhecido no mundo todo era o menos relevante para ele, tanto no início, quanto no final de sua carreira. No começo, eram escritos esparsamente e considerados em segundo plano, visto que o autor oferecia a maior parte de seu tempo à composição de poemas e dramas, o que é ilustrado por sua correspondência; no fim, já cansado de escrever narrativas curtas, preferia produzir lentamente novos romances. Dado o lugar dileto que a poesia, o drama e o romance ocupavam no último quartel do século XIX, na França, gêneros a que se dedicavam os maiores escritores de sua época, Maupassant, em diferentes momentos de sua carreira, pensava em seguir nos mesmos trilhos.

Embora considerasse o conto um gênero menor, como era comum em sua época, Maupassant tinha consciência do tamanho de sua contribuição para elevá-lo no gosto do público francês. No trecho a seguir, de uma carta a seu procurador, Me. Jacob, datada de 5 de dezembro de 1891, o escritor evidencia que usufruiu de todos os modos (financeira e esteticamente) o seu sucesso com o conto:

C'est moi qui ai ramené en France le goût violent du conte et de la nouvelle. Mes volumes sont traduits dans le monde entier, se sont vendus un nombre considérable d'exemplaires et sont payés les prix les plus hauts qui aient jamais été atteints, dans les journaux français où on me paye 1 franc la ligne les romans, 500 francs un seul conte signé de moi. Vous le savez fort bien.
Le nombre de mes éditions est un des plus grands, même le plus grand après celui de Zola.²²⁶

O reconhecimento de seus contos como a melhor parte de sua obra foi feito ainda por seus contemporâneos. Stéphane Mallarmé considerava a sua “primeira

²²⁵ Carta de Maupassant, de outubro de 1891, a um diretor de revista não nomeado. Disponível em: <<http://maupassant.free.fr>>. Acesso em: 1º set. 2011.

²²⁶ Disponível no *site* acima indicado.

maneira” a de contista e julgava que ela se tornaria clássica.²²⁷ Henry James, em seu célebre texto de 1888, dizia que em “qualquer apreciação sincera do seu talento, os contos ocupam o primeiro lugar, não somente por seu número, mas, especialmente, por serem mais característicos” e os considerava “uma coleção de obras-primas”.²²⁸ Leon Tolstói pensava que quase todos os romances de Maupassant eram fracos e resumiu: “Heureusement, Maupassant a écrit des petits récits”.²²⁹ Porém, até algumas décadas atrás, os manuais de literatura francesa colocavam em primeiro lugar a sua atuação como romancista. Em 1943, Álvaro Lins comentou, em seu *Jornal de crítica*, que “é no capítulo do romance naturalista que sempre aparece o estudo da obra de Guy de Maupassant”.²³⁰

O conto pode ser considerado um filho bastardo de Maupassant; a forma dada como sua foi emprestada de contistas que leu e admirou, como Turgueniev, Poe e Hoffmann. Também Flaubert escreveu *Trois contes*, que Maupassant não ignorava. Recuando ainda mais na história do conto literário, tanto José Veríssimo (que citamos na introdução) quanto Otto Maria Carpeaux colocam os contos de Maupassant na tradição dos *fabliaux* franceses medievais e anônimos e das farsas de Molière.²³¹ Segundo esses críticos, todos os maiores prosadores franceses ocupam o lugar de precursores da contística maupassantiana, dada a abrangência de formas e motivos desenvolvidos nos cerca de trezentos contos que escreveu. Como bem definiu Otto Maria Carpeaux, “Maupassant parece muito variado”. O mesmo exprimiu Émile Zola, no seu discurso pronunciado durante as obséquias de Maupassant, em 7 de julho de 1893: “Les contes, les nouvelles se succédaient, d’une variété infinie, tous d’une perfection admirable, apportant chacun une petite comédie, un petit drame complet, ouvrant une brusque fenêtre sur la vie”.²³²

²²⁷ “Je me disais aussi, évocant la première manière, celle-là qui peut-être sera classique, du conteur, avant que ne l’amplifie et ne l’inquiète le romancier [...]”. MALLARMÉ, Stéphane. Deuil. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 526.

²²⁸ Henry James foi apresentado a Maupassant numa reunião em Croisset, na casa de Flaubert, por Ivan Turgueniev, em dezembro de 1875. Cito a partir de: JAMES, Henry. Guy de Maupassant. In: MAUPASSANT, Guy de. *Novelas e contos*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1951, p. XI. A tradução do artigo é de Dora Marques da Cunha.

²²⁹ Tolstói conheceu a obra de Maupassant, em francês, por intermédio de Turgueniev. Cf. TOLSTOÏ, Léon. Guy de Maupassant. Trad. du russe par Élie Halpérine-Kaminski. Montpellier: L’Anabase, [s.d.]. p. 49. O texto de Tolstói é datado de 1893-1894 e serviu de prefácio à primeira tradução para o russo das obras completas de Maupassant.

²³⁰ LINS, Álvaro. Contos. *Jornal de crítica*. 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. p. 156.

²³¹ CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1947, p. 1. Suplemento Letras & Artes. VERÍSSIMO, José. Alguns livros de 1900. *Estudos de Literatura Brasileira*. 3ª série. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977. p. 131.

²³² ZOLA, Émile. Guy de Maupassant. *Europe*, Paris, n. 482, juin 1969. p. 8.

Em termos quantitativos, Maupassant escreveu muito mais páginas de contos que de qualquer outro gênero. Grande parte de seus textos foi publicada primeiro nos jornais, daí a marca característica da maioria deles, a brevidade, exigência do meio em que eram veiculados. Posteriormente, foram reunidos pelo autor em quinze volumes: *La Maison Tellier* (1881), *Mademoiselle Fifi* (1882), *Contes de la Bécasse* (1883), *Clair de lune* (1883), *Miss Harriet* (1884), *Les sœurs Rondoli* (1884), *Yvette* (1884), *Contes du jour et de la nuit* (1885), *Monsieur Parent* (1885), *Toine* (1886), *La petite Roque* (1886), *Le Horla* (1887), *Le Rosier de Mme Husson* (1888), *La main gauche* (1889) e *L'inutile beauté* (1890). Diversos críticos consideraram arbitrária a reunião que Maupassant fez de seus contos nesses volumes, uma vez que recolhia ali textos recentemente publicados no *Le Gaulois* ou no *Gil Blas*. Um estudo recente de Emmanuèle Grandadam veio mostrar que a ordem dos textos nessas coletâneas e o destaque dado às narrativas iniciais e finais dos volumes propõem uma intratextualidade promovida pelo autor conscientemente, que enriquece a leitura em conjunto.²³³ A pesquisadora defende uma “poétique du recueil” em Maupassant, de modo a fazer-nos reobservar em detalhe o cuidado do autor com as compilações de seus textos esparsos, muitas vezes reescritos para a edição em volume.

Nossos comentários sobre os contos e as novelas tenderão a reunir os aspectos que vimos trabalhados pelos contistas maupassantianos brasileiros, objeto da segunda parte deste trabalho. Não faremos aqui uma classificação deles, visto que, na observação fina de cada um, percebe-se que as categorias em que comumente são separados pelos críticos (segundo temas, gêneros ou formas comuns), muitas vezes vêm reunidas num mesmo texto, em maior ou menor grau, de modo que um conto como “Mademoiselle Fifi”, por exemplo, trata da guerra e da vingança patriótica, mas também do provincianismo normando, do erotismo e do clericalismo. “Saint-Antoine”, igualmente, por meio de um retrato satírico e violento da guerra Franco-Prussiana, revela uma leitura irônica do normando, bem como lida com o medo e a angústia presentes em contos fantásticos do autor. Pode-se ter uma ideia das dificuldades de encerrar a “variedade maupassantiana” em categorias nas classificações dos contos já ensaiadas por Henry James, no artigo citado, bem como por René Dumesnil²³⁴ e Albert-Marie Schmidt.²³⁵

²³³ GRANDADAM, Emmanuèle. *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique du recueil*. Preface de Philippe Hamon. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

²³⁴ Esse estudioso apresenta nove categorias temáticas: “A: l’enfant”; “B: crimes, morts violentes, incendies volontaires”; “C: viols, perversions sexuelles, érotisme, etc.”; “D: folie, terreur,

6.1 Do *fait divers* à anedota nos contos e novelas

As novelas e os contos sobre a guerra

“Boule de suif”, a primeira novela de sucesso do autor, tem por evento central a Guerra Franco-prussiana de 1870: enquanto a cidade de Rouen é ocupada pelos alemães (assunto das quatro primeiras páginas), um grupo de dez pessoas, representantes de diversos extratos da sociedade francesa (casais de burgueses, nobres, religiosas, um democrata pobre e uma cortesã), segue numa diligência, procurando fugir a essa tomada, a fim de alcançar o Havre e talvez se refugiar na Inglaterra. Maupassant utilizou-se de um tema que conhecia por experiência pessoal, durante o tempo em que atuou como soldado na região de Rouen. Albert Lumbroso e outros biógrafos²³⁶ de Maupassant apontam também que a personagem Boule de Suif foi inspirada em uma cortesã conhecida do autor, Adrienne Legay, fato cuja veracidade teria sido assegurada pela mãe do escritor. Louis Forestier afirma que a anedota do conto “serait vraie aussi et Maupassant l’aurait recueillie de la bouche même de son oncle Charles Cord’homme”, tio esse que foi o modelo de outra personagem da novela, o democrata Cornudet.²³⁷

O compromisso com a verdade era a motivação do autor, que estampava nesse texto, junto aos outros cinco escritores envolvidos no volume *Les Soirées de Médan*, o tema da guerra sob uma perspectiva mais realista.

Nous n’avons eu, en faisant ce livre, aucune intention antipatriotique, ni aucune intention quelconque – nous avons voulu seulement tâcher de donner à nos récits une note juste sur la guerre, de les dépouiller du chavínisme à la Déroulède, de l’enthousiasme faux jugé jusqu’ici nécessaire dans toute narration où se trouvent

hallucinations”; “E: aventures amoureuses, etc.”; “F: Filles, etc.”; “G: Héritages”; “H: a) farces; b) paysanneries”; “I: sujets divers”. 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. Comentamos essa e as outras classificações em nossa dissertação de mestrado *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*.

²³⁵ Biógrafo e organizador de uma coletânea de contos de Maupassant, Albert-Marie Schmidt distribui contos e novelas em onze grupos: “Drames et propos rustiques”, “Les confinés”, “Les séductions et l’art d’aimer”, “Le charme des liaisons”, “Le danger des liaisons”, “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”. MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Dir. de Albert-Marie Schmidt. Paris: Albin Michel, 1972. 2 t.

²³⁶ Cf. SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 2003. (Grandes Biographies). p. 626.

²³⁷ Nota de Louis Forestier. In: MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Org. Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1974. (Bibliothèque de la Pléiade). t. I. p. 1298.

une culotte rouge et un fusil. [...] Ce ne sera pas antipatriotique, mais simplement vrai: ce que je dis des Rouennais est encore beaucoup au-dessous de la Vérité.²³⁸

A busca da verossimilhança resultou num retrato que chocou a burguesia rouenense do tempo de Maupassant. Isso porque as personagens mais simpáticas da novela, por conta de seus sentimentos de solidariedade (para não aludirmos à divisa da Revolução Francesa), são justamente as mais inferiorizadas na escala social: a cortesã bonapartista Élisabeth Rousset, a Boule de Suif, que só é apresentada ao leitor na nona página, e o vagabundo democrata Cornudet. Eles não só são os únicos a resistirem aos desmandos dos alemães (o narrador elenca o histórico de atitudes antiprussianas deles), como são somente eles que abdicam de seus valores para pagar o preço da liberdade de todos (dividem suas provisões e, no caso da cortesã, oferece seu corpo em troca da libertação de todos).²³⁹ A sátira que Maupassant obtém dessa situação dramática surge da inversão de valores entre o grupo social elevado e sua falta de sensibilidade e a dupla considerada inferior e a sua elevação de sentimentos. A descrição do espaço da diligência representa esse quiasmo: fisicamente as personagens estão separadas em dois grupos: “Ces six personnes formaient le fond de la voiture, le côté de la société rentée [...] En face des deux religieuses un homme et une femme attiraient l’attention de tous”.²⁴⁰ Essa apresentação e o decurso da viagem revelam que as personagens mais complexas, as de maior importância na sua narrativa, são as de menor valor social. Os primeiros contatos entre os dois grupos são agenciados pelo comerciante M. Loiseau, que sempre espreita tudo, tenta roubar no jogo (ver a irônica cena em que jogam trinta-e-um, no albergue em Tôtes)²⁴¹ e representa o intercâmbio, por sua profissão e proveniência social (pequeno-burguês emergente). Num dos momentos mais intensos da ação, a refeição no comboio, ele diplomaticamente intervém. Em outra situação, da tentativa de convencimento de Boule de Suif a se entregar ao comandante alemão, todos buscam argumentos que falem fundo no espírito da jovem cortesã, para que a vontade

²³⁸ Carta de Maupassant a Flaubert, de 5 de janeiro de 1880. FLAUBERT, Gustave; MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance*. Texte établi, préfacé et annoté par Yvan Leclerc. Paris: Flammarion, 1993. p. 207.

²³⁹ Segundo Richard Fusco, Boule de Suif promove uma “small social revolution”. Sobre a cena da partilha dos alimentos, diz o crítico: “In the forced intimacy of this isolated little world, Rousset can for the moment, earn a respect that would never be possible in a larger social arena”. FUSCO, Richard. *Maupassant and the American short story: the influence of form at the turn of the century*. [s.l.]: The Pennsylvania State University Press, 1994. p. 86-7.

²⁴⁰ MAUPASSANT, Guy de. Boule de suif. *Contes et nouvelles*. Op. cit., p. 90.

²⁴¹ Idem, p. 107.

da maioria se estabeleça: a entrega de personagens femininas históricas, a religião que perdoa a falta por um ato heroico de salvação e o discurso apelativo do nobre conde.²⁴²

A hipocrisia com que o autor caracteriza a sociedade rouenense, recorrente e bem focada contra as duas personagens marginais, revela-se em comentários e ações das demais, dados por meio do discurso indireto livre (há poucos diálogos em discurso direto). Mas a atuação da alta sociedade em defesa de seus interesses era já anunciada pelo narrador desde o início do texto, antes mesmo da apresentação dos dez viajantes.

Au bout de quelque temps, une fois la première terreur disparue, un calme nouveau s'établit. Dans beaucoup de familles l'officier prussien mangeait à table. Il était parfois bien élevé, et, par politesse, plaignait la France, disait sa répugnance en prenant part à cette guerre. On lui était reconnaissant de ce sentiment; puis, on pouvait, un jour ou l'autre, avoir besoin de sa protection.²⁴³

É desse tipo de proteção que a sociedade rouenense, retratada no comboio em que segue Boule de Suif, se utiliza para tentar escapar da cidade, até se deparar com um comandante alemão, em Tôtes, que elas não conseguem corromper com seus títulos e com seu dinheiro. É essa sociedade que acredita então ser natural a troca de serviços, da parte da protagonista, para receber o salvo-conduto dos inimigos alemães. E é a mesma que, depois de comemorar a entrega da cortesã, por meio da qual conseguem a liberdade, voltará a ignorar e menosprezar Boule de Suif na sequência da viagem, sem lhe oferecer nada, nem um olhar de piedade.

A malícia feminina e o tom libidinoso dos homens aparecem em alguns momentos do texto, durante as discussões sobre Boule de Suif e na noite em que ela dorme com o alemão. Nota-se isso justamente nas personagens que antes insultaram a cortesã.

Les deux femmes eurent un frisson. Les yeux de Mme. Carré-Lamadon brillaient, et elle était un peu pâle, comme si elle se sentait déjà prise de force par l'officier [...] [...] l'atmosphère qui s'était peu à peu créée autour d'eux était chargée de pensées grivoises [...]

Et toute la nuit, dans l'obscurité du corridor coururent comme des frémissements, des bruits légers, à peine sensibles, pareils à des souffles, des effleurements de pieds nus, d'imperceptibles craquements. Et l'on ne dormit que très tard, assurément, car des filets de lumière glissèrent longtemps sous les portes. Le champagne a de ces effets-là; il trouble, dit-on, le sommeil.²⁴⁴

A ironia do narrador sobre essa espécie de contágio erótico, o valor anedótico da história e outros elementos que serão centrais em diversos contos do autor aparecem

²⁴² Idem, p. 112-5.

²⁴³ Idem, p. 85.

²⁴⁴ Idem, p. 110, 116 e 117.

reunidos aqui, esboçados às vezes em pequenas frases, como a sátira ao camponês dono do albegue ou ao normando comerciante (figurado por Loiseau), ou o discurso contraditório com as ações da alta sociedade.

Por fim, a metalinguegem literária fica por conta da segunda refeição que o grupo faz, na retomada da viagem, quando no jornal enrolado num queijo gruyère, que a condessa trazia, estampa-se o título “faits divers”.²⁴⁵ E a ironia do autor, contra um falso patriotismo dessas classes ditas elevadas, fecha a novela com Cornudet que assobia e canta trechos da “Marselhesa” (que em 1870 ainda não era o hino nacional, mas um canto revolucionário), cadenciado com os soluços do choro de raiva e vergonha de Boule de Suif e o silêncio de constrangimento dos demais viajantes.

Além dessa novela, outros contos de Maupassant vão tratar da Guerra Franco-prussiana, sob um viés semelhante, da transposição de um tema histórico sob uma anedota, que retoma *faits divers* conhecidos do escritor. Em “Mademoiselle Fifi” (conto de 1882), que também se passa em Rouen, “ce pot de chambre de la France”,²⁴⁶ durante a ocupação alemã, um grupo de comandantes solicita os serviços de prostitutas.²⁴⁷ Uma delas, Rachel, resiste (mais fortemente que Boule de Suif) a dormir com um subtenente alemão, apelidado Mlle. Fifi por seus traços femininos e pela sua má articulação do francês. O resultado aqui, porém, é mais trágico que em “Boule de Suif”: a cortesã mata o inimigo e é escondida pelo padre, no sino da igreja. Esse sino, aliás, que não toca mais desde a invasão, representa “la seule résistance que les envahisseurs eussent rencontré aux environs: celle du clocher”.²⁴⁸ De forma irônica, somente um padre e uma prostituta defendem a nação. Apesar da morte que cometeu, a protagonista do conto obtém um desfecho mais favorável: “Elle en fut tirée quelque temps après par un patriote sans préjugés qui l’aima pour sa belle action, puis l’ayant ensuite chérie pour elle-même, l’épousa, en fit une Dame qui valut autant que beaucoup d’autres”.²⁴⁹

Em “Le lit 29” (de 1884), está associado mais fortemente o tema da guerra com o erótico. Irma, outra cortesã, representa também a resistência aos invasores na cidade de Rouen. Após ser contaminada pela sífilis por soldados alemães, ela resolve disseminar sua doença por outros soldados inimigos, mesmo que isso custe sua vida. A

²⁴⁵ Idem, p. 119.

²⁴⁶ Idem. Mademoiselle Fifi. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 385.

²⁴⁷ Otto Maria Carpeaux emitiu um comentário bastante curioso sobre a frequência dessas personagens na obra de Maupassant: “Enfim, as prostitutas e seus fregueses chegaram a substituir, em Maupassant, o resto da população francesa”. CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1947. p. 1. Suplemento Letras & Artes.

²⁴⁸ MAUPASSANT, Guy de. Mademoiselle Fifi. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 390.

²⁴⁹ Idem, p. 397.

conclusão da cortesã, que se mostra superior em valores frente ao soldado francês, seu ex-amante, ridicularizado pelos demais, é de que ela fez mais pela França do que ele mesmo, na luta contra a invasão prussiana: “[...] je leur ai fait plus de mal que toi, moi, et que j’en ai tué plus que tout ton régiment réuni”.²⁵⁰

Maupassant escreveu diversos outros contos sobre a guerra, que buscavam retratar a violência alemã diante de qualquer resistência ínfima dos franceses. “Le père Milon” (1883) narra a história de um velho camponês que se veste com o uniforme prussiano para matar os soldados rivais. Após ter perdido o pai e um filho em guerra, esse homem mata dezesseis prussianos e enfrenta um batalhão com a sua honra, quando é fuzilado diante da família. Esse conto revela a crueldade da guerra em si: “Le pays fut terrorisé. On fusilla des paysans sur une simple dénonciation, on emprisonna des femmes; on voulut obtenir, par la peur, de révélations des enfants”.²⁵¹ “Deux amis” (1883) mostra o fuzilamento de dois pescadores, M. Morissot e M. Sauvage, por não darem a palavra de ordem exigida pelo comandante alemão. Outros contos foram escritos com a mesma intenção, como “Saint-Antoine” e “La folle”, do mesmo ano, revelando nesse primeiro período de sucesso do autor sua preocupação com o assunto da guerra. Faz-se a transposição do motivo histórico para a ficção, questionando sempre um falso valor patriótico atribuído ao evento e elevando personagens comuns como verdadeiras atuantes nos acontecimentos retratados.

A imaginação comezinha alimentada pelo *fait divers*

Além de obter assunto para contos na leitura de *faits divers*, como era procedimento comum a diversos escritores do final do século XIX (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dumas, entre outros),²⁵² há diversos contos cuja trama encerra personagens leitoras de jornais, cuja imaginação é alimentada por esse gênero jornalístico.

Roland Barthes estudou a estrutura desse gênero tipicamente francês, que “s’apparente à la nouvelle et au conte”,²⁵³ e depreendeu suas características principais: trata-se em geral de um texto curto, de título atraente, que convida à leitura, em que se relatam fatos anônimos, de resultados trágicos, e que causam estranheza no leitor. O

²⁵⁰ MAUPASSANT, Guy de. Le lit 29. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 185.

²⁵¹ Idem. Le père Milon. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 824.

²⁵² Cf. sobre o assunto BENHAMOU, Noëlle. De l’influence du fait divers: les Chroniques et Contes de Maupassant. *Romantisme: Revue du Dix-Neuvième Siècle*, Paris: Sedes, n. 97: Le fait divers, p. 47-58, 1997.

²⁵³ BARTHES, Roland. Structure du fait divers. *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964. p. 189.

efeito principal desse texto é atrair a curiosidade e surpreender o leitor (gerar o “spectacle d’une déception”),²⁵⁴ que tende a buscar a causalidade dos fatos e formular para si uma explicação lógica, que logo é desmentida pela apresentação final da motivação, muitas vezes banal.

Maupassant, com crônicas e contos publicados em periódicos, dividia espaço nos jornais com os *faits divers* e aproveitou esse elemento cotidiano para contribuir com a ilusão de real na trama de alguns de seus textos, sobretudo para caracterizar a ingenuidade de certas personagens por seu hábito de leitura desse gênero. No seu ensaio “Le roman”, o autor já estabelecia sua teoria da verossimilhança por meio da diferenciação entre a ficção (o romance realista) e o *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.

[...]

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.²⁵⁵

Vimos em “Boule de Suif” o desafio interpretativo que o autor lança ao inserir dentro da novela uma página aberta de jornal com o título “Fait divers”. Num conto como “Enragée?”, que foi publicado no *Nouveau Décaméron*,²⁵⁶ a ingenuidade da personagem-narradora pode ser em parte atribuída ao hábito das leituras dos *faits divers* e de romances femininos de tom pedagógico – e que nada lhe esclareceram. Escrito sob a forma de carta a uma amiga, a narradora mostra seu desconhecimento sobre os rituais do casamento. Enquanto ainda estava em dúvida sobre o que lhe sucederia na noite de núpcias, sua imaginação a leva a pensar que ela mesma poderia estampar as páginas dos jornais:

²⁵⁴ Idem, p. 192.

²⁵⁵ MAUPASSANT, Guy de. Le Roman. *Romans*. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 708.

²⁵⁶ Trataremos mais adiante, no item 6.8, dessa publicação coletiva francesa, nos moldes do *Decameron* de Boccaccio e do *Heptaméron* de Marguerite de Navarre, e de que Maupassant fez parte.

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!²⁵⁷

Em “Le crime au père Boniface” (1884) o carteiro Boniface, a quem “les faits divers [...] passionnaient”,²⁵⁸ durante seu trabalho é atraído por ruídos na casa do preceptor M. Chapatis, novo no local e recém-casado. Pensa tratar-se de um crime e vai buscar auxílio da polícia. O seu “espetáculo de uma decepção” ocorre diante dos policiais, que riem de seu engano: o barulho que se fazia dentro da casa era produzido pelo preceptor e sua esposa. A própria história, segundo Louis Forestier, teria seu fundo de verdade:

Cette histoire de “petite mort” cultive le ton égrillard cher à la rédaction et aux lecteurs de *Gil Blas*. 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.²⁵⁹

Seguiremos a análise desse conto no capítulo sobre Medeiros e Albuquerque, que escreveu um conto recuperando diversos elementos de “Le crime au père Boniface”. Personagens de origem simples e de opinião sugestível são alvos fáceis do narrador maupassantiano. Esse aspecto, associado à origem provinciana de muitas de suas personagens atrairia escritores brasileiros na leitura do autor francês, conforme veremos nos estudos desses autores.

Se, por um lado, Maupassant ridiculariza as leituras dos *faits divers*, por outro, faz deles um modelo dentro de alguns de seus textos, afastando-se da verossimilhança professada em “Le roman”. Timothée Léchot, em “Le réalisme mis à l'épreuve” afirma que Maupassant não hesitou em transgredir as regras apresentadas no seu “manifesto realista”, “Le roman”, em contos como “Apparition” (1883), “L'armoire”, “Histoire vraie”, “L'épave”, “Les tombales”, “Auprès d'un mort”, entre outros. Para esse crítico, “Maupassant se détourne du commun pour lui préférer l'exceptionnel [...] Contrairement à ce qu'il écrit dans ‘Le roman’, le Maupassant des contes ne cherche pas à ‘donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits’”.²⁶⁰ Essa escolha não desmerece o aparato crítico do autor, apenas mostra a sua variedade de procedimentos:

²⁵⁷ MAUPASSANT, Guy de. Enragée. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 941-42.

²⁵⁸ Idem. Le crime au père Boniface. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 169.

²⁵⁹ Nota de Louis Forestier. In: Idem, t. II, p. 1368.

²⁶⁰ LÉCHOT, Timothée. Le réalisme mis à l'épreuve. *Le Magazine Littéraire*, Paris, n. 512, oct. 2011. p. 79.

Les contes et les courtes nouvelles que l'écrivain publie dans les journaux bousculent ou renversent, parfois avec humour, la doctrine littéraire qu'il développe dans ses écrits théoriques ou critiques. Auteur indissociable du mouvement réaliste et naturaliste, Maupassant est aussi un professionnel de l'écriture capable de plier sa plume aux exigences contrastées des différents genres littéraires (le roman, la nouvelle, le conte) et des différents supports (le livre, le journal). Pour être pragmatique, en est-il moins artiste?²⁶¹

Num conto como “Amour”,²⁶² há uma curiosa *mise en abyme* de histórias, envolvendo um *fait divers*. Após o título do conto de Maupassant, vem o título do texto do personagem-narrador: “Trois pages du ‘Livre d’un Chasseur’”. Esse narrador começa comentando uma notícia que acaba de ler, de amor, assassinato e suicídio e é isso que motiva a sua narração. É criada uma grande expectativa, no leitor, a respeito da história de amor tão pungente de que se lembrou o narrador. Todo o conto se constrói sobre a ambientação dessa anedota de caça e, somente nas últimas linhas, ficamos sabendo que o par amoroso era um casal de pássaros: os caçadores atiram na fêmea, o macho rodeia o corpo da companheira, até ser morto também. Além de utilizar a ilusão típica dos *faits divers*, Maupassant cria uma espécie de fábula com uma surda moral, que ressignifica o título e a notícia do suicídio. O amor, nas duas leituras, carrega consigo o signo do engano e da morte, desiludindo, pois, o leitor, de possíveis expectativas românticas.

6.2 O regionalismo de Maupassant: os contos e as novelas normandos

Como dissemos, seria difícil propor uma classificação dos contos que não previsse o cruzamento de temas trabalhados por nosso autor. No caso dos contos e novelas passados na Normandia, o espaço não restringe o assunto que envolve a trama, mas muitas vezes determina um perfil específico de personagem. Maupassant usa com frequência a cor local para criticar comportamentos e hábitos. Há a recorrência de tipos, esboços de pessoas conhecidas do autor quando viveu nessa região, onde passou a maior parte de sua vida. Muitas das peripécias incluídas nesses textos explicam-se por um modo de vida e uma visão pragmática dela tipificados.

A novela “La Maison Tellier” (1881) é antes de tudo a história de um prostíbulo numa cidade litorânea normanda, casa “familiar”, como muitos que existiam (e talvez ainda existam) nas pequenas cidades. Situada em Fécamp e mantida por uma viúva

²⁶¹ LÉCHOT, Timothée. Op. cit.

²⁶² MAUPASSANT, Guy de. *Amour. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 845-50.

(chamada simplesmente de *Madame*), procedente de uma família de camponeses, a Maison Tellier representa um microcosmo bem inserido na vida social da comunidade, em que se reúnem homens de todas as classes sociais, divididos em dois andares da casa. As cortesãs representam também, cada uma, um tipo desse universo: “Le personnel étant restreint, on avait tâché que chacune d’elle fût comme un échantillon, un résumé de type féminin, afin que tout consommateur pût trouver là, à peu près du moins, la réalisation de son idéal”.²⁶³

O impasse da narrativa começa quando a Maison Tellier (a única do gênero na cidade) é fechada, num sábado; os clientes pensam que foi interditada pela polícia, mas depois descobrem que Madame Tellier tirou o final de semana para que todas as cortesãs a acompanhassem à primeira comunhão de sua sobrinha e afilhada, em Virville, vilarejo distante de Fécamp. A descrição da viagem de trem é cheia de humor, mas a da entrada na igreja pelas cinco prostitutas mais a cafetina (“le régiment Tellier”)²⁶⁴ é antológica. Durante a cerimônia, o choro contagiante delas atinge a todos, inclusive ao padre, numa onda de delírio. Maupassant utiliza-se mais uma vez da imagem das cortesãs emotivas e sensíveis à religião (representadas por Boule de Suif e Rachel, de “Mademoiselle Fifi”) e cria uma nova inversão de valores: a comunidade local não reconhece nessas mulheres a sua profissão e o padre lhes agradece pelo “salutaire exemple” e pela “édification de ma paroisse”²⁶⁵ que elas proporcionam. Quando voltam à Maison Tellier, animadas, oferecem um baile aos clientes. Dessa forma bem-humorada, Maupassant põe em questão os costumes da província, a moral e a religião.

Entre as histórias passadas no campo, há aquelas em que mulheres pobres, mães-solteiras abandonadas, após sofrerem o repúdio social, obtêm de outros homens a reconstrução do lar e a paternidade de seus filhos. Esse é o tema de “Histoire d’une fille de ferme” (1881), que seria retomado em parte no romance *Une vie* e, sob o ponto de vista da criança, dado pelo discurso do narrador, em “Le papa de Simon” (1881). O narrador maupassantiano, assumindo as premissas naturalistas, aparece aqui indulgente com a mulher vítima de um primeiro amor ilusório e que se entregam por instinto: “luttant elle-même contre l’instinct toujours plus puissant chez les natures simples, et mal protégée par la volonté indécise de ces races inertes et molles”.²⁶⁶

²⁶³ MAUPASSANT, Guy de. La Maison Tellier. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 258.

²⁶⁴ Idem, p. 271.

²⁶⁵ Idem, p. 275.

²⁶⁶ Idem. Histoire d’une fille de ferme. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 239.

Numa carta de Taine a Maupassant, de 2 de março de 1882, o célebre teórico do naturalismo elogia o livro *La maison Tellier*, de que fazem parte as três narrativas que acabamos de citar. No trecho a seguir, Taine exprimiu toda a sua admiração pela arte do discípulo de Flaubert:

Tout jugement dépend de l'idéal qu'on s'est fait; vous placez le vôtre très haut; de là vos sévérités. [...] On peut sympathiser même avec les petits bourgeois, même avec les paysans collés à la glèbe, ou avec les ouvriers collés à leur établi; vous l'avez fait dans *Une Fille de ferme* et dans *Le Papa de Simon*. Cela est généreux, réconfortant, et je souhaite pour notre plaisir que vous le fassiez souvent. Je vous serre la main et vous remercie. Rien de plus agréable à mon âge que de voir l'aurore d'un grand talent...²⁶⁷

Retratos masculinos de normandos também tendem à caricatura naturalista. “Toine” (1885) conta a história de um dono de bar, que passa suas horas bebendo e jogando dominó. Seu discurso é marcado pelo modo de falar local e pelo gosto pela piada. Após sofrer de uma paralisia, Toine não sai mais da cama, onde continua recebendo os amigos para beber e conversar. A graça do conto está no modo que sua mulher encontra de fazê-lo trabalhar, mesmo imobilizado, na criação de suas galinhas: ela o faz chocar os ovos nas axilas. No princípio, ele era avesso à ideia, mas depois se afeiçoa à tarefa, “avec une angoisse de femme qui va devenir mère”.²⁶⁸ Por fim, todos os vizinhos vêm ver o nascimento dos pintinhos e Toine fica “affolé de joie [...] saisi par une tendresse de mère”.²⁶⁹

Diversos outros contos marcam um tipo regional satirizado. Em “Un Normand” (de *Contes de la Bécasse*) relata-se a história do père Mathieu, sargento aposentado, alcoólatra, que complementa sua renda como guarda de uma capela dedicada às moças grávidas, em Rouen, onde vende santos e orações a quem o procura visando obter graças diversas. Outro texto que resgata histórias locais, por meio do uso do conto dentro do conto, é “Le Rosier de Mme Husson”. A partir de um acidente de trem, o personagem e primeiro narrador acaba parando numa pequena cidade da Normandia, Gisors, onde mora um médico amigo seu, o dr. Marambot. Quando o amigo da cidade pergunta se a vida não é monótona no interior, logo o outro responde:

Non, mon cher, quand on sait s'occuper. Une petite ville, en somme, c'est comme une grande. Les événements et les plaisirs y sont moins variés, mais on leur prête

²⁶⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Ed. de René Dumesnil. Paris: Librairie de France/Gründ, 1938. p. 437-8.

²⁶⁸ Idem. Toine. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 433.

²⁶⁹ Idem, p. 435.

plus d'importance; les relations y sont moins nombreuses, mais on se rencontre plus souvent. Quand on connaît toutes les fenêtres d'une rue, chacune d'elles vous occupe et vous intrigue davantage qu'une rue entière de Paris.²⁷⁰

Esse interesse mesquinho pela vida dos outros é motivo de contos como “Le crime au père Boniface”, conforme vimos, e também de “Le rosier de Mme Husson”. Durante a conversa dos dois amigos, o primeiro diverte-se com as anedotas do lugar e diz que Marambot possui uma doença especial, o “esprit de clocher”, uma espécie de provincianismo. O médico então explica a expressão e o seu gosto pelo regionalismo, dando o perfil do homem normando:

L'esprit de clocher, mon ami, n'est pas autre chose que le patriotisme naturel. J'aime ma maison, ma ville et ma province par extension, parce que j'y trouve encore les habitudes de mon village; mais si j'aime la frontière, si je la défends, si je me fâche quand le voisin y met le pied, c'est parce que je me sens déjà menacé dans ma maison, parce que la frontière que je ne connais pas est le chemin de ma province. Ainsi moi, je suis Normand, un vrai Normand [...]²⁷¹

Outros normandos ganham a vida vendendo a mulher a litro (“Une vente”) ou abreviando a vida de parentes moribundos (“Le diable”). Camponeses de outras regiões passam o tempo de uma viagem prestando-se favores cômico-eróticos, como em “Idylle”. O rol de tipos é variado e pelo humor que quase sempre o autor consegue obter dessas situações, tiram-se daí facilmente anedotas que ficam na memória dos leitores. Henry James chegou a palpar:

É seguramente pelo tipo de seu camponês normando que seus contos viverão; conhece o autor esse herói como se o tivesse criado [...] Esse camponês é parte do mobiliário desprezível do mundo, mas tomado em conjunto, parece que é a parte mais grotesca desse. Sua cautela, sua sagacidade, sua natural astúcia, sua mesquinhez, sua geral sordidez destrutiva são tão claras quanto aquele dialeto brutal e adestrado em que se expressa e no qual nosso autor toca como um virtuose. Seria impossível demonstrar com mais perfeita faculdade de percepção do *humour* do assunto, as fatuidades e a obtusão de sua ignorância, as desordens dos seus apetites opostos, os extremos de sua cautela.²⁷²

Embora a parte regionalista dos contos de Maupassant seja bastante comentada pelos críticos, não é, certamente, por esse aspecto que a sua obra continua a ser lida. Essa é, talvez, a parcela mais marcada por elementos naturalistas, que tornam certos retratos um pouco provincianos. Hoje, quando se fala no “conto de Maupassant”, é certamente a uma forma que nos referimos, ou ainda, a uma preocupação com a

²⁷⁰ MAUPASSANT, Guy de. Le rosier de Mme Husson. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 952.

²⁷¹ Idem, p. 954.

²⁷² JAMES, Henry. Op. cit., p. XIII.

composição da trama e sua verossimilhança interna atrelada à realidade objetiva. A temática e um tratamento tipificado de certas personagens deixaram de ser a marca distintiva do autor que se estabeleceu no cânone.

6.3 O conto urbano: as tentações de Paris

O panorama de Paris realizado por Maupassant é rico em diversas perspectivas. “Homero desse mundo parisiense”,²⁷³ conforme o epíteto apropriado dado por Otto Maria Carpeaux, nosso autor captou retratos variados dessa metrópole, de seus habitantes e seus visitantes. As excursões por Paris e arredores são um capítulo recorrente em seus contos e novelas, cujo exemplo mais representativo é o de “Les dimanches d’un bourgeois de Paris” (1880).

O protagonista dessa novela, M. Patissot, é um funcionário público parisiense, cuja aprendizagem adquirida, em seus passeios pela capital francesa, é oferecida pelo narrador como exemplar.

L’histoire de son avancement peut être utile à beaucoup d’employés, comme le récit de ses promenades servira sans doute à beaucoup de Parisiens qui les prendront pour itinéraires de leurs propres excursions, et sauront, par son exemple, éviter certaines mésaventures qui lui sont advenues.²⁷⁴

Caracterizado pelo oportunismo no trabalho, cujos avanços são obtidos por amizades influentes e bajulação, M. Patissot não é, evidentemente, um modelo de ética. Sua marca maior é a volubilidade de opinião. Seu passatempo aos domingos é a leitura de romances de aventuras. Em resumo, “Il était plein de ce bon sens qui confine à la bêtise”.²⁷⁵ Por recomendação médica, começa suas caminhadas dominicais por Paris, que são o assunto da novela: num total de dez episódios muito divertidos, todos desfavoráveis ao respeito que o leitor poderia ter por M. Patissot (cuja idiotia é dada já em seu nome). Tudo leva a crer que esse genuíno parisiense (como, aliás, quase todos com quem ele se encontrará em suas excursões), que trabalha para sua cidade e para seu país, nada conhecia da vida de Paris e seus arredores.

Outros funcionários parisienses de Maupassant se assemelham a Patissot, com a variante da estupidez não só no trabalho, como também no seio familiar ou das amizades. Exemplos disso são o Père Mongilet, do conto homônimo (1885), e M.

²⁷³ CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. Op. cit., p. 8.

²⁷⁴ MAUPASSANT, Guy de. Les dimanches d’un bourgeois de Paris. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 122.

²⁷⁵ Idem, p. 125.

Caravan, de “En famille” (1881), novela esta que Taine considerava “cruellement vrai[e]”.²⁷⁶

O tempo perdido em Paris é também tema dum conto como “Une soirée” (1883), em que Me. Saval, um provinciano ingênuo, sobretudo quanto às expectativas que tem sobre a vida sedutora da cidade, acaba sendo vítima de equívocos e de aproveitadores citadinos. Personagens do campo que se arriscam pela cidade raramente são bem-sucedidas nos contos realistas de Maupassant, confirmando o que ele disse numa crônica: “Quelque grand, puissant, génial qu’on soit, on garde, quand on ne sait pas devenir parisien jusqu’aux moelles, quelque chose de provincial”.²⁷⁷ Nessa vertente estão também casos femininos, como o da personagem anônima de “Une aventure parisienne” (1881), uma parente de Madame Bovary, cuja curiosidade era despertada pelas páginas sociais dos jornais, fazendo-a uma admiradora dessa Paris, em sua “apothéose de luxe magnifique et corrompu”.²⁷⁸

Um recurso muito comum em sua obra, semelhante ao processo de criação que usa o efeito do *fait divers*, é o da ironia para engrandecer pequenos fatos ou para rebaixar os considerados grandes pela história oficial (caso da maioria dos contos de guerra). Em “L’odyssée d’une fille”, após sair do *vaudeville* (outro recurso de inserir a ficção na ficção), o narrador se vê compelido a salvar da captura da polícia uma jovem prostituta. Ela lhe relata sua triste história e explica por que, depois de envolver-se com um rapaz e fugir de seu tutor, em Yvetot, buscou a sobrevivência por esse meio. A “odisseia” dessa jovem marginalizada, órfã, pobre heroína que seguiu a pé de Yvetot a Rouen, chegou à capital, foi presa e sobrevive como pode nas ruas parisienses, é engrandecida por esse “salvador” anônimo, que dá à história contada por ela louros de literatura. Ela, por sua vez, agradece ao seu modo: oferece sua hospitalidade (costume das personagens da *Odisseia*, de Homero) e uma noite ao seu salvador, que só deseja mesmo ouvir sua história. Voltaremos a esse conto no capítulo sobre Lima Barreto.

Se temos diversas excursões por Paris, devemos considerar também as realizadas por personagens parisienses pelo campo, mas que não ousaríamos inserir no capítulo sobre o provincianismo nos contos do autor. É o caso da novela “Une partie de campagne”, em que o pensamento da escapada para *se dépayser* ou “prendre l’air”, típico do citadino, move Mme. Dufour e sua família no dia de seu aniversário. O

²⁷⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Op. cit., p. 437-8.

²⁷⁷ Idem. Louis Bouilhet. *Chroniques: anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche). p. 1138.

²⁷⁸ Idem. Une aventure parisienne. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 329.

passeio de comemoração torna-se uma aventura amorosa para mãe e filha, que passam a se entreter num passeio de barco com dois homens locais, enquanto o pai e o noivo da moça pescam.

Dos últimos contos do autor que têm por espaço o centro parisiense, os mais significativos são aqueles que encerram, junto a esse ambiente de luxo e vigor erótico, questões de identidade, deformada pela preocupação com a aparência e a autoimagem. A sociedade parisiense revela-se um teatro em que as personagens querem atuar perpetuamente, guardando as mesmas convenções. Maupassant apresenta aí uma reflexão mais complexa que aquela mera oposição entre campo e cidade, e o tom judicativo é desviado do discurso do narrador. Em “Le masque” (1889), apresenta-nos um homem que vai a um baile de carnaval e procura manter sua aparência jovem e seu vigor durante toda a noite atrás de sua máscara, quando, na verdade, está quase morrendo. “L’inutile beauté” (1890), novela que também tem por belo pano de fundo os bulevares e teatros parisienses, envolve problema semelhante, mas que preferimos tratar no item reservado aos contos de sedução.

A moldura dessas narrativas, repletas de belas descrições de ruas e de monumentos centenários, encanta ainda o leitor, assim como a essas personagens, que perambulam por esse cenário, obnubiladas por ideais despertados pela cidade-luz. Essa sedução por vezes causa o riso no leitor; mas, em excursões noturnas, leva ao *frisson* da morte (mesmo que onírica), que vinha anunciada no início do belíssimo conto “La nuit”.

Je vais, je marche, tantôt dans les faubourgs assombris, tantôt dans les bois voisins de Paris, où j’entends rôder mes sœurs les bêtes et mes frères les braconniers.
Ce qu’on aime avec violence finit toujours par vous tuer. Mais comment expliquer ce qui m’arrive?²⁷⁹

6.4 “Grandes misérias de pequenas pessoas”: os contos e as novelas sobre pequeno-burgueses e funcionários

Num curto artigo, injustamente esquecido da fortuna crítica de Maupassant, Roland Barthes comenta que “en fait, c’est la petite bourgeoisie qui est l’objet premier, obsessionnel pourrait-on dire, de l’art de Maupassant”.²⁸⁰ Nesse texto em que, sob

²⁷⁹ MAUPASSANT, Guy de. La nuit. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 944-5. O subtítulo desse conto é “Cauchemar”.

²⁸⁰ BARTHES, Roland. Maupassant et la physique du malheur. *Œuvres complètes*. [s.l.]: Éditions du Seuil, 1993. t. 1. p. 641. O artigo é de 1956. Não o vimos mencionado nas vastas bibliografias sobre nosso autor estabelecidas por Louis Forestier e Henri Mitterand, nem citado por críticos mais recentes.

diversos aspectos, Barthes revisita Maupassant, o crítico diferencia os gêneros romance e conto pelo uso da catástrofe; para ele, o conto é uma demonstração da desgraça (daí o título “Maupassant et la physique du malheur”) e o contista normando o exemplifica pela impotência de suas personagens pequeno-burguesas, “un certain pathétisme silencieux, qui est au fond de tous les contes de Maupassant”.²⁸¹ Barthes exemplifica sua tese por meio dos contos “Mon oncle Jules” (1883) e “La parure” (1884), mas a estende, como vimos, por toda a obra de nosso autor.

Com efeito, o aspecto dramático (que põe em cena uma mediocridade opressiva) envolve muitos contos de Maupassant e a asserção de Barthes cabe, pelo menos, a todos que retratam a pequena burguesia. A primeira ideia que Maupassant teve sobre a redação de uma antologia vinculava-se a esse motivo. Em carta a sua mãe, de 6 de outubro de 1875, ele comentou, entre outros assuntos, que projetava um volume de contos e novelas unidos por essa temática:

Je ne sais 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.²⁸²

Não é possível saber ao certo se esses seis assuntos foram mais tarde desenvolvidos em textos e quais seriam eles. O que sabemos é que contos como “La parure”, “La ficelle” (1883), “À cheval” (1883), “Le père” (1883), “La rempailleuse” (1882) e “Promenade” (1884) – e a lista poderia se estender ainda a muitos outros – conjugam exatamente a miséria de pessoas simples e a infelicidade de que Maupassant fala a sua mãe e que Barthes comenta ser o aspecto desenvolvido pelos contos maupassantianos.

Em “La parure”, “La ficelle” (aqui há um camponês, não um pequeno-burguês) e “Promenade” temos personagens consumidas por uma vida de sofrimento e engano. O sonho de Madame Loisel de ir a um baile com uma joia, que toma emprestada e depois perde, acaba custando a ela e seu marido uma vida de trabalho exaustivo e de privações, a fim de repor o objeto perdido, até que, passados anos para reaver o objeto, descobrem que a joia era falsa. “La ficelle” põe em jogo o drama de Maître Hauchecorne, que fica doente e morre de desgosto, após ser acusado de ter roubado uma carteira, quando havia

²⁸¹ BARTHES, Roland. Op. cit, p. 642.

²⁸² MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance inédite*. Recueillie et présentée par Artine Artinian. Paris: Éditions Dominique Wapler, [1951]. p. 33.

apenas tomado uma fitinha do chão. “Promenade” apresenta a história de Père Leras, um empregado que, por trabalhar demais e sem consciência disso, nunca pôde desfrutar de nenhum prazer da vida e, quando enfim sai para fazer o seu único grande passeio pela cidade, acaba se suicidando.

Em “À cheval”, conta-se a vida de Hector de Gribelin, sua esposa e dois filhos, de origem nobre, mas que vivem do curto salário do pai de família, funcionário do Ministério da Marinha – como foi Maupassant. Tendo recebido uma pequena gratificação, Hector resolve oferecer um passeio dominical de carro, à mulher e aos filhos, e ele os seguiria a cavalo. Ao passar pela avenue des Champs-Élysées, onde ele esperava ser visto por toda a sociedade, o cavalo passa do trote ao galope e Hector, sem conseguir dominar o animal, acaba atropelando uma empregada doméstica de 65 anos, Mme. Simon, que atravessava a avenida. Após passar pela delegacia, Hector tem de pagar uma casa de saúde para Mme. Simon por um mês, o que consome toda a sua gratificação. Os médicos declaram a velha empregada impossibilitada de voltar ao trabalho, o que decide Mme. Gribelin a cuidar de Mme. Simon em sua casa.

Esses contos lidam quase sempre com uma quebra de expectativas, das personagens e do leitor (semelhante à que ocorre no *fait divers*), que passam a tomar conhecimento, bruscamente, de um saber que lhes custa toda a vida e, para o leitor, o engaja à releitura, para ver desde onde foi iludido. Otto Maria Carpeaux observou a função dessa reviravolta no conto, de que, para esse crítico, Maupassant é o criador:

Maupassant é o criador da “short story”, caracterizada por uma ou duas viravoltas bruscas que dão o efeito infalível. Nesta técnica, Maupassant é mestre inigualável; 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 seu padrinho e mestre Flaubert.²⁸³

Com essas narrativas, confirma-se o exposto no artigo de Barthes, segundo o qual os pequenos prazeres, os sonhos das personagens simples de Maupassant, acabam acarretando-lhes grandes desgraças.

Maupassant a remarquablement saisi cet état fragile et subtil où une classe sociale est à la fois aliénée et rêveuse, fascinée par la possibilité d’une promotion et pourtant ignorante des obstacles réels qui l’en séparent. Tous ses contes “sociaux” (ils sont bien plus nombreux qu’on ne croit) sont ainsi situés aux confins d’un rêve et d’un réveil: la catastrophe, dont je parlais tout à l’heure, est toujours constituée par un démenti social d’une brutalité sans recours: c’est l’aliénation dans toute sa

²⁸³ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Universal*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963. v. V. p. 2423.

hideur et aussi dans tout son pathétique: les personnages apparaissent comme “possédés” du germe même de la catastrophe tragique: l’aveuglement, la démesure, la folie du “trop paraître”. Presque tous les contes de Maupassant sont des drames de la vanité sociale.

[...]

Maupassant est l’un des grands écrivains de notre littérature qui ait su décrire en profondeur une aliénation sociale, généreusement démystifiée.²⁸⁴

Pensamento semelhante teve Henry James, ao comentar a novela mais longa de Maupassant, “L’héritage”, que o escritor americano define como “um drama da vida privada”, onde a “história, como narrativa, é um modelo, mas reduz nossa pobre humanidade à condição de um trapo abandonado...”²⁸⁵

6.5 “Contos de sedução”²⁸⁶

Há inúmeros contos de Maupassant em que a sedução, masculina ou feminina, está no centro ou à margem da trama. Esse aspecto controverso da obra de Maupassant motivou Henry James a reapresentá-lo, em seu artigo de 1888, ao público anglo-americano, que, segundo ele, sentia-se um tanto constrangido pelas descrições libidinosas do contista francês.

Por outro lado, o eminente crítico italiano Benedetto Croce, em um texto de 1920, definiu Maupassant como um “ingênuo”, “*naïf* e cândido”, por sua crença na abordagem ficcional “verdadeira” dos objetos e dos assuntos (mesmo os eróticos):

Si parmi les écrivains modernes quelqu’un mérite plus que tout autre le nom de poète “ingénu” c’est bien, me semble-t-il, Guy de Maupassant, ce nouvelliste fantaisiste, malicieux, sarcastique, railleur, et si typiquement parisien. Ingénu et innocent à sa façon, dans la mesure où l’on ne peut le soupçonner de ce qui s’appelle la spiritualité et la rationalité humaines: à savoir la foi en la vérité, la pureté d’intention, l’austérité du devoir, la conception religieuse de la vie, les luttes morales et les conflits intellectuels, à travers lesquels ces idéaux s’élaborent et se maintiennent.²⁸⁷

Os epítetos dados ao autor, que pode ser a uma só vez libertino e ingênuo, envolvem questões culturais de recepção literária, de uma obra que não cansará de intrigar os críticos e atrair leitores curiosos. Se o erotismo de Maupassant já não espanta mais o público moderno, é certo que sua leitura, por muito tempo, não era recomendada

²⁸⁴ BARTHES, Roland. Op. cit., p. 642-3.

²⁸⁵ JAMES, Henry. Op. cit., p. XVII.

²⁸⁶ Referimo-nos à peça de teatro encenada no Brasil pelo grupo Tapa, em que foram adaptados seis contos de Maupassant, por Jonathan E. Amacker.

²⁸⁷ CROCE, Benedetto. Maupassant. *Europe*, Paris: Scandéditions, n. 772-3, août-sept. 1993, p. 5. “*Naïf et candide*” estão na página 12.

nas famílias mais tradicionais, tanto no Brasil quanto na própria França. O assunto parece de tal modo entranhado na arte do contista que, mesmo contos em que a intenção não é tratar especificamente desse tema, ele acaba aparecendo de maneira latente. Em “Boule de Suif”, vimos como as personagens acabam contaminadas pelo amor na noite em que a cortesã se entrega por dever social ao comandante alemão. Trataremos a seguir de contos em que o tema acaba conduzindo a trama e ocupando lugar central.

Homens sedutores

É comum que eles ajam em grupo, geralmente em narrativas enquadradas, mas o tipo mais perfeito do sedutor maupassantiano é o do arrivista, cujo modelo mais completo é Georges Duroy, do romance *Bel-Ami*. Porém, a coleção deles é grande e se faz ver em sua variedade nos contos do autor.

“La dot” (1884) apresenta um par recém-casado, que desfruta de uma semana de amor. Mas, como alerta o narrador, um desequilíbrio logo se faz notar, pois Simon Lebrument “n’avait pas assez de caresses, pas assez de lèvres, pas assez de mains, pas assez de toute sa personne pour fêter sa femme du matin au soir et du soir au matin”.²⁸⁸ Logo o marido propõe a Mme. Jeanne Lebrument um passeio por Paris, como fazem os amantes. Tentados pela ideia, eles partem, não sem antes M. Lebrument buscar com o sogro todo o valor do dote da jovem, a pretexto de pagar o cartório que acabava de adquirir. Durante mais esta excursão por Paris, o marido abandona a esposa, que circula perdida num ônibus pela capital. Ao se dar conta de que Simon a abandonou, ela vai à procura de um primo, que “tout doucement, sous l’entrée de sa maison, et, la soutenant par la taille, il lui fit monter son escalier”.²⁸⁹ A jovem Jeanne custa a crer que foi abandonada e, aos prantos, cai nos braços do primo, o segundo sedutor em sua vida.

“Bombard” apresenta uma espécie de normando malandro, também chamado Simon, um jovem bonito, que não tem gosto pelo trabalho e que procura divertimento e uma mulher rica para casar. Em uma praia em Trouville, encontra uma viúva inglesa, que logo se interessa por ele. Eles se casam, mas, passado o tempo, Simon Bombard se cansa de atender “comme un chien” aos “désirs impérieux et brefs de cette singulière femme”.²⁹⁰ A esposa logo percebe que ele tem amantes e decide pela mudança para uma

²⁸⁸ MAUPASSANT, Guy de. *La dot. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 327.

²⁸⁹ Idem, p. 332.

²⁹⁰ Idem. *Bombard. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 368.

casa de campo. Ele articula um estratagema para atender a seus desejos: contrata uma empregada insuspeita, Victorine, e, enquanto a inglesa dorme, encontra-se com a jovem, a quem sempre dá uma moeda de um Luís. O desfecho do conto surpreende: certa noite, Simon se demora com Victorine, pois a sente mais animada que de costume; no dia seguinte, Mme. Bombard estende à empregada uma moeda, dizendo com seu sotaque: “Tené, ma fille, voilà vingt francs dont j’avé privé vô, hier au soir. Je vô les rendé”.²⁹¹ O conto acaba com os olhos enormes do marido voltados para a mulher, surpreso por saber que dormiu com ela.

Poderíamos citar aqui outros contos em que o jogo de sedução masculino acaba com um resultado desfavorável ao sujeito, por conta da astúcia feminina. “Les épingles” (1888) retrata a vingança de duas amantes contra o homem que as engana. Em outros textos, a sedução feminina é o tema central, conforme veremos.

Mulheres sedutoras

Mantendo-se solteiro a vida toda e assim livre para relacionar-se com diversas mulheres, Maupassant pôde conhecer muito bem os ardis de sedução femininos, sobre os quais tinha uma visão muito particular (e, por vezes, contraditória). Como em diversos outros planos, em que preferiu manter-se liberto de convenções e de relações estritas, ele também pregava isso no domínio amoroso, conforme vimos nesta frase: “J’ai peur de la plus petite chaîne, qu’elle vienne d’une idée ou d’une femme”.²⁹²

Contos como “Nuit de Noël”, “La porte”, “Au bord du lit”, “Le signe”, “L’armoire”, “La chambre 11”, “Joseph”, “Rose”, “Le saut du berger”, “Les caresses”, “Imprudence” e “La toux” tratam do uso desses ardis ou das descobertas dos poderes femininos nas relações amorosas, conjugais ou não. O grupo de amigas não é incomum, e há uma trilogia em que duas delas voltam (a baronne de Grangerie e a marquise de Renneville): “La confidence”, “Sauvée” e “Le signe”.

Em “Joseph” (1885), duas amigas jovens, uma baronesa e uma condessa, são deixadas por seus maridos durante cinco dias numa praia pouco frequentada, a fim de evitar “les rôdeurs galants”. As duas fazem de tudo para se distrair, bebem, fumam e conversam sobre amor e amantes, de que já sentem falta. Elas desenvolvem uma ideia comum, desde os textos teatrais do autor, de que é impossível amar no casamento, a

²⁹¹ MAUPASSANT, Guy de. Bombard. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 370.

²⁹² Carta a Catulle Mendès, enviada de Paris, em 1876. MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Op. cit., p. 220.

alguém com quem se vive sempre. A baronesa Andrée de Fraisières lança o desafio: “Moi [...] j’en trouve toujours; même ce soir, si j’en voulais un, je l’aurais”.²⁹³ Ela apresenta sua técnica (compara seu modo de obter amantes à pesca com vara) e uma teoria sobre o homem do tipo “Joseph”, que não se deixa atrair, seja por estar apaixonado por outra mulher, seja por excessiva timidez, seja por ser “incapable de mener jusqu’au bout la conquête d’une femme”.²⁹⁴ O diálogo torna-se lascivo e ela conta uma de suas histórias com um homem admitido como empregado (assim como fez Simon Bombard), a quem ela chamava de Joseph. O relato, que já tem humor por si, torna-se ainda mais engraçado pela forma do diálogo, que é estruturado como uma cena de teatro. A curiosidade e ingenuidade de sua interlocutora, a condessa Noemi de Gardens, torna mais vivaz a narração de sua amiga, e seu espanto junta-se ao do leitor quando faz surgir no ato da enunciação o objeto do diálogo: Joseph.

O rol de personagens femininas é variado e, como vimos nos outros tópicos, quase sempre envolve uma distinção de inteligência vinculada à categoria social a que pertencem essas mulheres; por conseguinte, o nível cultural influencia na caracterização das mulheres mais astuciosas: enquanto Andrée de Fraisières lê Georges Sand, a pobre protagonista de “Enragée?” lia *faits divers* e obras como *Autour du mariage*.

Nessa galeria maupassantiana, é permitido ver mulheres que, mesmo carentes de cultura letrada e do amor, são intuitivas e alcançam seus objetivos, como em “Ça ira” (1885). “L’inutile beauté” (1890) envolve uma relação complexa do casal, na qual o marido ciumento se usa, inutilmente, da gravidez sucessiva de sua esposa (são sete ao todo) para tentar mantê-la indesejável e omissa à sociedade. Mas a condessa Gabrielle Mascaret, sempre bela, vinga-se do marido mentindo, ao dizer que um de seus filhos foi gerado por outro homem. A dúvida sobre a paternidade corrói por anos o conde Mascaret (assim como ao protagonista de “M. Parent”), até que a condessa confessa sua mentira, arquitetada para acabar com o interesse do marido por ela e findar a prole. Sobre essa novela, vejamos o que o próprio Maupassant disse a respeito, ele que admirava esse texto, pela sua simbologia e pelo modo como esperava atingir a sensibilidade de seu público:

[...] soyez sûr que *L’Inutile Beauté* a cent fois la valeur du *Champ d’Oliviers*. Celui-ci plaira davantage à la sensibilité bourgeoise; mais la sensibilité a des nerfs au lieu

²⁹³ MAUPASSANT, Guy de. Joseph. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 507.

²⁹⁴ Idem, p. 509.

de jugement. *L'Inutile Beauté* est la nouvelle la plus rare que j'aie jamais faite. Ce n'est qu'un symbole.²⁹⁵

Das leituras filosóficas de Maupassant, poucas são tão mencionadas em sua obra quanto a de Schopenhauer (tornado personagem, no conto “Auprès d’un mort”, de 1883), e é certo que elas coincidiam com a sua visão sobre a mulher. No trecho seguinte, de *La vie errante*, o narrador traz uma ideia determinista assimilada do filósofo alemão:

Schopenhauer a dit que la nature, voulant perpétuer l'espèce, a fait de la reproduction un piège.
Cette forme de marbre [Vénus], vue à Syracuse, c'est bien le piège humain deviné par l'artiste antique, la femme qui cache et montre l'affolant mystère de la vie.²⁹⁶

Em carta a sua amante Gisèle d'Estoc, de janeiro de 1881, o escritor confessava: “J’admire éperdument Schopenhauer et sa théorie de l’amour me semble la seule acceptable. La nature qui veut des êtres, a mis l’appât du sentiment autour du piège de la reproduction”.²⁹⁷ Em outra carta à mesma destinatária e do mesmo mês, Maupassant revela que buscava captar de suas relações pessoais elementos para a definição de seu objeto literário:

Je n’ai agi que par pure curiosité intellectuelle, cherchant à travers vos lettres non la femme aux chairs roses ou brunes, mais le féminin, l’âme féminine, la pensée ordinaire de votre esprit, le mystère de cet être capricieux, sans logique ordinairement, parfois irritant, mais toujours charmant [...]²⁹⁸

Se é inegável que o narrador maupassantiano por vezes mostra um expressivo menosprezo pela mulher (seja por sua tarefa da reprodução; seja, como na crônica “La Lysistrata moderne”, quando a ridiculariza intelectualmente, por suas tentativas de independência ou mobilidade social), o que dizer deste trecho de “La parure”?

[...] car les femmes n’ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce et leur charme leur servant de naissance et de famille. Leur finesse native, leur instinct d’élégance, leur souplesse d’esprit, sont leur seule hiérarchie, et font des filles du peuple les égales des plus grandes dames.²⁹⁹

²⁹⁵ Carta a Victor Havard, de 17 de março de 1890. Disponível no site <<http://maupassant.free.fr>>. Acesso em: 1º set. 2011.

²⁹⁶ MAUPASSANT, Guy de. *La vie errante*: Venise – Ischia – Pêcheuses et guerrières. Paris: Conard, 1909. p. 125.

²⁹⁷ Disponível no site <<http://maupassant.free.fr>>. Acesso em: 1º set. 2011.

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ MAUPASSANT, Guy de. *La parure*. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 1198.

Entre seu papel de imortalizar a “alma feminina” e dominar seu encantamento pessoal por ela, o narrador maupassantiano, por vezes ele mesmo um sedutor, põe-se a galantear suas leitoras ingênuas, tornando-as mais espirituosas do que o autor realmente acreditava que a maioria pudesse ser.

6.6 Novelas e contos fantásticos

Entre os contos de estranha angústia e possessão, podem ser incluídos cerca de cinquenta contos e novelas de Maupassant. É curioso observar que esse vasto tema parece assombrar toda a sua produção, desde os versos de “Terreur” (1876), passando por todos os seus quinze volumes de contos, em que sempre há um ou mais textos fantásticos. Seu primeiro conto publicado, “La main d’écorché”, pode ser classificado como estranho e traz em si lembranças do autor em Étretat, quando conheceu o poeta inglês Swinburne e ganhou dele a mão de um morto.

Seu interesse pela psique humana levou o escritor a acompanhar, em 1884, as aulas abertas do médico francês Jean Charcot (1825-1893), na clínica de Salpêtrière, em Paris, sobre a hipnose, a sugestão e a histeria, aulas essas também frequentadas por Sigmund Freud. Maupassant, na maioria dos seus contos fantásticos, emprega com apuro termos do jargão da psiquiatria de seu tempo, que geralmente comparecem para aumentar a verossimilhança do texto (por exemplo, nos contos “Magnétisme” e “Un fou?”, em que cita o nome de Charcot). A loucura sempre esteve entre os temas de interesse de Maupassant, o que motivou diversos críticos a atribuírem seus textos a esse mal, que acometeu primeiro o irmão do escritor e, depois, ele mesmo, nos três anos finais de sua vida. O que nos importa aqui é apontar que foi do contato especializado com o assunto que Maupassant retirou um vocabulário atualizado cientificamente com a época, e que ele utilizou em várias outras narrativas, como na sua novela fantástica mais conhecida, “O Horla” (última versão).

Algumas leituras de Maupassant o guiaram na escolha do fantástico como gênero e na fatura de uma linhagem própria. O escritor alemão Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, o americano Edgar Allan Poe e o russo Ivan Turgueniev podem ser considerados seus precursores, que o escritor francês cita expressamente em alguns de seus contos, como “La peur” e “Le tic” ou em crônicas como “Les fous” e “Le fantastique”. Maupassant tratou teoricamente sobre o tema nas crônicas “Le

fantastique” e “Adieux mystères” e nas duas versões de “La peur” (de 1882 e de 1884). Segundo Remo Ceserani:

É uma característica constante da literatura fantástica em geral a presença de declarações de intenções, reflexões teóricas sobre as experiências contadas, definições de gênero, notas introdutórias ou observações e comentários do narrador espalhadas aqui e acolá no desenrolar das narrações: o fantástico, entre outras modalidades e gêneros literários, é um dos mais claramente autoconscientes.³⁰⁰

Nos contos, Maupassant empregou o fantástico vinculado à realidade, desvinculado do universo onírico e orientalista de Théophile Gautier, por exemplo. Como em Hoffmann e em Poe, seus textos misturam eventos fantásticos ao ambiente cotidiano e dão um tratamento realista à descrição eximamente detalhada, pelo narrador, de cenário, personagens, tempo e acontecimentos.³⁰¹

Textos como “Sur l’eau”, “Apparition”, “La peur” (1882 e 1884), “Le tic”, “Auprès d’un mort”, “Le loup”, “Le Horla” (as duas versões), “L’auberge”, “La morte”, “Qui sait?”, “Lui?”, “Le docteur Héraclius Gloss”, “Rêves”, “La chevelure”, “L’homme de Mars”, “Un cas de divorce”, “Menuet” e “Denis” lidam em graus diversos com o sentimento do medo do desconhecido, que, para o autor, estava no centro da narrativa fantástica. Esse medo é despertado em seus protagonistas por situações insólitas, com que o narrador contribui na construção de uma ambientação atormentadora, que deixa em suspenso o julgamento do leitor.

Tanto na crônica “Le fantastique” quanto no conto “La peur”, de 1882, Maupassant desenvolve suas reflexões sobre esse sentimento. Nesse conto, por meio da fala de uma personagem, ele definiu o medo como “une sensation atroce, comme une décomposition de l’âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d’angoisse”.³⁰² Para ele, o medo não se produz diante de qualquer forma de perigo, mas sim

[...] dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses, en face de risques vagues. La vraie peur, c’est quelque chose comme une

³⁰⁰ CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. p. 144, nota 16.

³⁰¹ O estudo de Anatol Rosenfeld sobre Hoffmann nos despertou para essa compreensão: “O que, porém, dá um cunho todo especial à obra de Hoffmann – e não se coaduna plenamente com sua classificação de romântico (nos termos do romantismo alemão) – é o forte traço realista de muitas de suas narrativas, particularmente da sua fase madura. [...] O fantástico na obra de Hoffmann localiza-se geralmente em pleno ambiente real, muitas vezes descrito com grande precisão.” ROSENFELD, Anatol. E. T. A. Hoffmann. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva/Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993. (Debates, v. 257). p. 31.

³⁰² MAUPASSANT, Guy de. *La peur*. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 601.

réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur.³⁰³

É exatamente esse sentimento que move as personagens de “La chevelure”, “Le Horla”, “Qui sait?”. Pela leitura desses textos, podemos afirmar que o escritor francês fazia sobreviver o gênero fantástico e sob uma abordagem específica, a do fantástico psicológico ou interior, como definiu Marie-Claire Bancquart,³⁰⁴ ao contrário do que ele mesmo parecia supor ao afirmar a morte do gênero na crônica “Le fantastique”.

A meu ver, Maupassant fecha atrás de si um ciclo do fantástico material, ligado a objetos e símbolos tradicionais do gênero, e abre o da sondagem psíquica. Tanto em “Le Horla”, quanto nas narrativas que citamos acima, há personagens comuns, com as quais o leitor pode facilmente se identificar, e que são objetos do insólito. Situações e sentimentos estranhos invadem a existência do protagonista e o absorvem por completo. Geralmente ele possui voz narrativa para relatar a sua versão da história, em contos de estruturas complexas, muito bem trabalhadas pelo escritor. Pelo enquadramento de narradores, Maupassant oferece fendas discursivas, por onde homens comuns denunciam seus impulsos sádicos e criminosos, criando sua própria ficção (por exemplo, em diários e cartas), ou seja, eles mesmos são autores de suas experiências.

Para Hans Färnlöf, o uso da narrativa em moldura, no conto fantástico maupassantiano, assim como nas narrativas não fantásticas de nosso autor, serve para reforçar a verossimilhança do relato dado em primeira pessoa.

Le conte fantastique présente, par définition, une histoire difficilement explicable. C'est pourquoi la narration même de cette histoire a besoin d'une motivation pour s'intégrer au projet réaliste. On peut alors remarquer que la plupart des contes fantastiques sont racontés de façon “indirecte” chez Maupassant: le narrateur premier trouve une lettre ou un journal et en transmet ensuite le contenu; il pense à une histoire lors d'une discussion ou à cause d'une vision; ou il rencontre un personnage qui tient à raconter son histoire, etc. On retrouve fréquemment ces procédés chez Maupassant, dira-t-on, et cela n'est donc pas spécifique aux contes fantastiques.³⁰⁵

Ainda em vida do autor, alguns críticos levantaram a hipótese de que o narrador de “Le Horla” seria o próprio Maupassant, revelando os sintomas da doença que o acometeu. Antes de ser alvo dessa crítica, logo após a redação da segunda versão dessa

³⁰³ MAUPASSANT, Guy de. La peur. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, 601.

³⁰⁴ BANCQUART, Marie-Claire. *Maupassant conteur fantastique*. Paris: Minard, 1976(5). (Archives des Lettres Modernes, n. 163). p. 48.

³⁰⁵ FÄRNLÖF, Hans. De la motivation du fantastique. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. p. 49.

novela e muito consciente sobre o que escrevia, o escritor logo preveniu seu camareiro, François Tassart:

Avant huit jours, vous verrez que tous les journaux publieront que je suis fou. [...] À leur aise, ma foi, car je suis sain d'esprit, et je savais très bien, en écrivant cette nouvelle, ce que je faisais. C'est une œuvre d'imagination qui frappera le lecteur et lui fera passer plus d'un frisson dans le dos, car c'est étrange.³⁰⁶

Sabe-se que, quando a crítica começou a supor, a partir da leitura de “Le Horla”, que Maupassant estava louco, um amigo seu, o dramaturgo Georges de Porto-Riche, veio em sua defesa, anunciando que tinha ele mesmo oferecido o assunto dessa novela a Maupassant. E concluiu: “Si cette nouvelle est d'un fou, c'est moi qui suis le fou”.³⁰⁷

As duas versões de “Le Horla” formam um duplo literário que sempre intrigou os críticos. Jean-Maurice Fabre aponta que há um tríptico na concepção estrutural dessa narrativa, acrescentando “La lettre d'un fou” nessa criação do autor, que evoluiu como um ensaio entre diversos gêneros, da carta ao conto, até o diário (e, acrescentaríamos, do conto à novela):

Il apparaît en effet à l'évidence que *Le Horla* est moins le fruit d'une évolution pathologique de Maupassant que le résultat d'une maturation technique tout à fait tangible dont le point de départ est *La Lettre d'un fou* et l'étape intermédiaire *Le Premier Horla* [...].³⁰⁸

É preciso observar que, já na versão de 1886, o narrador que relata seu caso diante dos médicos percebe a falta de verossimilhança de sua história, ao ser contada oralmente, e que seria mais convincente se fosse dada sob a forma de diário – exatamente o que fará Maupassant na segunda versão.

Je sens, messieurs, que je vous raconte cela trop vite. Vous souriez, votre opinion est déjà faite: “C'est un fou.” J'aurais dû vous décrire longuement cette émotion d'un homme qui, enfermé chez lui, l'esprit sain, regarde, à travers le verre d'une carafe, un peu d'eau disparue pendant qu'il a dormi. J'aurais dû vous faire comprendre cette torture renouvelée chaque soir et chaque matin, et cet invincible sommeil, et ces réveils plus épouvantables encore.³⁰⁹

O questionamento da identidade por meio do duplo é tradicional na literatura do gênero e desenvolveu-se largamente no Romantismo. No entanto, a ideia de duplos literários, como contos duplos, para os quais há mais de uma versão, que se espelham e

³⁰⁶ Apud SATIAT, Nadine. *Guy de Maupassant*. Op. cit., p. 410.

³⁰⁷ Apud FORESTIER, Louis. Notes. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 1616.

³⁰⁸ FABRE, Jean-Maurice. Écriture du fantastique et fantastique de l'écriture dans “Le Horla” de Maupassant. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 2, 1973. p. 258.

³⁰⁹ MAUPASSANT, Guy de. Le Horla [1^{re} version]. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 825.

se reinterpretem, creio ter sido inaugurada com Maupassant: além das duas versões de “Le Horla”, temos o caso das duas versões bastante distintas de “La peur”, além do par “La main” e “La main d’écorché”. Eles representam na obra do autor um autoquestionamento de formas, temas e tratamento literário que volta em momentos diversos de sua carreira.

Como vemos, Maupassant ocupou-se muito em retrabalhar o fantástico ao longo de sua obra e, dessa forma, contribuiu para inová-lo. As suas reflexões sobre o assunto são bastante desenvolvidas dentro de seus textos, verdadeiros metacontos, em que se esboça uma teoria da evolução e a recepção de uma forma atrelada a um tema.

A ideia de que o medo e o sentimento do fantástico não surgiriam nos trópicos (apresentada no Brasil por Araripe Júnior)³¹⁰ também foi alimentada por Maupassant: no conto “La peur” (de 1882), ele exprime pela fala da mesma personagem que já citamos:

Je l’ai sentie [la peur] en Afrique. Et pourtant elle est fille du Nord; le soleil la dissipe comme un brouillard. Chez les Orientaux, la vie ne compte pour rien; on est résigné tout de suite; les nuits sont claires et vides de légendes, les âmes aussi vides des inquiétudes sombres qui hantent les cerveaux dans les pays froids. En Orient, on peut connaître la panique, on ignore la peur.³¹¹

Segundo Louis Forestier, Maupassant retoma uma tese de Mme. de Staël, em *De l’Allemagne*.³¹² Essa ideia parece cair por terra, quando nos deparamos com a produção fantástica na literatura brasileira, que só cresceu desde a época em que escrevia Maupassant. Rediscutiremos isso ao tratar de contistas brasileiros como Medeiros e Albuquerque e Gastão Cruls, que retomaram, a seu modo, o conto fantástico maupassantiano.

6.7 Contos cruéis ou sádicos

Os contos mais cruéis de Maupassant não estão atrelados ao fantástico, por essa razão, abrimos este item para retratá-los.

Personagens de funções aparentemente inofensivas, como o juiz de “Un fou” (1885) ou o professor Moiron, do conto de mesmo nome (1887), são revelados ao leitor como grandes criminosos, de uma frieza impiedosa, atribuída à loucura ou a uma deturpação religiosa. Outras personagens sem sentimentos de caridade provocam a

³¹⁰ 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. 166-7.

³¹¹ MAUPASSANT, Guy de. La peur. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 601.

³¹² Nota de Louis Forestier. In: MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., t. I, p. 1475.

morte ou o sofrimento alheios por interesses mesquinhos, como o burocrata M. Caravan e sua esposa, de “En famille” (1881); o filho abandonado, de “Un parricide” (1882); o jovem órfão elevado a prefeito, de “L’orphelin” (1883); a empregada chamada “la Diable”, de “La mère aux montres” (1883); o garoto Zidore, contra o velho cavalo “Coco” (1884); a passadeira La Rapet, de “Le diable” (1886). Outros, como o padre Vilbois, de “Le champ d’oliviers” (1890), e o marido de “Fou?” (1882) agem por defesa própria ou por ciúme.

A personagem-símbolo da crueldade é, sem dúvida, o juiz de “Un fou”. Esse conto trata do caso de um homem, que, por sua função, era considerado pela opinião pública como impecável e um modelo no julgamento alheio:

Il avait passé sa vie à poursuivre le crime et à protéger les faibles. Les escrocs et les meurtriers n’avaient point eu d’ennemi plus redoutable, car il semblait lire, au fond de leurs âmes, leurs pensées secrètes, et démêler, d’un coup d’œil, tous les mystères de leurs intentions.³¹³

Mas só após morto, aos 82 anos, descobre-se, entre seus papéis, um manuscrito, colocado junto a um dossiê, composto de pensamentos datados em que faz uma apologia da morte e da impunidade, dispostos num crescendo, típico do diário íntimo:

Car tuer est la grande loi jetée par la nature au cœur de l’être!
[...] La nature aime la mort; elle ne punit pas, elle!
[...] Ce doit être un étrange et savoureux plaisir que de tuer [...]
Moi qui ai passé mon existence à juger, à condamner, à tuer par des paroles prononcées, à tuer par la guillotine ceux qui avaient tué par le couteau, moi! moi! si je faisais comme tous les assassins que j’ai frappés, moi! moi! qui le saurait?³¹⁴

Dáí em diante, seu manuscrito revela em detalhes crimes hediondos que ele cometera, gratuitamente e de forma premeditada. A descrição revela a frieza de um homem sem escrúpulos, mas que, desde o título, o autor coloca na categoria dos loucos. A conclusão do narrador confirma esse princípio: “Les médecins aliénistes à qui on l’a confié, affirment qu’il existe dans le monde beaucoup de fous ignorés, aussi adroits et aussi redoutables que ce monstrueux dément”.³¹⁵ Esse homem morre sem a punição; assim como o professor Moiron (caracterizado da mesma forma que o juiz, por seus “olhos profundos e brilhantes”), acaba agraciado com o perdão de Napoleão e da imperatriz.

³¹³ MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 540.

³¹⁴ Idem, p. 542-3.

³¹⁵ Idem, p. 547.

Essa linhagem do conto de Maupassant, que o coloca ao lado de seu contemporâneo Villiers de l'Isle-Adam, leva-nos a defini-lo como uma espécie de contista “maldito”, adjetivo que Verlaine usou para qualificar poetas como Baudelaire e Rimbaud, por tornarem o “mal” um motivo recorrente em suas obras e por um sentimento de desilusão se fazer presente em seus versos. E essa faceta de Maupassant foi muito apreciada por contistas brasileiros, não pelo mero gosto pelo sadismo, mas porque acreditavam que por mais esse viés o escritor francês nada omitia da realidade, dos crimes que aconteciam (e acontecem) diariamente na própria vida. Retomarei essa ideia de Maupassant como contista maldito, um “Maudissant”,³¹⁶ na introdução à segunda parte deste trabalho.

6.8 Uma forma recorrente: o conto enquadrado

O “*récit enchâssé*”, também chamado “*à tiroir*”, já foi apontado por diversos estudiosos de Maupassant como a forma de conto mais repetida por ele, reunindo assim quase metade de seus contos.³¹⁷ Não há uma temática que os limite: contos de guerra (“*La folle*”, “*Un duel*”), normandos (“*Un Normand*”, “*Les bécasses*”), urbanos (“*L’odyssée d’une fille*”, “*Les tombales*”, “*Adieu*”), sobre pequeno-burgueses (“*La rempailleuse*”, “*Le père Mongilet*”, “*L’attente*”), de sedução (“*M. Jocaste*”, “*Joseph*”), fantásticos (“*Apparition*”, “*Le loup*”, “*Le Horla*” – primeira versão) ou cruéis (“*Moiron*”, “*Un fou*”) apresentam-se como contos enquadrados. Neles, há sempre a apresentação de uma anedota interna (com enredo, tempo, espaço e personagens próprios), oferecida por um primeiro narrador ou por algum conhecido seu, inserido por um diálogo ou por uma lembrança do passado, o que explica o fato de muitos desses narradores serem pessoas experientes, de meia-idade ou mais velhas, médicos e juízes.

Conversas nos momentos de intervalo ou espera levam à narração de suas histórias pessoais, e por isso há locais de encontro, como o trem (“*Un duel*”), a estação (“*Madame Baptiste*”), o porto (“*Un soir*”), o café (“*Le port*”), a casa de amigos (“*Le père*”, o de 1887), e momentos em que são mais comuns, como logo após o jantar

³¹⁶ Como – por um lapso? – Roger Bastide o chamou no artigo “*L’hypocrisie visuelle dans la littérature contemporaine*”. *Bastidiana: poésie, mysticisme et sociologie*, n. 10-1, avril-sept. 1995, p. 123. O texto provém de uma conferência, proferida pelo autor em Bordeaux, em 5 de março de 1922.

³¹⁷ 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. Jaap Lintvelt afirma que há 144 narrativas enquadradas, dentre as 301 reunidas por Louis Forestier, na edição da Pléiade dos *Contes et nouvelles*.

(enquanto se digere, ouve-se uma história que alimenta o espírito; cf. “Une veuve”) ou a hora do chá (“Le bonheur”).

É comum que suas personagens-contadoras reforcem a exemplaridade de seu caso, a fidedignidade dos fatos narrados e a importância de seu relato por meio de frases apelativas, como: “Je me rappelle cela comme d’hier”;³¹⁸ “J’ai gardé de ce soir-là une impression inoubliable”;³¹⁹ “[...] j’éprouve d’abord le besoin de vous affirmer que mon histoire est vraie en tous points, quelque invraisemblable qu’elle paraisse”;³²⁰ “Je vais vous dire la chose pour votre instruction”;³²¹ “Oh, c’est toute une histoire, une assez triste et vilaine histoire”;³²² “Dites-moi donc son histoire. Les choses les plus simples, les plus humbles, sont parfois celles qui nous mordent plus au cœur”;³²³ “pour répondre [...] à ce que nous disions et me rappeler un singulier souvenir, j’ai connu un exemple admirable [...]”;³²⁴ “Il avait dû répéter souvent cette histoire, car il la disait couramment, n’hésitant pas sur les mots choisis avec habileté pour faire image”.³²⁵

O aspecto da recepção pelo ouvinte ou pelo leitor foi ressaltado por Peter Brooks, no artigo em que observa os contos de Maupassant à luz da teoria do narrador de Walter Benjamin:

Maupassant offre un exemple éblouissant de cette littérature urbaine et marchande, dépendante des journaux et des éditeurs, qui ne cesse pourtant pas de mettre en scène des situations fictives de communication orale. Les contes de Maupassant abondent en exemples de “récits encadrés”, où il y a récit dans le récit, où celui qui parle s’adresse à celui (ou peut-être plus souvent: à celle) qui écoute, où un narrateur a presque toujours un ou plusieurs narrataires explicites. Ce qui est mis en jeu dans ces contes, c’est moins le “message” du récit que sa réception.³²⁶

Esse recurso estrutural em abismo responde a uma intenção do efeito que se quer causar no leitor. Ele permite ao autor criar uma verossimilhança interna maior (como no caso da primeira versão de “Le Horla” e em “Apparition”), ou aumentar o humor (caso de “Joseph”), ou ainda distinguir a voz da personagem da voz do narrador e isentá-lo de julgamentos (“Moiiron”).

³¹⁸ MAUPASSANT, Guy de. Le testament. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 622.

³¹⁹ Idem. Un soir. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 1085.

³²⁰ Idem. Le voleur. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 463.

³²¹ Idem. Rouerie. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 673.

³²² Idem. La bûche. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 353.

³²³ Idem. Mademoiselle Cocotte. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 758.

³²⁴ Idem. Le bonheur. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 1240.

³²⁵ Idem. Le loup. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 625.

³²⁶ BROOKS, Peter. Le conteur-réflexions 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.

Essa intenção vem por vezes ilustrada na relação entre o narrador homodiegético³²⁷ e seu ouvinte, que ocupam o lugar do autor e do leitor. Peter Brooks, no artigo citado, após abordar os contos “Une ruse”, “Le bonheur” e “En voyage”, faz um comentário muito pertinente sobre isso:

On ne raconte jamais innocemment, et le récit qui encadre un autre récit permet à l'écrivain de mettre en scène le résultat du raconté: ce qui sans doute constitue un signal pour le lecteur que le récit peut et doit réagir sur sa propre vie, que la littérature n'est pas sans conséquences.³²⁸

No conto “Humble drame” (de *Contes du jour et de la nuit*), por exemplo, o narrador maupassantiano concede a palavra a uma senhora encontrada ao acaso, durante uma viagem à Auvergne, que então relata o seu “humilde drama”: “brusquement elle me conta son histoire comme pour n'être plus seule à porter son chagrin”.³²⁹ Ela narra a sua tristeza de mãe que perdeu pouco a pouco os familiares próximos e o amor do filho, casado e ausente de sua vida. Mas, ao fim da história, ela se arrepende de ter dividido sua dor íntima com um desconhecido: “Je suis comme un chien perdu. Adieu, monsieur, ne restez pas près de moi, ça me fait mal de vous avoir dit tout cela”.³³⁰ A narração de sua história fez acordar nela o seu sofrimento, como se o vivesse novamente. O fechamento do conto pelo narrador maupassantiano consagra a tristeza dessa mulher, no fim da vida, que tenta por inúmeras viagens fugir ao seu solitário destino, hasteando-a, como uma bandeira no alto de uma montanha em ruínas, como ela mesma:

Et comme je redescendais la colline, m'étant retourné, j'aperçu la vieille femme debout sur une muraille crevassée, regardant les monts, la longue vallée et le lac Chambon dans le lointain. Et le vent agitait comme un drapeau le bas de sa robe et le petit châle étrange qu'elle portait sur ses maigres épaules.³³¹

Essa estrutura narrativa é bastante antiga, datando mesmo da ascensão do conto oral a conto literário. É por meio dela que são apresentadas as histórias do *Decameron*, de Bocaccio, e do *Heptaméron*, de Marguerite de Navarre. Em 1885, Maupassant e

³²⁷ Empregaremos, em diversos momentos, os termos da teoria dos níveis narrativos, de Gérard Genette. Narrador extradiegético refere-se àquele que não está inserido na história que narra, ao contrário do intradiegético; o narrador heterodiegético está inserido na história, mas não como atuante, as ações não são suas; o narrador homodiegético é o que relata uma história em que atua; já o narrador autodiegético relata a sua própria história. Por exemplo: “Schéhérazade est une narratrice intradiégétique, parce qu'elle est déjà, avant d'ouvrir la bouche, personnage dans un récit qui n'est pas le sien; mais puisqu'elle ne raconte pas sa propre histoire, elle est en même temps narratrice hétérodiégétique”. GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. p. 56.

³²⁸ BROOKS, Peter. Le conteur-réflexions à partir de Walter Benjamin. Op. cit., p. 226.

³²⁹ MAUPASSANT, Guy de. Humble drame. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 1018.

³³⁰ Idem, p. 1020.

³³¹ Idem.

outros escritores, como Zola, Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendès e François Coppée, entre outros, compuseram uma publicação coletiva de contos, o *Nouveau Décaméron*, reunindo cem relatos, contados em dez dias e publicados em dez volumes.³³² Louis Forestier resume o que foi o *Nouveau Décaméron*:

Le *Nouveau Décaméron* reprend une fiction héritée de Boccace: des hommes – écrivains célèbres du temps – et des femmes sont réunis, durant dix jours, pour narrer des histoires. Chaque journée traite d'un thème déterminé; dans l'ordre: Le temps d'aimer, Dans l'atelier, Les Amours mondaines, Comme il vous plaira, La Rue et la route, Les plus tristes, L'Amour au théâtre, Les Amours lointaines, Les Amours chastes, L'Idéal. Un roi et une reine sont désignés tous les jours; Maupassant exerce cette fonction lors de la sixième journée, en compagnie d'une reine supposée: Boule de suif; [...] Maupassant partage avec Banville et Silvestre le privilège de donner un conte chaque jour ou, si l'on préfère, dans chacun des volumes.³³³

Tratava-se, certamente, de uma brincadeira com a tradição literária, realizada por grandes escritores, por encomenda de um editor, M. Dentu. Um estudo dessa autoparódia, que coloca Boule de Suif como uma Scherazade e esposa do seu criador, merece ainda ser realizado – a que nos dedicaremos em nosso próximo trabalho. O que se sabe hoje é que ali foi republicada uma dezena de contos de Maupassant, como “La fenêtre”, “Enragée?”, “L'Odyssée d'une fille”, “L'Armoire”, “Un échec”, “Le modèle”, “La revanche” e “Une vente”, a maioria envolvendo variações sobre o tema do amor.

O único volume de contos de Maupassant publicado com uma intenção expressa de unidade é *Contes de la Bécasse*, em que um narrador dá as histórias como contadas entre um grupo de amigos que se reúne anualmente para caçar.³³⁴ Os demais livros de Maupassant recuperavam seus contos e novelas antes publicados em periódicos, sem grandes preocupações em enfeixá-los sob um objetivo único (*La main gauche* reúne textos envolvendo temas comuns, como amores ilegítimos, mas não há uma apresentação nem uma estrutura em comum). Segundo René Godenne, era usual, no século XIX (e mesmo ainda hoje), que o *recueil* fosse a reunião de textos sem nenhuma intenção determinada, justamente coletados dos periódicos, e que o título do volume fosse o mesmo da principal novela.³³⁵ Em uma análise mais atenta, percebe-se que,

³³² Cf. 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.

³³³ Notas de Louis Forestier. In: MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 1563-4.

³³⁴ Maria Cristina Batalha escreveu um curioso artigo sobre os procedimentos orais desse volume de Maupassant, mas em que sentimos falta de comentários sobre o quarto ao penúltimo contos, portanto a maioria, que revelam a falta de unidade, pressuposta por Maupassant na apresentação de “La Bécasse”. Cf. BATALHA, Maria Cristina. A presença da vertente oral no conto literário de Guy de Maupassant. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 15, 2003. p. 119-32.

³³⁵ GODENNE, René. Le recueil de nouvelles. *Études sur la nouvelle de langue française*. Op. cit., p. 153.

mesmo *Contes de la Bécasse*, apenas encena uma unidade inicial, já que nem a introdução do volume, “La Bécasse”, nem suas personagens são mais mencionadas no restante das narrativas, que ali se pretendiam enquadradas. Trataremos largamente desse volume no capítulo sobre Simões Lopes Neto.

Além do conto dentro do conto, também o uso da carta (v. “Lettre d’un fou”) e do diário (“La chevelure”, a segunda versão de “Le Horla”, “Aux eaux”) dentro da história primeira servem ao autor para compor uma estrutura complexa em níveis narrativos, com intenções semelhantes às que já expusemos: aumentar a verossimilhança interna, outorgar à personagem acontecimentos estranhos e sua autenticidade. Diálogos carteados entre amantes ou amigos variam o uso do narrador em primeira pessoa, dando certa vivacidade ao relato (como em “Mots d’amour”, “Nos lettres”, “La moustache”, “Enragée?”).

Sobre a absorção de outras formas literárias nos contos de Maupassant, elas respondem a um fenômeno cada vez mais comum à literatura moderna. Cleusa Rios Pinheiro Passos observou como Maupassant opera com a transposição da carta e do poema no conto “Mots d’amour”, em “seu trabalho primoroso, que, de algum modo, aproxima o conto das grandes experimentações estruturais presentes no romance”.³³⁶ Segundo a mesma estudiosa, esse “conto apresenta, portanto, apenas duas missivas, retirando da forma epistolar a base de sua configuração”, mas observa que:

Não fica aí a apropriação de Maupassant, pois a narrativa é enriquecida pela inserção de outra forma literária, o poema, representado por uma estrofe de Louis Bouilhet e outra de Musset (autoria indicada pelo próprio René). O esforço de citação, compreendido dentro da atmosfera didática do conto, nos mergulha de imediato não só na exploração de seus limites teóricos, mas igualmente na necessidade que a arte tem de se auto-referenciar e buscar em outras experiências literárias – composição epistolar, verso ou até diário [...], modos de mimetizar o real e particularizar um momento da existência, amplificando-o, pelo tratamento privilegiado que lhe é conferido.³³⁷

Por meio do estudo de diversos contistas, Cleusa Rios Pinheiro Passos tem por objetivo ilustrar como o conto, como forma de arte literária, incorpora desde sempre, mas cada vez mais na literatura moderna, outras experiências, bem como elementos de conhecimentos contíguos o que mostra a “impossibilidade de *teorias totalizadoras* sobre ele”.³³⁸

³³⁶ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana et al. (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 82.

³³⁷ Idem, p. 82.

³³⁸ Idem, p. 86-7.

Essa forma de ver alia-se à concepção de literatura maupassantiana, que evitava definir gêneros ou discutir rótulos. Assim como em seus romances, conforme veremos no próximo capítulo, em outros contos, Maupassant empregou técnicas semelhantes. Já mencionamos o caso exemplar do uso do diário, nas duas versões de “Le Horla”, para aumentar a verossimilhança e a proximidade com o leitor. Também citamos a apropriação de recursos teatrais para movimentar um conto como “Au bord du lit”, fundado no jogo de cenas entre a esposa que quer se vender ao marido, pelo valor que ele paga à melhor de suas amantes.

Se, como disse Walter Benjamin, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”,³³⁹ os contos de Maupassant podem ser vistos como exemplares desse valor positivo e criador do ato de narrar, que se atém a uma tradição antiga do conto, expandindo-a a novos horizontes.

Benjamin propose plutôt l'idée du récit en tant que don: un acte de générosité auquel le récepteur doit bien répondre par une générosité pareille, soit en racontant une autre histoire (c'est le modèle du *Décameron*, etc.), soit en commentant l'histoire racontée, mais de toute manière par la preuve que le don a été reçu, que le récit a produit une modification.³⁴⁰

Essa leitura de Peter Brooks sobre Benjamin e Maupassant explica não só o processo criador de nosso autor como também a releitura que escritores brasileiros fizeram do autor francês, conforme veremos ao longo da segunda parte deste trabalho. A qualidade desse escritor realista, cuja escrita é caracterizada por sua concisão e simplicidade de linguagem, se, por um lado, une, por outro, cinde seus críticos. A variedade dos contos de Maupassant é tão espantosa que fez Otto Maria Carpeaux constatar que “Maupassant é divertidíssimo” e, na página seguinte, que “É um dos escritores mais tristes da literatura universal”.³⁴¹ No plano biográfico, Zola observou o mesmo, numa única frase: “[...] il restera comme un des hommes qui ont été les plus heureux et les plus malheureux de la terre, celui où nous sentons le mieux notre humanité espérer et se briser [...]”.³⁴² Essa qualidade da obra de nosso autor impõe uma leitura dialética de seus estudiosos, aberta às suas várias formas e expressões.

³³⁹ BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1). p. 200.

³⁴⁰ BROOKS, Peter. Op. cit., p. 232-3.

³⁴¹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Universal*. Op. cit., p. 2423 e 2424.

³⁴² ZOLA, Émile. Guy de Maupassant. *Europe*, n. 482, Paris, juin 1969, p. 11.

CAPÍTULO 7

Maupassant romancista

[...] je crois tous les *principes* littéraires inutiles.
L'œuvre seule vaut quelque chose, quelle que soit
la méthode du romancier.³⁴³

Maupassant começou seu primeiro romance ainda no início da carreira, em 1878. Assim como as crônicas e os contos, vieram à luz para os folhetins, ganhando a forma seriada antes de publicados em livro. Mas, a partir de 1887, Maupassant foi pouco a pouco deixando de produzir narrativas curtas e aderiu ao romance como projeto, quando aquelas formas mais reduzidas já não atendiam às exigências de suas criações.

Diversos textos de Maupassant sobre obras recém-publicadas e seus autores, seja na correspondência, seja nas crônicas, permitem-nos traçar a evolução de suas ideias sobre o romance realista. Na crônica “Romans”, de 1882, quando Maupassant ainda não havia publicado nenhum de seus romances, ele já defendia como tarefa do romancista apenas descrever o meio e as personagens, mostrá-las por suas ações, de maneira eficaz, a fim de que só por elas o leitor pudesse compreender suas intenções e sentimentos, sem que o autor precisasse expor seu julgamento sobre elas.

Je vais plus loin. Je considère que le romancier n'a jamais le droit de qualifier un personnage, de déterminer son caractère par des motifs explicatifs. Il doit me le montrer tel qu'il est et non me le dire. Je n'ai pas besoin de détails psychologiques. Je veux des faits, rien que des faits, et je tirerai les conclusions tout seul.
[...]
Le romancier ne doit pas plaider, ni bavarder, ni expliquer.
Les faits et les personnages seuls doivent parler. Et le romancier n'a pas à conclure; cela appartient au lecteur.³⁴⁴

Em outro texto, “Les bas-fonds”, nosso autor defende a liberdade de escolha de assuntos para seus livros: “[...] j’ai revendiqué la liberté absolue, pour le romancier, de choisir son sujet comme il l’entend”.³⁴⁵ Esse grito de liberdade de Maupassant faz-se ver na sua atuação como romancista. Foi livremente que escolheu uma mulher sem perspectivas para viver *Une vie*; um aventureiro belo e sedutor que, por acaso, passou pelo jornalismo até alcançar um cargo político, em *Bel-Ami*; uma estação de águas como

³⁴³ MAUPASSANT, Guy de. Question littéraire. *Chroniques*: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche). p. 1378. Grifo do autor.

³⁴⁴ Idem. Romans. *Chroniques*: anthologie. Op. cit., p. 1455-6.

³⁴⁵ Idem. Les bas-fonds. *Chroniques*: anthologie. Op. cit., p. 1471.

microcosmo, em *Mont-Oriol*, onde as relações são orientadas pelo dinheiro; um médico que se afasta da família quando descobre em seu irmão o fruto do adultério de sua mãe, em *Pierre et Jean*; um artista cuja maior criação é seu amor por uma mulher frígida, em *Notre cœur*.

Além de reiterar esse direito do romancista, em “Le Roman”, ensaio de 1887, que depois foi publicado como prefácio a *Pierre et Jean*, Maupassant apresenta sua teoria da observação, uma espécie de Arte Poética do romance realista ou ilusionista. Ao longo desse ensaio, estabelece as funções do tripé composto por leitor comum, crítica e autor. Após expor o dever de imparcialidade do crítico e um curioso decálogo das expectativas do leitor (que vão de “consolez-moi” a “faites-moi penser”), defende para o escritor realista o dom da observação de assuntos e personagens e o poder de sugestão da realidade que tem diante de si, apresentando-a sem analisá-la. Como vimos, para Maupassant, cabe ao leitor julgar o que é exposto.

Atendendo a esses pressupostos, observamos que os romances de Maupassant são relativamente simples em termos de estrutura, tempo e espaço. Predomina o narrador em terceira pessoa onisciente, que permite intrusões das personagens, sobretudo a partir de *Pierre et Jean*, em que o discurso indireto livre se torna ainda mais frequente que em *Mont-Oriol*, por exemplo. Todos os romances apresentam um número reduzido de personagens, mas, em seu conjunto, abrigam um retrato de quase todas as classes sociais de sua época, com predominância para o núcleo da alta sociedade parisiense. Nobres, burgueses, camponeses, clero e a classe assalariada normalmente se cruzam nesses romances. As relações movidas pelo dinheiro marcam, na maioria das vezes, esses contatos, com exceção de *Notre cœur*. E quase sempre elas revelam as limitações do ser humano diante de seus ideais e de seu destino.

Tanto André Vial quanto Louis Forestier³⁴⁶ apontam o caminho de Maupassant do romance de costumes (em *Une vie*, *Bel-Ami* e *Mont-Oriol*) ao romance de análise ou psicológico (em *Pierre et Jean*, *Fort comme la mort* e *Notre cœur*), que ganhou a moda no final do século XIX (ao estilo de Paul Bourget) e que prenunciava o romance proustiano. Há quem aproxime a teoria de “Le roman” e dos últimos romances de Maupassant até mesmo do *nouveau roman*, a exemplo dos princípios da nova escola defendidos por Alain Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute.³⁴⁷

³⁴⁶ VIAL, André. *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Paris: Nizet, 1994. FORESTIER, Louis. Préface. In: MAUPASSANT, Guy de. *Romans*. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade). p. XXXII.

³⁴⁷ HAN, Jean-Pierre. Un précurseur du nouveau roman? *Europe*, Paris, n. 482, p. 102-6, juin 1969.

É fato que Maupassant deixa aos poucos o narrador onisciente e impessoal para aderir, ainda em terceira pessoa, a um narrador que assume o discurso indireto livre com frequência e que persegue mais de perto o ponto de vista de uma personagem em específico.

O primeiro romance de Maupassant foi escrito entre 1878 e 1882, e publicado em folhetim em 1883. *Une vie* foi logo recebido com grande entusiasmo, pela crítica e pelo público. Temos aí um romance de aprendizagem, em que o desencantamento com a vida, de que é prova a protagonista, Jeanne, assemelha-se ao de Emma, em *Madame Bovary*. Passa-se também na Normandia, e a família de Jeanne provém de Rouen. A epígrafe do romance “L’humble vérité” (que lembra a do romance stendhaliano *Le rouge et le noir*: “L’âpre vérité”, por sua vez retirada de Danton, e remete-nos a outro texto de Maupassant, que tem por título “Humble drame”) resume não só a vida dessa mulher como a estética do romance de Maupassant, conforme visto em “Le roman”. O desencantamento de Jeanne com a vida provém da observação de inúmeros adultérios, dos quais ela está rodeada e que seu espírito puro e correto não suporta. O desgosto com a traição da mãe, do marido e depois do filho é apenas sutilmente amenizado no final da trama. Sozinha no mundo com uma empregada que traiu sua confiança, mas que ficará cuidando dela até o fim, Jeanne conclui que Rosalie foi mais feliz que ela mesma.³⁴⁸ A conclusão do romance aponta para um final de vida sem grandes acontecimentos. Jeanne alegra-se com a ideia de criar a neta ilegítima e órfã de mãe e com a volta breve do filho Paul.

Numa crônica de 1884, Maupassant afirmava que o romancista devia ver a vida com os olhos das personagens, segundo o temperamento e o meio particular a cada uma delas.³⁴⁹ Dessa maneira, o romancista passa de uma mulher normanda, sem ambição nenhuma, a um homem parisiense, que fará de tudo para ascender. *Bel-Ami* (1885) é um romance de costumes que poderíamos relacionar tanto a *Les Illusions perdues* quanto a *Le père Goriot*, de Balzac. Passa-se em Paris, onde a ascensão de Georges Duroy não é só social e financeira, mas também amorosa e política (acaba barão e pretende tornar-se ministro). Logo no início do romance, uma fala de seu amigo Forestier acorda em Duroy a sua verdadeira vocação: “tu as vraiment du succès auprès des femmes. Il faut soigner ça. Ça peut te mener loin [...] C’est encore par elles qu’on arrive le plus vite”.³⁵⁰

³⁴⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Une vie. Romans*. Op. cit., p. 164.

³⁴⁹ Idem. *Messieurs de la chronique. Chroniques: anthologie*. Op. cit., p. 237.

³⁵⁰ Idem. *Bel-ami. Romans*. Op. cit., p. 209.

E é exatamente o que faz Duroy, passando de Mme. de Marelle a Mme. Forestier, Mme. Walter e sua filha Suzette.

A polêmica em torno de seu segundo romance fez o autor escrever uma carta, em 1º de junho de 1885, ao *Gil Blas*, jornal em que *Bel-Ami* saíra em folhetim, em defesa própria: “J’ai voulu simplement raconter la vie d’un aventurier pareil à tous ceux qui nous coudoyons chaque jour dans Paris, et qu’on rencontre dans toutes les professions existantes”.³⁵¹ Ele explica que não quis retratar a classe dos jornalistas, mas sim um sujeito sem profissão “simplement affamé d’argent et privé de conscience”. E explica que escolheu o jornal para seu personagem realizar sua ascensão, pois esse meio, mais que qualquer outro, lhe permitiria retratar todas as etapas dessa evolução. “La Presse est une sorte d’immense république qui s’étend de tous les côtés, où on trouve de tout, où on peut tout faire, où il est aussi facile d’être un fort honnête homme que d’être un fripon.”³⁵² Maupassant quer eximir-se, assim, de qualquer interpretação de seu romance como *à clef*. Georges Duroy é um aventureiro, como existem em qualquer profissão, e que se tornou jornalista pelo acaso de um encontro.

Mont-Oriol (1886-1887), que Maupassant considerava o seu romance mais fraco,³⁵³ envolve a desilusão de uma mulher prática, bem como a ascensão social de um arrivista. Todas as relações entre as personagens ocorrem em função do espaço que é construído ao longo do romance, as termas do Mont-Oriol, onde, segundo o personagem Gontran Ravenel, “En deux mois il s’y passe plus de choses que dans le reste de l’univers durant le reste de l’année” e “On y rencontre des échantillons de tous les peuples, de tous les mondes”.³⁵⁴ Aliás, a grande variante deste romance de Maupassant (mas não entre outros romancistas franceses, que igualmente trataram do assunto) é que se passa na Auvergne, em uma estação termal, e por meio dela se questiona o poder da medicina, por meio da atuação de médicos rivais, do dinheiro e do amor. É com esse livro também que Maupassant começa a concentrar mais o tempo em que decorre a trama de seus romances: *Mont-Oriol* desenvolve-se no prazo de um ano, período que retrata do início ao fim uma relação amorosa. A questão filosófica principal aparece justamente atrelada à do espaço-tempo: nesse universo fechado, repleto de pessoas preocupadas no manutenção da vida, a conclusão a que se chega é a de que todos

³⁵¹ Idem. Aux critiques de *Bel-Ami*. *Chroniques*: anthologie. Op. cit., p. 1491.

³⁵² Idem.

³⁵³ Em carta ao editor Victor Havard, de 17 de março de 1890, Maupassant afirma que *Mont-Oriol* “ne vaut pas grand-chose”.

³⁵⁴ Idem. *Mont-Oriol*. *Romans*. Op. cit., p. 685.

estão fadados à solidão e ao isolamento. Christiane Ravenel, como Jeanne, de *Une vie*, acreditava que a vida era simples e boa, via o mundo “à travers l’illusion du rêve intérieur”,³⁵⁵ até que descobre o amor e se desilude dele ao cabo de um ano. O declínio de sua história de amor ocorre na mesma proporção que a ascensão de seu marido, o banqueiro judeu William Andermatt, que se casou “par adresse [...] pour étendre ses spéculations dans un monde qui n’était point le sien”.³⁵⁶ Sua fortuna será multiplicada com a exploração de um negócio em ascensão na época, o turismo medicinal. A cura pelas águas, que, desde 1883, Maupassant havia pessoalmente buscado, só não consegue reverter, em seu romance, a desilusão e a ganância. Podemos concluir que, no pequeno mundo do Mont-Oriol, todos são doentes, do corpo ou do espírito, e que os males mais incuráveis são mesmo os deste último. Numa crítica contemporânea à publicação do romance, Brunetière comentou que Maupassant se mantivera pessimista neste romance, mas que “son pessimisme a souri”, pois trouxe consigo a emoção “qui manquait encore à ses romans”.³⁵⁷

O tema da bastardia, muito comum nos romances naturalistas do período, é bastante recorrente na obra maupassantiana. Segundo diversos críticos, esse assunto passa a interessar o romancista principalmente após o nascimento de seus filhos bastardos, cuja filiação até hoje é discutível.

Aussi répandue à l’époque que la syphilis, la bâtardise hante l’œuvre de Maupassant. Au total, trente-deux contes, trois romans, *Pierre et Jean*, *Une vie*, *Mont-Oriol*. Avec une récurrence du thème à partir de 1883, année de la naissance de Lucien Litzelmann³⁵⁸ [o primeiro dos três ou quatro filhos bastardos do escritor].

Em *Pierre et Jean* (1888) temos o esfacelamento de uma família a partir do recebimento de uma herança. Com ela, vem à tona um passado obscuro da mãe, Mme. Louise Roland, que divide o lar entre seu filho legítimo e o ilegítimo. Toda a vida de Pierre é revista, em retrospecto, a partir de um novo dado: a traição de sua mãe com M. Léon Maréchal, o pai de seu irmão mais novo, Jean. O narrador persegue o ponto de vista dessa personagem por quase todo o romance: o ciúme, as dúvidas (incitadas sempre por personagens externas à família), a certeza obtida com a confissão da mãe e o desejo de evadir-se. No final do romance, Pierre acaba desterrado de sua família e de seu país, deixa Paris e o Havre, onde seus pais se instalaram, e vai servir como médico

³⁵⁵ Idem, p. 695.

³⁵⁶ Idem, p. 488.

³⁵⁷ BRUNETIÈRE. *Revue des Deux Mondes*. 1^{er} mars 1887. Apud: FORESTIER, Luis. Mont-Oriol. Notice. In: MAUPASSANT. *Romans*. Op. cit., p. 1442.

³⁵⁸ FRÉBOURG, Olivier. *Maupassant, le clandestin*. [s.l.]: Mercure de France, 2000. p. 129.

num navio. A ideia final do romance, da personagem que parte rompendo os laços familiares que a atormentavam e vaga ao léu de seu destino, seria tematizada em outros momentos da obra maupassantiana.

Zola considerava *Pierre et Jean* o melhor romance de Maupassant: “[...] je veux même faire une place à part à *Pierre et Jean*, qui est, selon moi, la merveille, le joyau rare, l’œuvre de vérité et de grandeur qui ne peut être dépassée”.³⁵⁹ Maupassant chegou a autorizar que Oscar Méténier adaptasse esse romance para o teatro e leu o roteiro, ao qual fez muitas objeções, que se podem ler em carta de fevereiro-março de 1888.

Em *Fort comme la mort* (1889), romance parisiense, o duplo feminino representado por mãe e filha, Anne (Any) Guilleroy e Annette, assombra a vida do protagonista, o pintor Olivier Bertin. A sensação da passagem do tempo (há diversas cenas de espelho, com as três personagens do triângulo), do seu envelhecimento (os cabelos de Olivier embranquecem de repente, da mesma forma que acontece a Mme. Roland, em *Pierre et Jean*), de seu isolamento e do amor pela mãe passam a angustiar Olivier, a partir de quando percebe estar apaixonado pela filha da amante, agora noiva do marquês de Farandal. Ele redescobre sua juventude ao rever na filha o rosto e a voz da mulher que primeiro amou. Os discursos indiretos, o fluxo de consciência e o retrospecto que põe o leitor a par do passado de Olivier e Anne são marcas dessa nova forma do romance maupassantiano, utilizada à exaustão a partir de *Pierre et Jean*.

Il la regardait avec ravissement, comme on regarde une aurore, comme on écoute de la musique, avec des tressaillements d’aise quand elle se baissait, se redressait, levait les deux bras en même temps pour remettre en place sa coiffure. Et puis, de plus en plus, d’heure en heure, elle activait en lui l’évocation de l’autrefois!³⁶⁰

Por outro lado, há o conflito de Anne, que também se vê envelhecer e sofre ao perceber-se preterida pela filha. Sua ideia fixa a torna rude com Annette e Olivier, e sua inveja da filha a decide a apressar o casamento da jovem.³⁶¹ Não resistindo ao amor por Annette, no final do romance, Olivier o confessa a Anne:

Je vous ai aimée autant qu’on peut aimer une femme. Elle, je l’aime comme vous, puisque c’est vous; mais cet amour est devenu quelque chose d’irrésistible, de

³⁵⁹ ZOLA, Émile. Guy de Maupassant. *Europe*, Paris, n. 482, juin 1969, p. 8.

³⁶⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Fort comme la mort. Romans*. Op. cit., p. 948-9.

³⁶¹ Há um romance de Júlia Lopes de Almeida, *A viúva Simões*, que retoma exatamente a mesma temática, sob o ponto de vista da mãe, mas o final dramático cabe à relação entre mãe e filha, em que uma provoca o mal da outra. ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, [s.d.]. Em entrevista a João do Rio, a escritora brasileira negou qualquer influência de Maupassant, que ela só veio a ler mais tarde.

destructeur, de plus fort que la mort. Je suis à lui comme une maison qui brûle au feu!³⁶²

Olivier Bertin acaba consumido por seu amor e morto por um acidente, em que é atropelado por um ônibus. É o único final trágico num romance maupassantiano – e que contraria as regras de verossimilhança estabelecidas em “Le roman”.

Desde o início de 1889, Maupassant escrevia um romance que chamaria *Cœurs étrangers*, conforme carta a Victor Havard, de final de 1888 ou início de 1889. *Notre cœur* (1890) põe em questão um homem romântico que não consegue se fazer amar por uma mulher frígida. Assim como na maioria dos romances de Proust, há aqui um retrato da aristocracia parisiense, em meio à qual está um artista, André Mariolle, que não consegue se libertar de um amor castrador por Michèle de Burne. Maupassant oferece aqui sua heroína moderna, uma mulher de espírito livre, mas a quem não faltam aspectos negativos, sob o ponto de vista da época: a frieza, o desinteresse pelo amor e pela maternidade. É o que mostra esta fala de um amigo de Mariolle, o romancista Lamarthe:

Voyez-vous, mon cher, la femme n'est créée et venue en ce monde que pour deux choses, qui seules peuvent faire épanouir ses vraies, ses grandes, ses excellentes qualités: l'amour, et l'enfant. Je parle comme M. Prudhomme. Or celles-ci [comme Mme. de Burne] sont incapables d'amour, et elles ne veulent pas d'enfants; quand elles en ont, par maladresse, c'est un malheur, puis un fardeau. En vérité, ce sont des monstres.³⁶³

Michèle de Burne é, no entanto, muito mais complexa que seu antagonista, André Mariolle, um homem romântico, a quem faltam uma definição de espírito e a independência. Seu sobrenome provém de “mariolle”, títere, de modo que é, já por seu nome, identificado como um objeto de sua amante.

Em carta a Ferdinand Brunetière, diretor da *Revue des Deux Mondes*, periódico onde primeiro foi publicado, Maupassant apresentou *Notre cœur*:

Vous aurez aussi, dans quelque temps un petit roman que la mort de mon frère a interrompu. Le titre est: *Notre Cœur*. Ce que j'en ai fait me plaît assez. Je me sens dans un courant d'incontestable vérité, et il me porte. Toutes les fois que j'ai eu cette impression le résultat n'a pas été mauvais.³⁶⁴

Ou seja, até seu último romance publicado, Maupassant era movido por “uma corrente de verdade”, “l'humble vérité” que encabeça *Une vie*.

³⁶² MAUPASSANT, Guy de. *Fort comme la mort*. Op. cit., p. 1012.

³⁶³ Idem. *Notre cœur*. *Romans*. Op. cit., p. 1104.

³⁶⁴ Carta de 18 de novembro de 1889. Disponível no site <<http://maupassant.free.fr>>. Acesso em: 1º set. 2011.

Pode-se observar que os romances de Maupassant voltam a tratar de assuntos antes desenvolvidos em contos: a vida simples de uma mulher em “Histoire d’une fille de ferme” e *Une vie*; o arrivismo em “L’homme-fille” e *Bel-Ami*; o tema do filho bastardo e da herança em “Le testament”, “M. Parent” e *Pierre et Jean*; o microcosmo de “Malades et médecins”, “Mes 25 jours” e o espaço de *Mont-Oriol*; a descoberta do amor e o envelhecimento em “Histoire vraie”, “Finis”, “M. Jocaste” e *Fort comme la mort*; “Le rendez-vous” e *Notre cœur*. Todos envolvem amores ilusórios, parciais, compondo relações divididas entre interesses pessoais ou limitados à incompletude e o desequilíbrio na troca amorosa.

Seus experimentos formais chegam ao uso recorrente da carta no romance, como em *Fort comme la mort* (primeiro capítulo da segunda parte) e do discurso indireto livre, conforme já mencionamos. Eles contribuem para que a ação se detenha na vida interior das personagens e assim ilustrar sua psicologia, sem aderir às análises psicológicas feitas por meio do narrador.

Dos dois romances que deixou inacabados, pelo que nos foi legado, *L’Angélus* e *L’âme étrangère*, o primeiro tenderia ao romance histórico, passando-se no período da Guerra Franco-prussiana, assunto recorrente nos contos maupassantianos. No texto inacabado, há mais uma vez um perfil feminino, sob a figura de uma mulher prestes a gerar um órfão, de pai desaparecido na guerra. O segundo, provavelmente outro romance de costumes, teria sua ação centrada nos salões parisienses.

O sucesso dos romances de Maupassant na França e fora dela mostra-se pelas frequentes autorizações que Maupassant deu ao seu editor Havard para que fossem feitas traduções para o russo, o espanhol e o italiano. Em 1888, por exemplo, *Mont-Oriol* já recebia autorização para ser vertido para o espanhol. No Brasil, seus romances eram lidos no original até as primeiras décadas do século XX. Somente em 1900 foi publicada em jornal brasileiro a primeira tradução de *Fort comme la mort*, na seção “Folhetim” do *Correio Paulistano*, entre 11 de fevereiro a 2 de abril de 1900, em versão para o português de José Sarmiento, provavelmente extraída da edição em livro de 1897, desse mesmo tradutor, publicada pela editora Laemmert.³⁶⁵ O maior volume de traduções dos romances de Maupassant no Brasil se iniciou na década de 1940, realizados por editoras como a José Olympio e o Círculo do Livro. Na década de 1950, com o centenário do autor, a editora Martins realizou diversas traduções, coordenadas por Sérgio Milliet e empreendidas por escritores de renome no Brasil.

³⁶⁵ Comentamos as notícias sobre essa publicação no *Correio Paulistano* em nossa dissertação de mestrado, *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*. Op. cit., p. 169-71.

CAPÍTULO 8

A repercussão da obra de Guy de Maupassant

Une œuvre d'art n'est supérieure que si elle est, en même temps, un symbole et l'expression exacte d'une réalité.³⁶⁶

A difusão da obra de Maupassant pelo mundo corresponde a um fenômeno da divulgação da arte e do pensamento francês no período da *belle époque*. O seu sucesso na França foi seguido de sua enorme repercussão internacional e de seu parcial esquecimento no país de origem. Somente em meados do século XX, Maupassant foi resgatado na França, justamente pela percepção do interesse despertado em grandes escritores estrangeiros pela obra do autor de “Boule de suif” (como Henry James, Kipling e Joseph Conrad). A crítica francesa, e principalmente a universitária, passou a dedicar novos estudos ao seu escritor, de viés biográfico, estruturalista, semiótico, psicanalítico, comparatista, entre outros.

Por algum tempo, nas primeiras décadas do século XX, na França, muitos julgaram sua técnica de contista obsoleta. Num inquérito realizado pela estudiosa Artine Artinian, entre as décadas de 1930 e 1950, com 147 escritores franceses e estrangeiros, ela pôde constatar que a obra de Maupassant, nos primeiros anos do século XX, foi vítima da evolução do romance psicológico, que se enriqueceu com as experiências freudianas.³⁶⁷ Era a decadência da literatura realista, presa ao objetivismo, e o declínio do que, para muitos, ficou conhecido como um estereótipo do conto maupassantiano.

De plus, la vogue pour les nouvelles, lancée par notre auteur, suscita 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.³⁶⁸

É preciso lembrar que, no domínio do conto, era a época de outros grandes escritores, ligados à literatura de extração mais psicológica, entrarem no panorama mundial: o russo Anton P. Tchecov (1860-1904) e a neozelandesa Katherine Mansfield

³⁶⁶ MAUPASSANT, Guy de. *La vie errante: Venise – Ischia – Pêcheuses et guerrières*. Paris: Conard, 1909. p. 122.

³⁶⁷ ARTINIAN, Artine. *Pour et contre Maupassant: enquête internationale (147 témoignages inédits)*. Paris: Librairie Nizet, 1955. p. 8.

³⁶⁸ Idem, p. 10. Tecemos diversos comentários sobre esses depoimentos em nossa dissertação de mestrado, *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*.

(1888-1923). Mas, para os amantes da literatura realista, Maupassant nunca perderia seu lugar no cânone. Segundo Artine Artinian, após 1925, houve a retomada de Maupassant na França, cuja reabilitação só cresceu nas décadas seguintes, com a fundação de associações dedicadas a publicar periódicos especializados no autor. Aos poucos, redescobriu-se o valor literário da obra maupassantiana, e reedições comentadas de seus textos foram organizadas por estudiosos, o que deu margem a trabalhos preciosos, de diferentes lavras. Considerados clássicos, textos como “Boule de Suif” e o romance *Une vie* fazem parte de currículos escolares franceses. Manuais sobre teoria do conto e, sobretudo, de literatura fantástica, raramente deixam de posicionar o autor de “Le Horla” num alto lugar de independência no gênero, apontando um grupo de escritores que o tomaram por modelo.

Segundo o estudioso belga René Godenne, no século XX, houve um duplo movimento, entre escritores franceses, de rejeição e de homenagem (*encensement*) do legado maupassantiano. O movimento de rejeição demonstra-se pelas novas escolhas que fizeram determinados contistas, quanto aos procedimentos ficcionais.

Aux yeux des nouvellistes du XX^e siècle qui refusent de sacrifier tout à l'élément anecdotique, Maupassant incarne l'image sclérosée du *nouvelliste-conteur* avec son arsenal de procédés jugés usés (les cadres narratifs d'introduction, la mise en place d'un paroxysme dramatique, la chute...). Lorsque j'appris, dans les années 1990, à un des responsables d'un concours de nouvelles que les organisateurs avaient refusé un texte de Maupassant envoyé par mes soins sous un autre nom, il me répondit que de toute façon le texte n'aurait pas été retenu si le nom de son auteur avait été connu! Faudrait-il croire que l'auteur aurait des difficultés à se faire éditer à présent comme l'ont soutenu Edith Thomas: “[...] si Maupassant, si Tchekhov revenaient sur terre, ils ne trouveraient vraisemblablement pas, en France, d'éditeur” [...]³⁶⁹

Por outro lado, Maupassant tornou-se, também na França, um referencial para a apresentação de novos contistas, por parte dos críticos. Desde 1950, o resgate do escritor francês foi demonstrado por homenagens de todo tipo, desde prêmios literários que levavam seu nome (Grand Prix de la Nouvelle Guy de Maupassant – 1950-1953; Prix Maupassant de la Nouvelle – 1990-1991), vinte antologias, desde 1980, trazem textos do escritor normando, até títulos de novas obras literárias que o revisitam (como *Nouveaux contes de la bécasse*, de Jean-Claude Mouchès, 1995) ou transformam-no até

³⁶⁹ GODENNE, René. Le monde de la nouvelle française du XX^e face à Maupassant. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. p. 113-4. O texto de Edith Thomas data de 1954.

personagem de suas narrativas (“La Dame de Porquerolles”, de Armand Lanoux, 1979, e “Vie de Swinburne”, de Jean-Joseph Julaud, 1994).³⁷⁰

As inúmeras reedições de bolso, que rivalizam preferência entre o público francês, buscam apresentar Maupassant como um valor comercial, por meio de antologias temáticas e leituras da moda. Observação semelhante foi feita por Emmanuèle Grandadam, em seu estudo *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique du recueil*, em que privilegia as reedições de Maupassant tal como foram concebidas em vida pelo autor. Para a estudiosa, elementos muitas vezes externos à obra, ou mesmo contrários aos preceitos de Maupassant, como a mudança na ordem dos textos, são irrelevantes por muitos editores atuais.³⁷¹

A recepção fora da França

Lido em francês ou em traduções, o escritor normando logo atraiu, ainda em vida, públicos do mundo inteiro, por diversas razões, que aqui ofereceremos, por meio da apresentação de estudos de sua recepção em diversos países.

Um dos casos mais notórios é o dos países da ex-União Soviética. Na Rússia, grandes escritores, como Ivan Turgueniev, Tolstoi e Tchekhov admiravam seus contos. Em 1925, quando a obra de Maupassant caía num pequeno ostracismo na França, era livro de cabeceira de Lênin e sua esposa.³⁷² Mas não era lido apenas pelo chefe de estado ou por literatos. Segundo a estudiosa Artine Artinian:

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, Tourgueniev 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 œuvres, ce qui fait de lui l’auteur le plus lu dans ce pays.³⁷³

Suas traduções para o russo começaram quando Maupassant era vivo e eram muitas vezes organizadas por grandes nomes das letras. Tolstoi, no ano da morte do escritor francês (1893), prefaciou e organizou dois volumes de suas obras. Em 1894, já

³⁷⁰ Segundo Godenne, ao longo do século XX, trinta e cinco *recueils* fazem referência a Maupassant. Idem, p. 116.

³⁷¹ GRANDADAM, Emmanuèle. *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique du recueil*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007. p. 15-6.

³⁷² SATIAT, Nadine. *Guy de Maupassant*. Op. cit., p. 631. FRÉBOURG, Olivier. Op. cit., p. 77.

³⁷³ ARTINIAN, Artine; MAYNIAL, Edouard. Préface. In: MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance inédite*. Recueillie et présentée par Artine Artinian. Paris: Éditions Dominique Wapler, [1951]. p. VI.

somavam 200 o número de contos e novelas traduzidos. Segundo Galyna Dranenko, professora da Universidade de Tchernivtsi (na Ucrânia) e pesquisadora da obra de Maupassant, a idade de ouro das traduções de Maupassant na Rússia compreendem os anos de 1906 e 1912. Mas o retrocesso das publicações só ocorreria de fato na década de 1950, com a crise do regime e o domínio das editoras pelo estado. Entre 1918 e 1985, houve na União Soviética 360 edições de obras traduzidas de Maupassant, para doze línguas, com uma tiragem que ultrapassa os 16 milhões de exemplares.³⁷⁴ Escritores como Isaac Babel (1894-1940) e Valeriy Pivovarov (1901-1937) dedicaram-se à larga tradução de Maupassant, nos anos 1920 e 1930, antes de serem presos e fuzilados no regime russo pós-revolução de 1917.³⁷⁵

Deve-se notar que a atuação de escritores russos como tradutores carrega consigo, quase sempre, reflexões do ponto de vista de seus interesses estéticos. Isaac Babel, por sua vez, escreveu um conto em que ficcionaliza em seu narrador a sua própria história como tradutor de Maupassant. Entrando do “reino das palavras” maupassantiano, o escritor russo compreendeu a fatura, a composição e a concisão do autor de “Miss Harriet”:

Quando uma frase nasce, não é nem tão boa nem tão ruim. O segredo do seu sucesso está em um ponto crucial que mal se pode discernir. Devemos pegar a chave desse enigma gentilmente com os dedos, esquentando-a. E depois a chave deve dar uma volta, e não duas.³⁷⁶

Nesse conto, que se chama justamente “Guy de Maupassant”, o narrador de Isaac Babel relata sua atividade de tradutor do escritor francês e como ocorreu seu envolvimento amoroso com outra colega tradutora, em meio ao trabalho com a obra do escritor francês (particularmente, os contos “Miss Harriet”, “Idylle” e “L’aveu”). Curioso é notar como um tema caro ao escritor francês vem duplamente ficcionalizado, por meio do erotismo e do trabalho com a linguagem.

Na Ucrânia, desde 1883, contos de Maupassant eram traduzidos nos jornais, sendo que, até 1896, já havia mais de quarenta deles publicados nos periódicos. Os

³⁷⁴ Segundo informações da Câmara de Livros da República Soviética da Ucrânia. DRANENKO, Galyna. L’histoire de l’héritage maupassantien en Ukraine. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Op. cit., p. 89.

³⁷⁵ Idem, p. 85-7.

³⁷⁶ BABEL, Isaac. *Guy de Maupassant. Contos escolhidos*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: A Girafa, 2008. p. 526.

contos sobre camponeses eram os mais traduzidos e tinha-se um objetivo educativo, cultural e estético com essas traduções.³⁷⁷

Segundo Galyna Dranenko, esse interesse deve-se ao largo conhecimento da obra do autor (de contos e novelas, romances, poemas e narrativas de viagem), reputada pela sua universalidade e difundida desde cedo em boas traduções para o russo e para o ucraniano. Ela reconhece três períodos distintos da recepção de Maupassant em seu país: de 1883 a 1922, quando realizadas as primeiras edições; de 1922 a 1990, durante a época soviética, quando houve mais fortemente uma abordagem ideológica das obras; após 1991, com a independência da Ucrânia, uma revisão das traduções. A pesquisadora observa que houve desde sempre um fácil reconhecimento do público com essa literatura, mas, após 1917, principalmente, por uma leitura ideológica que se fazia dela.

Un tel boom éditorial concernant les œuvres de Maupassant dans un pays communiste s'explique de différentes façons. Tout d'abord, cet auteur français parle avec ironie de la bourgeoisie et de la société française en général – “l'occident pourri” d'après l'expression soviétique répandue – et de l'église – “l'opium du peuple” selon Marx. Ses personnages sont souvent des gens pauvres, principale classe de l'Union soviétique. Enfin, le réalisme de ses écrits correspondait au “réalisme socialiste”, principe essentiel de la littérature soviétique. On peut dire que, suite à la sélection de tout ce qui servait l'idéologie, Maupassant a été considéré en URSS comme un écrivain socialiste. D'ailleurs, la censure des œuvres maupassantiennes a été levée il n'y a pas si longtemps. Ce phénomène n'est pas seulement dû au régime communiste. Avant la Révolution, le lecteur de Maupassant appartient à la haute société de l'époque, en commençant par la noblesse des salons jusqu'aux petits bourgeois, commerçants ou fonctionnaires.³⁷⁸

Ou seja, a leitura de Maupassant era massiva, de modo que, aparentemente, conjugava-se, por meio de sua literatura, uma harmonização das classes. Para os grandes conhecedores da obra do escritor francês, não é difícil perceber que “Le paradoxe réside dans le fait que Maupassant, qui tenait toujours hors de tout engagement politique et social, devient en URSS un ‘délateur cruel des souffrances du peuple français’”. Segundo a pesquisadora, diversas teses sobre a obra de Maupassant foram escritas na Ucrânia, nas décadas de 1940 e 1950, sob o ponto de vista ideológico, o que demonstra que a crítica literária local também tendia para a leitura do escritor francês como um inimigo da burguesia, da religião, do colonialismo e da guerra.³⁷⁹

³⁷⁷ DRANENKO, Galyna. Op. cit., p. 82.

³⁷⁸ Idem, p. 86-7.

³⁷⁹ Idem, p. 89.

Segundo Galyna Dranenko, após 1991 e a *perestroika*, o domínio editorial reabriu-se às editoras privadas e as obras de Maupassant, que sempre despertaram interesse, voltaram a ganhar novas edições. Na Ucrânia, obras de Maupassant constituem parte do currículo escolar dos cursos de literaturas estrangeiras, nas escolas secundárias, o que gerou a produção de edições escolares do escritor francês na língua nacional.

Na Romênia, as traduções e as críticas de Maupassant também trazem marcas de leituras ideológicas. Segundo Alexandra Viorica Dulău,³⁸⁰ Maupassant foi traduzido desde 1883 e edições francesas de sua obra circulavam largamente, numa época em que o idioma era dominado nesse país. O próprio Maupassant demonstrou interesse pela Romênia, tendo contato com nobres romenos vivendo na França, como André Lecomte du Noüy, e criando personagens vindas de lá (como em “Yveline Samoris” e a protagonista do romance inacabado *L’âme étrangère*). Com a morte de Maupassant, romances foram vertidos para o romeno, peças foram divulgadas e, entre 1910 e 1940, suas crônicas e narrativas de viagem também começaram a ser publicadas em fragmentos, bem como estudos críticos e biográficos sobre o autor. Na década de 1950, o socialismo refletiu muito nas leituras de críticos locais sobre o escritor normando, que tendiam a mostrar em sua obra uma espécie de protesto social contra a burguesia.

Après l’édification du rideau de fer, la critique stalinienne – plus tard “socialiste” – aujourd’hui datée se ressent chez Edgar Papu, dans sa préface “Maupassant nuvelist” [Maupassant nouvelliste], qui se termine par une phrase sous-entendant que la censure touche au choix des contes [...]. De même, la préface de Mihail Petroveanu comprend des sous-titres qui se passent de commentaires: “Maupassant sfărămător al miturilor burgheze” [Maupassant broyeur des mythes bourgeois], “Maupassant acuzator al timpului său” [Maupassant accusateur de son temps], “Maupassant și destinul omului în societatea burgheză” [Maupassant et le destin de l’homme dans la société bourgeoise] [...] La bourgeoisie est au centre de la critique: “Maupassant a enfoncé le couteau de la critique dans un des abcès de la société contemporaine, la famille bourgeoise”.³⁸¹

Segundo a estudiosa, diversos contistas romenos importantes foram influenciados pela leitura de Maupassant. Atualmente, existem no país, além de novas traduções (desde 1967, o aprendizado de russo já não é mais obrigatório nas escolas, o que tornou as edições nessa língua obsoletas), reedições em francês ou bilíngues em romeno, voltadas para o público jovem e estudante de francês como língua estrangeira.

³⁸⁰ DULĂU, Alexandra Viorica. La réception de Maupassant em Roumanie. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Op. cit., p. 91-101.

³⁸¹ Idem, p. 98-99.

Aujourd'hui, la Roumanie porte le même intérêt pour Guy de Maupassant. Son œuvre est toujours aussi lue et éditée, que ce soit en français ou en roumain. Des préfaces et des monographies lui sont de plus en plus consacrées. Son œuvre a su traverser tous les régimes politiques, bien qu'elle ait été récupérée à des fins de propagande et déformée par la censure. Guy de Maupassant, considéré comme le maître de la prose française, a inspiré les auteurs roumains, notamment Mihail Sadoveanu (1880-1961), l'un des premiers traducteurs de Maupassant et un important conteur roumain, contribuant à la formation d'une littérature nationale.³⁸²

Sobre a recepção na Espanha e na Áustria, assim como na Romênia e na Ucrânia, foram coligidos estudos num volume organizado por Noëlle Benhamou. Um recente colóquio sobre a recepção de Maupassant no mundo foi organizado em Rouen e, mais uma vez, diversos desses estudiosos puderam comunicar suas pesquisas a esse respeito.

No caso da Espanha, estudado por Concepción Palacios, Maupassant foi traduzido quase ao mesmo tempo em que era publicado na França. A pesquisadora comprova com excertos da correspondência do autor, que autorizava a publicação de seus textos no país vizinho. Esse fato promoveu a leitura de Maupassant por escritores espanhóis seus contemporâneos, para os quais, não apenas o autor de “Le Horla”, mas “les écrivains français furent des modèles à suivre et devinrent les phares permanents de la création littéraire”.³⁸³ O autor estudado por ela, Clarín, pseudônimo de Leopoldo Alas, nasceu no mesmo ano que Maupassant e já foi algumas vezes comparado por críticos espanhóis ao escritor francês. No artigo que conhecemos, Concepción Palacios estuda particularmente “Le Docteur Héraclius Gloss”, de Maupassant, ao lado de “La mosca sabia”, de Clarín, mostrando como ambos os autores tematizam a ciência de seu tempo e ironizam o papel do sábio e do cientista.

Na Áustria, Karl Zieger observa as diversas comparações do contista e dramaturgo Arthur Schnitzler (1862-1931) a Maupassant e questiona o uso do rótulo “Maupassant autrichien”, sempre empregado pelos críticos franceses, na intenção de apresentar a obra do escritor austríaco na França.³⁸⁴ Essa aproximação foi também retomada por críticos germânicos, o que se explica, segundo Karl Zieger, “par le statut de littérature de référence dont jouissait encore la littérature française au tournant du XIX^e siècle”.³⁸⁵ O pesquisador observa que, de fato, Arthur Schnitzler leu Maupassant,

³⁸² Idem, p. 101.

³⁸³ PALACIOS, Concepción. Maupassant et Clarín, face à face. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Op. cit., p. 58.

³⁸⁴ ZIEGER, Karl. Arthur Schnitzler – un “Maupassant autrichien”. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Op. cit., p. 72-80.

³⁸⁵ Idem, p. 75.

o que se comprova por comentários em seu diário íntimo, em suas cartas e em entrevista, referenciando livros de contos lidos. Conclui que o uso do epíteto “Maupassant autrichien” pela crítica é parcialmente justo, uma vez que, de todos os contistas que ele leu e citou, Maupassant é aquele com quem mais tem afinidades. No diário do escritor austríaco, há o relato até de um sonho que teve com Maupassant: “il se trouvait à table avec Maupassant qui lui racontait une histoire, interrompue par les bavardages d’une dame assise près de lui. Il insiste sur son regret de ne pas avoir pu connaître la fin de ce récit”.³⁸⁶ Segundo o pesquisador, esse elemento é no mínimo significativo, para um escritor austríaco influenciado pelas ideias freudianas.

Na Suécia, Maupassant permanece entre os escritores do século XIX mais lidos.³⁸⁷ Foi traduzido para o sueco ainda em vida, desde 1883, com poucos meses de distância entre as publicações na França. Os romances também foram vertidos em livros com no máximo quatro anos de atraso, em relação às edições francesas. Algumas peças de teatro foram encenadas (*Musotte* e *Histoire du vieux temps*) e traduções de poucas crônicas e de poemas datam na Suécia também do século XIX. O pesquisador Hans Färnlöf, dispondo a seu favor de diversas bases de dados, com todas as obras impressas na Suécia desde 1866, pôde realizar um catálogo bastante vasto das traduções e dos comentários críticos sobre Maupassant, publicados no país escandinavo. Segundo esse estudioso, até 2005, mais de duzentos contos e novelas do escritor francês já haviam sido traduzidos, sendo que metade deles o foram até 1900. Em 1946, foi publicada uma biografia da lavra de Hoving, tradutor de Maupassant. O estudioso chama a atenção para as edições em braile, os livros falados e as adaptações cinematográficas mais recentes. Textos críticos, assemelhados a resumos e artigos enciclopédicos, foram escritos desde a época de Maupassant.

Quant à ces présentations générales de Maupassant et de son œuvre, on peut en fait se demander comment appréhender ces contributions à la critique littéraire: d’un côté, elles font connaître l’écrivain et la littérature; de l’autre, elles enferment l’écrivain et la littérature dans un coin biographique.

[...]

En résumé, nos bonnes et fiables sources nous permettent de conclure que, dans leur

³⁸⁶ Idem, p. 78.

³⁸⁷ 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>>. Agradecemos à Profa. Dra. Brigitte Hervot pela referência oferecida.

ensemble, les éditions, les traductions et les adaptations de l'œuvre de Maupassant en Suède frappent par leur nombre et par leur diversité. Malgré quelques lacunes, l'œuvre de Maupassant reste accessible sous différentes formes.³⁸⁸

Na Inglaterra, país para onde Maupassant viajou e onde se encontrou com o americano Henry James, um de seus maiores entusiastas foi Joseph Conrad. Em “Notes on life and letters” (1904), prefácio para uma edição de contos traduzidos de Maupassant, Conrad observa uma tendência imoral e uma impertinência gratuita na obra de Maupassant, mas a admira por sua benevolente neutralidade: “tout comprendre c’est tout pardonner”.

And in Maupassant’s work there is the interest of curiosity and the moral of a point of view consistently preserved and never obtruded for the end of personal gratification. The spectacle of this immense talent served by exceptional faculties and triumphing over the most thankless subjects by an unswerving singleness of purpose is in itself an admirable lesson in the power of artistic honesty, one may say of artistic virtue.³⁸⁹

O escritor inglês comenta as qualidades que observa na obra do francês, o humor e o *pathos*, sua concepção prática da arte e uma simplicidade que chega à autonegação. Também para Joseph Conrad, “He is the most accomplished of narrators.”

Em determinado momento, o escritor inglês (e aqui estão guardadas as rivalidades entre as duas nações), que escrevia em 1904 (quando o processo que aqui estudamos estava em pleno acontecimento), afirma que o nacionalismo de Maupassant o impediu de ser popular fora da França:

Maupassant’s renown is universal, but his popularity is restricted. It is not difficult to perceive why. Maupassant is an intensely national writer. He is so intensely national in his logic, in his clearness, in his aesthetic and moral conceptions, that he has been accepted by his countrymen without having had to pay the tribute of flattery either to the nation as a whole, or to any class, sphere or division of the nation.

A recepção de Maupassant nos Estados Unidos foi objeto de Richard Fusco, em seu livro *Maupassant and the American short story*. O estudioso notou que, ao final do século XIX, a crítica norte-americana considerava a influência de Maupassant nos seus romancistas um tanto perversiva, devido à presença de elementos sexuais na obra do autor francês. Pouco a pouco, e sobretudo a partir da divulgação nos Estados Unidos do estudo de Henry James (datado de 1888) sobre Maupassant, surgiram traduções de

³⁸⁸ Idem, p. 9 e 13.

³⁸⁹ CONRAD, Joseph. Notes on life and letters. Disponível no site: <www.online-literature.com/conrad/notes-lite-letters>. Último acesso em: 15 maio 2012.

contos do escritor normando e novos contistas começaram a observar a obra do criador de “La ficelle” como modelo de conto a ser seguido. Nesse momento, Maupassant logo se tornou o escritor francês mais lido no país e, antes mesmo de 1900, existiam trinta traduções norte-americanas de suas obras. Segundo Richard Fusco, editores norte-americanos usavam sua interpretação dos princípios maupassantianos para julgar novas submissões para publicação.³⁹⁰ Juntamente com bons contistas, surgiu uma corrente de maus escritores que usava insistentemente algumas técnicas do conto maupassantiano para a ascensão rápida no gosto do público, sabendo também que eram avaliados segundo esse critério. Após escritores como Ambrose Bierce, O. Henry, Kate Chopin e o próprio Henry James, em contraposição, a geração seguinte passou a condenar o modelo maupassantiano e seguir o seu maior sucessor russo, Tchekhov.

O estudo de Richard Fusco ilustra a variedade formal da contística maupassantiana, apontando a diversidade de técnicas com que o escritor normando operava,³⁹¹ e avalia como contistas americanos maiores e menores souberam reempregar essas estruturas de conto a seu favor. Para Fusco, no início de sua carreira como contista, Maupassant apresentou formas mais complexas e que a simplicidade formal foi uma conquista do escritor com a prática do jornalismo. O princípio reducionista envolveu uma aprendizagem da técnica clássica da unidade de efeito, ao modo de Poe e Turgueniev.³⁹² Nesse sentido, a forma que representa apenas dez por cento dos contos de Maupassant, mas que foi a mais repetida pelos americanos, é a da inversão final. Segundo Fusco, nela Maupassant emprega uma tática para decepcionar o leitor em sua expectativa. Para ele, nenhuma outra forma literária joga tanto com nossa derrota intelectual ou estimula tanto a nossa memória.³⁹³

Assim como no caso de Isaac Babel, na Rússia, Kate Chopin, nos Estados Unidos, antes de praticar elementos do conto maupassantiano, foi tradutora de Maupassant, o que ilustra uma aproximação escritural do autor e um conhecimento adquirido junto à leitura minuciosa do escritor normando. No ensaio biográfico “Confidences”, Kate Chopin comenta o que a atraiu de imediato em suas leituras de Maupassant: “Here was life, not fiction”.³⁹⁴ Segundo Richard Fusco, ela traduziu oito

³⁹⁰ FUSCO, Richard. *Maupassant and the American short story: the influence of form at the turn of the century*. [s.l.]: The Pennsylvania State University Press, 1994. p. 2.

³⁹¹ O autor elenca diversos tipos de enredo: linear, de chave irônica, de surpresa-inversão, em laço, em hélice descendente, de contraste, senoidal e com falso final.

³⁹² Idem, p. 8-9.

³⁹³ Idem, p. 23.

³⁹⁴ Citado por FUSCO. Op. cit., p. 141.

contos de Maupassant, cuja coletânea ela pretendia intitular *Mad stories*: “Un cas de divorce”, “Fou?”, “Lui?”, “Solitude”, “La nuit”, “Suicides”, “À vendre” e “Le père Amable”, mas que não chegou a ser publicada, pois seu projeto foi barrado pelo editor da escritora americana.

Nos países árabes, a entrada de Maupassant não se fez senão sob uma releitura cultural bastante marcada. Segundo Arselène Ben Farhat, o sucesso de Maupassant na Argélia, na Tunísia e no Egito não sofreu declínio desde o século XIX, quando seus contos e novelas já eram traduzidos e adaptados.

Il est l'un des écrivains français les plus lus et les plus appréciés au Maghreb et au Moyen Orient, comme en témoigne le grand nombre de ses œuvres traduites en arabe. Nous en avons recensé environ cent trente le plus souvent publiées dans des revues littéraires. L'étude de ces textes nous révèle que les traducteurs n'ont pas tous suivi la même démarche.³⁹⁵

Além dos que procuraram ser fiéis à obra de Maupassant, houve ali, continuamente, o hábito de retraduzir textos do escritor francês, adaptando-o ao horizonte de expectativas do público muçulmano. Entre 1930 e 1960, o nome de Maupassant era estampado nas primeiras páginas de revistas, como forma de aumentar suas vendas, tal era a popularidade do autor. A união de elementos paratextuais, como ilustrações, comentários e retratos do autor também aguçavam a curiosidade para os textos a serem lidos. A atribuição de textos apócrifos a Maupassant não era inusual. Por outro lado, alguns tradutores-escritores procederam a uma reescritura de textos de Maupassant (segundo o pesquisador, de difícil reconhecimento até para especialistas do escritor francês), sem lhe atribuir a autoria.

Nos demais países orientais, ao que se sabe, a recepção de Maupassant foi bastante tardia. Na China, Maupassant era conhecido desde os anos 1920, mas somente com a abertura paulatina do regime político e na década de 1990 é que houve a tradução mais sistemática do autor, com predileção por seus contos e novelas. Segundo a professora Tang Zhen, o maior problema dessas traduções é que foram operadas a partir de originais russos e, só mais recentemente, tradutores, como ela, conhecedores de francês, ocupam-se de novas traduções das obras.

Les jeunes le connaissent par la traduction de *Boule de Suif* dans leur manuel de lycée, et le patriotisme les impressionne. Les effets instructifs sont les plus

³⁹⁵ FARHAT, Arselène Ben. La réception de Maupassant dans les pays arabes: étude des stratégies paratextuelles dans les récits traduits. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Op. cit., p. 103.

appréciés comme les critères du choix. On peut trouver ainsi un nombre de soixante nouvelles dans l'ancienne collection de la première édition en 1978 après la "révolution culturelle": *La maison Tellier*, *Mademoiselle Fifi*, *Le Père Milon*, etc., et ses romans *Bel-Ami* et *Une Vie*. Et dans les années 90, une traduction de ses œuvres complètes et de toutes ses contes et nouvelles est parue dans deux maisons d'édition différentes. Mais la traduction des contes et des nouvelles en chinois s'est faite à partir de la traduction russe et c'est le fait qui m'inquiète.³⁹⁶

No caso do Brasil, conforme pudemos verificar em nossa pesquisa anterior, Maupassant foi lido em traduções nos jornais desde 1884. No entanto, críticos e escritores liam-no em francês desde sempre, o que comprovam as citações e as referências aos originais do escritor normando. Todas as referências dos escritores que estudaremos aqui à obra de Maupassant são feitas em francês (Medeiros e Albuquerque, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Gastão Cruls, Ribeiro Couto), o que mostra que boa parte do público leitor (que era ainda bastante reduzido) independia de traduções, numa época em que o francês era o segundo idioma aprendido nas escolas. As traduções, entretanto, faziam-se largamente para o grande público de jornais. Pudemos observar que as escolhas dos editores dos jornais eram bastante variadas, privilegiando os contos breves, como "Uma vagabunda" ("La rempailleuse"), "O filho" ("L'enfant"), "Quem sabe?" ("Qui sait?"),³⁹⁷ sem deixar de publicar as novelas "Le Horla" e "Boule de suif",³⁹⁸ bem como trechos de narrativas de viagem (*Au soleil*),³⁹⁹ de crônicas ("L'homme de lettres", "La guerre")⁴⁰⁰ e até mesmo uma carta ("À Maurice Vaucaire")⁴⁰¹ e um excerto do célebre prefácio a *Pierre et Jean*.⁴⁰²

As referências às bibliotecas dos escritores dão um índice dos livros de Maupassant mais lidos, conforme exporemos nos capítulos seguintes. Tanto Lobato quanto Lima Barreto e Ribeiro Couto fazem menção a uma edição intitulada *Boule de Suif* que, entretanto, nunca foi publicada por Maupassant. Trata-se de uma antologia francesa póstuma, datada de 1903, reunindo contos dispersos do autor e que circulou também largamente no Brasil no início do século XIX. Emmanuèle Grandadam nos dá mais informações sobre essa edição ilustrada de Paul Ollendorff.

³⁹⁶ TANG Zhen. Traduction et critique de Maupassant en Chine dans les années 90. In: MAUPASSANT 2000. Bulletin Flaubert et Maupassant. Rouen: Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, n. 9, 2001. p. 87.

³⁹⁷ Respectivamente, em 22/04/1884, na *Gazeta de Noticias*; 20/01/1894, no *Correio Paulistano*; 23 e 24/03/1894, na *Gazeta de Noticias*.

³⁹⁸ Em 20/11/1886 e de 7 a 24/02/1892, na *Gazeta de Noticias*.

³⁹⁹ Nos dias 8 e 20/05/1891 e 07/02/1892, no *Jornal do Commercio* (RJ).

⁴⁰⁰ Em 19 e 20/02/1892, no *Correio Paulistano*, e 12/04/1897, no *Jornal do Commercio* (RJ).

⁴⁰¹ Sob o título "A Arte de Escrever". Em 24/06/1906, no *Jornal do Commercio* (RJ).

⁴⁰² Em 02/11/1914, no *Correio Paulistano*, sob o título "O talento".

L'ouvrage est une création des éditeurs car jamais Maupassant n'avait eu l'intention – ni la possibilité – de donner à un de ses recueils le titre de cette nouvelle si étroitement liée à l'actualité littéraire qui l'a engendrée. [...] le volume mime un recueil à la manière de Maupassant, enchaînant seize contes d'origines différentes à la nouvelle inaugurale et éponyme: les six premiers appartiennent en fait à *Toine*, les sept suivants sont tirés des *Contes du jour et de la nuit*; quant aux sept derniers, il s'agit d'inédits. Par la suite, le volume *Boule de suif*, né d'une fantaisie d'éditeur, fera florès et sera réédité à maintes reprises sous cette forme [...]⁴⁰³

De fato, até hoje encontramos fartamente antologias de Maupassant com esse título, conforme mostraremos a seguir. Os contos e novelas reunidos nessa antologia da editora Ollendorff são: “Boule de suif”, “L’Ami Patience”, “La dot”, “La moustache”, “Le lit 29”, “Le protecteur”, “La chevelure”, “Le crime au père Boniface”, “Rose”, “L’aveu”, “La parure”, “Le bonheur”, “Une vendetta”, “Coco”, “La serre”, “Un duel”, “Une soirée”, “Le vengeur”, “L’attente” e “Première neige”.

Outras obras da coleção são mencionadas pelos escritores brasileiros, que recebiam as obras originais, editadas na década de 1900, com defasagem de alguns anos. No início do século, circulavam poucas traduções nacionais (como as da editora Laemmert: a de *Sur l'eau*, intitulada *Vogando*, por Eça Leal, em 1896; e *Forte como a morte*, pelo português José Sarmiento, em 1897). O grande volume de traduções, sob a forma de coleção organizada por Sérgio Milliet, começou com a Livraria Martins, nas décadas de 1940 e 1950, realizada por intelectuais como Ascendino Leite, Wilson Martins, Temístocles Linhares, Ledo Ivo, Clovis Ramalhete, entre outros. Também no final da década de 1940, a editora Globo publicou os contos de Maupassant, em três volumes, traduzidos por ninguém menos que Mário Quintana. Desde essa época, diversas novas traduções foram realizadas, sobretudo dos contos e novelas, principalmente sob a forma de antologias temáticas.

Recentemente, pudemos coletar algumas informações sobre as vendas de obras de Maupassant na Livraria Francesa,⁴⁰⁴ em São Paulo. Isso significa que os números se referem a edições francesas do escritor.⁴⁰⁵ Esses números simbólicos apenas ilustram a preferência do público francófono paulistano pelos volumes de contos. Entre os anos de 2008 e 2011, foram vendidos 412 livros de Maupassant, ocupando o terceiro lugar entre

⁴⁰³ GRANDADAM, Emmanuèle. Op. cit., p. 35. Os comentários são muito pertinentes, mas merecem pequena correção quanto à contagem dos textos. A edição Ollendorff oferece “Boule de Suif”, seguida de vinte contos, não dezesseis. MAUPASSANT, Guy de. *Boule de Suif*. Illustrations de Jeannot. Paris: Paul Ollendorff, [s.d.]. (Œuvres Complètes Illustrées).

⁴⁰⁴ Pesquisa fornecida pela Livraria Francesa em 27 set. 2011, referente ao período de jan. de 2008 a ago. 2011. Agradecemos mais uma vez à proprietária e aos funcionários pela gentileza em ceder esses dados.

⁴⁰⁵ Tentamos junto a outras duas grandes livrarias da cidade obter dados da mesma natureza, mas uma delas não quis responder e outra se negou a dar informações para fins de pesquisa acadêmica.

Flaubert (623), Balzac (461) e Zola (309). Entre os livros de Maupassant mais vendidos nesse período estão:

Título	Quantidade
<i>Boule de Suif</i> (96), <i>Boule de Suif e Mademoiselle Fifi</i> (25)	121
<i>Une vie</i> (48), <i>Une vie – en français facile</i> (700 à 1700 mots) (59)	107
<i>Le Horla</i> (58), <i>Le Horla et autres nouvelles fantastiques</i> (29)	87
<i>Pierre et Jean</i>	22
<i>Contes de la Bécasse</i> (11), <i>Contes de la Bécasse et autres contes de chasseurs</i> (10) ..	21
<i>Contes noirs: La petite Roque et autres nouvelles</i>	19
<i>Bel-Ami</i>	18
<i>Le verrou et autres contes grivois</i>	10
<i>Une partie de campagne</i>	10

Observa-se, por esses pequenos números, que a antologia *Boule de Suif* permanece como a obra mais procurada pelos leitores paulistanos, assim como em termos quantitativos, uma preferência pelos volumes de contos. O número elevado de vendas de *Une vie* deve-se, em parte, ao fato de esse livro constar de uma lista de leituras solicitadas por uma grande escola de idiomas a seus alunos, no nível C1 (equivalente, no currículo antigo, ao curso avançado 1). Em seguida, *Le Horla*, revelando o interesse pela novela fantástica de Maupassant.

Quanto às edições brasileiras, muito se evoluiu na última década, no sentido de trazer para o português do Brasil textos até então nunca traduzidos, novas edições de *Bel-Ami*, algumas cartas.⁴⁰⁶ Faltam ainda edições completas dos contos, que sigam a edição da Pléiade, de crônicas do autor, suas duas outras narrativas de viagem, seu teatro (de que só *À la feuille de rose* foi traduzida) e sua poesia.

⁴⁰⁶ HERVOT, Brigitte. *Tagarelice espirituosa: as cartas de Maupassant*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

CADERNO DE FOTOS

Foto 1

Lápide em homenagem a Guy de Maupassant, na entrada do Château de Miromesnil, em Tourville-sur-Arques. Nela está inscrito: “Guy de Maupassant, né au château de Miromesnil[, le] 3 août 1850”. Fotos da autora, fevereiro de 2006.

Foto 2

Fachada do Château de Miromesnil. Foto da autora, fevereiro de 2006.

Foto 3

Fundos do Château de Miromesnil. Em carta a sua mãe, Laure Le Poittevin de Maupassant, o escritor relata a única visita feita ao castelo na vida adulta, em outubro de 1878, que há muitos anos era habitado por outras famílias: “[...] dès le matin, nous sommes partis pour Miromesnil, où nous avons gagné le château par la grande avenue qui voit la mer, au-dessus de Saint-Aubin-sur-Scie. La façade du château de ce côté ne m’a rien rappelé” (carta de Paris, de 22 de outubro de 1878, disponível no site <http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=concs>). Foto da autora, fevereiro de 2006.

Foto 4

Falésias em Étretat. “Ce petit nom d’Étretat, nerveux et sautillant, sonore et gai, ne semble-t-il pas né de ce bruit de galets roulés par les vagues? / La plage dont la beauté célèbre a été si souvent illustrée par les peintres semble un décor de féerie avec ses deux merveilleuses déchirures de falaise qu’on nomme les Portes.” (MAUPASSANT. Étretat. Chroniques: anthologie. Op. cit., p. 562). Foto da autora, fevereiro de 2006.

Foto 5

Rue Guy de Maupassant, em Étretat, onde está localizada sua antiga casa, La Guillette. Foto da autora, fevereiro de 2006.

Foto 6

Entrada de La Guillette, em Étretat. Encontramos a antiga casa do escritor conforme a divisa dada por ele: “Mes portes sont toujours ouvertes” (FRÉBOURG, Olivier. Maupassant, le clandestin. Op. cit., p. 141). Foto da autora, fevereiro de 2006.

Foto 7

La Guillette. A casa foi construída em 1881, com o valor recebido de direitos autorais com a publicação do livro La Maison Tellier, em terreno cedido pela mãe do escritor. Guy de Maupassant pensava em dar o nome dessa novela à casa, mas Laure o dissuadiu disso. Foi em La Guillette que ele escreveu o célebre ensaio “Le Roman”, em 1887. Foto da autora, fevereiro de 2006.

Foto 8

Vista da Rue du Gros-Horloge, em Rouen. “Et voici Rouen, Rouen l’opulente, la ville aux clochers, aux merveilleux monuments, aux vieilles rues tortueuses. / On ne la peut décrire. Il la faut connaître.” (MAUPASSANT. De Paris à Rouen. Chroniques: anthologie. Op. cit., p. 592). Foto da autora, novembro de 2010.

Foto 9

Vista do alto do Gros-Horloge, em Rouen. Ao fundo, Cathédrale de Rouen. “[...] Rouen, la vaste ville aux toits bleus, sous le peuple pointu des clochers gothiques. Ils sont innombrables, frêles ou larges, dominés par la flèche de fonte de la cathédrale, et pleins de cloches qui sonnent dans l’air bleu des belles matinées, jetant jusqu’à moi leur doux et lointain bourdonnement de fer, leur chant d’airain que la brise m’apporte, tantôt plus fort et tantôt plus affaibli, suivant qu’elle s’éveille ou s’assoupit.” (MAUPASSANT. Le Horla [2^e version]. Contes et nouvelles. Op. cit., t. II, p. 913). Foto da autora, novembro de 2010.

Foto 10

Busto em homenagem a Louis Bouilhet, na esquina da rue Thiers, em Rouen. O monumento é de autoria de M. Guillaume e foi inaugurado em 24 de agosto de 1882, na presença de Guy de Maupassant. Um pouco antes, dia 21, Maupassant publicara, no jornal Le Gaulois, uma crônica noticiando o tributo ao seu primeiro mestre: “C’était le buste du poète mort, voici treize ans maintenant, et dont on va inaugurer le monument, dans quelques jours. Toute la presse va donc répéter ce nom; on rappellera ses œuvres si admirées des lettrés et peu lues maintenant du public; on racontera sa vie, on réveillera sa gloire. Je veux, un des premiers, reparler du poète gracieux et puissant que j’ai connu, que j’ai aimé, et que j’ai vu dans l’intimité de sa vie.” (MAUPASSANT. Louis Bouilhet. Chroniques. Op. cit., p. 1134). Foto da autora, fevereiro de 2006.

Foto 11

Estátua em homenagem a Gustave Flaubert, em Rouen, feita por M. Chapu e inaugurada em 23 de novembro de 1890. No dia seguinte à inauguração do monumento, em 24 de novembro de 1890, L'Écho de Paris publica o artigo "Gustave Flaubert", em que Maupassant o descreve: "[...] dans sa tête, dans cette forte tête aux yeux bleus, l'univers entier passa depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours. Il a tout vu, cet homme, il a tout compris, il a tout senti, il a tout souffert, d'une façon exagérée, déchirante et délicieuse." (MAUPASSANT. Gustave Flaubert. Chroniques. Op. cit., p. 1290). Foto da autora, novembro de 2010.

Foto 12 *Entrada do Square Verdrel, em Rouen. Foto da autora, novembro de 2010.*

Foto 13 *Busto em homenagem a Guy de Maupassant, no Square Verdrel, em Rouen, datado de 1948, de autoria de Robert Busnel. Esse monumento substitui uma primeira homenagem de Rouen ao escritor, um busto em bronze, de 1900, obra do escultor Verlet, roubado e fundido durante a ocupação alemã em 1941, na Segunda Guerra Mundial. Esse busto em bronze situava-se em outro local da cidade, na Rue Thiers. (Informações obtidas pela autora junto ao Pôle Patrimoine et Tourisme, da cidade de Rouen, em 19 de setembro de 2006.) Foto da autora, novembro de 2010.*

PARTE II

SOB O “SIGNO DE MAUPASSANT”

Plantons cela ici; nous y retrouverons l'an prochain des petits Maupassants.¹

Maupassant foi ora considerado um contista bem-humorado, representante da *belle époque*, ora como uma espécie de contista maldito, que seleciona os piores sentimentos e os sujeitos mais perversos para retratar. Valores corrompidos, famílias movidas pela ganância, arrivismo, crimes, traições, enganos e seduçõs preenchem as páginas de histórias como “Boule de Suif”, “En famille”, “La dot”, “Le Champ d’oliviers”, “Une partie de campagne”, “La parure” e “Les tombales”, para nos limitarmos a um exemplo de cada uma dessas rubricas. Entretanto, o aspecto risível do ser humano, descrito em seus atos mais mesquinhos, por um narrador despretensioso e, na maioria das vezes, livre de julgamentos, acaba causando a empatia do leitor. Muitas vezes, os contos repousam sobre acontecimentos atrozes, mas que, sob a pena de Maupassant, são dados como meramente cotidianos.

Longe de ser o detrator de uma sociedade corrompida ou de propor uma realidade melhor, Maupassant preferiu apenas ilustrar sua época, como “o Homero desse mundo parisiense”, conforme a expressão de Otto Maria Carpeaux.² Abdicando do pertencimento a tendências ou escolas literárias e recusando o papel do escritor mentor de povos, Maupassant pretendia-se um ilusionista, um artista que projeta ao olhar alheio uma versão da realidade, a sua visão sobre os fatos, as pessoas e as coisas, a mais verossímil possível, mas nem sempre a verdadeira, nem a mais agradável.³ Sua crítica social está presente, mas sob uma ironia fina e mordaz.

A faceta de Maupassant como contista maldito, aos moldes dos poetas malditos do final do XIX,⁴ é apenas uma das muitas que possuiu. Veremos, a seguir, como o contista francês despertou comparações com contistas brasileiros sob seus variados aspectos: o conto trágico, a abordagem da guerra e da loucura, o narrador vinculado à tradição oral, o conto urbano, o retrato regional, o conto dramático, o fantástico e o conto de sedução.

¹ Maupassant ao enfermeiro Bispalié. Citado por SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 2003. p. 590.

² CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1947. Suplemento Letras & Artes. p. 8.

³ MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques: anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. p. 1512.

⁴ Expressão de Verlaine em *Les Poètes maudits*, texto de 1884-1888, sob a qual definiu poetas como Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé.

CAPÍTULO 1

Guy de Maupassant, um hóspede de Lúcio de Mendonça

Qual o escritor público tão desventuroso que não tenha a ilusão, ao menos, de uns claros olhos inocentes a lhe beijarem, como um raio de sol primaveril, as linhas fugitivas?⁵

A obra de Lúcio Eugênio de Menezes e Vasconcelos Drummond Furtado de Mendonça (1854-1909),⁶ nascido em Piraí, no Estado do Rio de Janeiro, ficou praticamente esquecida dos leitores e da crítica. Ele é hoje lembrado por ser o idealizador e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, em 1896, junto com Machado de Assis e Joaquim Nabuco, e por ter escrito livros de poesia, no tempo que lhe restava de sua atuação no alto funcionalismo público.

Desde adolescente, Lúcio de Mendonça escrevia poemas e textos para jornais escolares, o que continuou a fazer quando veio morar em São Paulo, para estudar na Faculdade de Direito do largo São Francisco. Foi colaborador de *A Província de S. Paulo*, *A República*, *A Semana*, *O País*, *Revista Brasileira*, entre outros periódicos. Trabalhou como funcionário do governo republicano, foi vereador, advogado, ministro do Supremo Tribunal Federal e procurador. Aos 53 anos, perdeu a visão e aposentou-se. Faleceu dois anos depois. Publicou poesia: *Névoas matutinas* (1872), *Alvoradas* (1875), *Visões do abismo* (1888), *Vergastas* (1889), *Canções de outono* (1896) e *Murmúrios e clamores* (1902); romance: *O marido da adúltera*⁷ (1882) e contos: *Esboços e perfis* (1889) e *Horas do bom tempo: memórias e fantasias* (1901).

Lúcio de Mendonça foi amigo de Medeiros e Albuquerque, a quem dedicou o conto “Noite de S. João”, e de Machado de Assis, que prefaciou seu livro de estreia. Nessa carta-prefácio, vemos Machado tecer conselhos para o jovem escritor, assim como Flaubert fazia com Maupassant em sua correspondência:

⁵ MENDONÇA, Lúcio de. *Noite de S. João. Esboços e perfis; Horas do bom tempo: memórias e fantasias*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. (Coleção Afrânio Peixoto). p. 209.

⁶ Os comentários biobibliográficos aqui tecidos se devem à leitura de VENÂNCIO FILHO, Alberto. Lúcio de Mendonça, o fundador da ABL. Conferência pronunciada na Academia Brasileira de Letras, em 9 mar. 2004. Disponível no site: <www.abl.br>; e de MENDONÇA FILHO, Carlos Sussekind de. Apresentação. In: MENDONÇA, Lúcio de. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*. Op. cit., p. XI-XIII.

⁷ Sobre esse romance epistolar, há um artigo de apresentação de Marco Antônio de Moraes. Nele, o estudioso revela-lhe as marcas naturalistas e cientificistas e aponta diferenças entre o romance de Lúcio de Mendonça e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Cf. MORAES, Marcos Antonio de. Mais romances epistolares: *O marido da adúltera*. In: CALEDÁRIO. Memória Postal, mar. 2004. p. 2-4.

Se, como eu suponho, for o seu livro recebido com as simpatias e animações que merece, não durma sobre os louros. Não se contente com uma ruidosa nomeada; reaja contra as sugestões complacentes do seu próprio espírito; aplique o seu talento a um estudo continuado e severo; seja, enfim, o mais austero crítico de si mesmo.⁸

A “ruidosa nomeada”, ao que parece, não se fez ouvir fora dos domínios da Academia; o “estudo continuado e severo” não se assegurou, conforme já se observa na escolha dos títulos de seus livros subsequentes (“visões”, “esboços”, “horas”); mas o esquecimento em que caiu sua obra não ocorreu sem certa resistência de críticos e escritores contemporâneos, um pouco movidos pela amizade. Raimundo Correia colocou Lúcio de Mendonça “na primeira plana e entre os mais abalizados prosadores modernos de aquém e além-mar”.⁹ Para Medeiros e Albuquerque: “A Lúcio de Mendonça se aplicava perfeitamente a frase de Anatole France ‘*sont toujours les mêmes qui font tout*’, porque ele fez realmente de tudo. Deixou contos admiráveis, poesias excelentes, trabalhos jurídicos e fez críticas literárias e foi juiz e jornalista”.¹⁰

José Veríssimo, logo após a publicação do volume de contos *Horas do bom tempo*, em 1901, foi o primeiro a apontar o paralelo entre Lúcio de Mendonça e Maupassant, o que outros críticos repetiriam mais tarde:

[...] eu não conheço, em o [sic] nosso meio, sob o aspecto da língua, ao menos, ninguém mais bem dotado literariamente do que o Sr. Lúcio de Mendonça. Ele possui como poucos o dom da expressão literária, reunindo em grau subido a correção, a elegância e a facilidade. Sente-se, lendo-o, em qualquer gênero, que a sua língua, como dizem os Franceses, *coule de source*, abundante, límpida, arejada, brilhante. Este seu livro, *Horas do Bom Tempo*, está cheio dessas páginas que detêm a atenção e forcem a admiração do leitor entendido. Lede as *Mãos*, *Guilmar*, e outras. Lede sobre todas o *Hóspede*, um conto digno de Maupassant, e que sem desmerecer, suportaria o confronto com semelhantes do grande contador francês. Lede mais *Fio Reatado*, outro conto de uma clássica sobriedade, escrito por um escritor absolutamente moderno.¹¹

Artur Mota também faz essa aproximação, sugerindo não só que a contística é a melhor parte da obra de Lúcio de Mendonça, mas também que a qualidade dela está no modo como ele recupera o conto à Maupassant:

⁸ Apud VENÂNCIO FILHO, Alberto. Op. cit., p. 23.

⁹ Apud MENDONÇA FILHO, Carlos Sussekind de. Apresentação. Op. cit., p. XIII. Josué Montello comenta também que “O futuro não parece haver ratificado a opinião generosa do poeta de *Versos e Versões*.” MONTELLO, Josué. O conto brasileiro de Machado de Assis a Monteiro Lobato. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto*: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1958. p. 141. A conferência de Josué Montello foi proferida em 2 de agosto de 1956. Agradeço a Estela dos Santos Abreu a gentileza de obter uma cópia do texto junto à ABL, em 2010.

¹⁰ Apud VENÂNCIO FILHO, Alberto. Op. cit., p. 19.

¹¹ VERÍSSIMO, José. Alguns livros de 1901. *Estudos de literatura brasileira*. 4ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p. 148.

Apesar dos moldes desprezíveis dos seus contos, de que alguns aliás se destacam pela capacidade emotiva, sente-se que a vocação de Lúcio de Mendonça na carreira literária, era para explorar, com maior pertinência, o gênero favorito de Maupassant, de quem evocam a capacidade especial.¹²

Críticos posteriores também buscaram de alguma maneira reabilitar sua obra literária, com ou sem o paralelo com Maupassant. Alexandre Eulálio chegou a afirmar que “Lúcio de Mendonça está entre os melhores contistas de sua época” e que a “revisão de sua obra literária, extensa e variada como é, se faz cada vez mais necessária”.¹³ No mesmo sentido, Antonio Candido, que apenas menciona a obra do poeta, com ressalvas, dedica algumas palavras a ela: “Lúcio de Mendonça [...] ainda merece leitura. Os seus versos sentimentais não destoam da média banal do tempo; a sua poesia política é ousada e forte.”¹⁴

Josué Montello reconheceu a proximidade dos contos de Lúcio de Mendonça com a obra de Maupassant, afastando-o do modelo de Machado de Assis:

Também Lúcio de Mendonça, que assistiu de perto à lição de Machado de Assis, foi Maupassant que lhe proporcionou a fórmula do conto.
A [sic] lição das *Várias Histórias* preferiu Lúcio de Mendonça o figurino de *Boule de Suif*. [...]¹⁵

Massaud Moisés reconheceu a semelhança com o escritor francês, repetindo os termos de José Veríssimo:

No terreno do conto, acrescenta-se [...] o apelo a notas regionalistas e o desfecho enigmático, à Maupassant, gerando narrativas por vezes dignas do mestre, como o “Hóspede”, que “sem desmerecer, suportaria o confronto com semelhantes do grande contador francês”.¹⁶

Alberto Venâncio, alertado pelos críticos anteriores, numa segunda leitura, também observou a relação com a obra de Maupassant:

[...] reli o volume que reúne *Esboços e perfis e Horas do bom tempo* e pude mais uma vez apreciar a alta qualidade da contística de Lúcio de Mendonça, escrevendo de maneira simples mas em puro vernáculo, à la Maupassant, e descrevendo sobretudo cenas da vida campestre.¹⁷

¹² Apud MENDONÇA, Edgar Sússekind de; MENDONÇA, Carlos Sússekind de. *Lúcio de Mendonça*: ensaio bio-bibliográfico. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934. p. 166-7.

¹³ Apud VENÂNCIO FILHO, Alberto. Op. cit., p. 29.

¹⁴ CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 2. p. 258. Ver também biografia dada nas p. 341-2.

¹⁵ MONTELO, Josué. Op. cit., p. 141.

¹⁶ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001. v. II: Realismo e Simbolismo. p. 116.

¹⁷ VENÂNCIO FILHO, Alberto. Op. cit., p. 30.

Raimundo Correia elogiou o prosador brasileiro por um dos critérios do bom romancista, estabelecidos por Maupassant, em “Le roman”:

Examinai cada termo por ele empregado e vereis que, na respectiva oração, nenhum poderia ocupar senão o lugar que ocupa. Deslocadas daí e isoladamente vistas, si cada palavra vos parecer, porventura, trivial e vulgar, tereis de reconhecer, todavia, que o seu conjunto é harmônico e elegante, pois que o escritor soube a todas arrumar e dispor com habilidade rara, dando a cada uma, na construção do período, a verdadeira colocação.¹⁸

Escritos entre 1873 e 1897, a maioria desses contos foi primeiro publicada na imprensa, em periódicos como *A Semana*, *A República* e *Gazeta de Notícias*. Os dois livros reúnem 42 textos, muito desiguais em composição, alguns tendendo à crônica (“Horas do bom tempo”, “Exumação”, “Luto paterno”, “Guilmar”), à anedota (“Defunto alegre”) ou ao apólogo no estilo machadiano (“Memórias de um alfinete”, “As mãos”). Às vezes, são apenas “páginas lépidas”, entre “alegres, ou melancólicas, ou dramáticas”, conforme definiu Machado de Assis ao comentar *Horas do bom tempo*, em carta a Lúcio de Mendonça, de 2 de abril de 1901:

Já o título trazia a frescura necessária aos meus invernos. Devem ter sido bem bons tempos esses, que V. recordou em páginas lépidas, com vida e vontade. É doce achar na conta da vida passada algumas horas tais que não esquecem, que revivem e fazem reviver os outros. Não há senão um relógio para elas, mas é preciso ser bom relojoeiro para saber dar corda e fazê-las bater de novo como você fez. Ao pé delas, vi os contos, reli muitos, e agradeço as sensações de vária espécie que me deixaram, ou alegres, ou melancólicas, ou dramáticas. Uma destas, a do “Hóspede”, é das mais vivas. E das melancólicas não sei se alguma valerá mais que aquela “À Sombra do Rochedo”, que é um livro em cinco páginas; a comparação da manhã e da tarde é deliciosa, e a que forma e dá o título é das mais verdadeiras. E as “Mãos”? e a “Lágrima perdida”? e o resto? Eis aí boa prosa com emoção e sinceridade.¹⁹

Entre os contos que causaram a Machado “sensações dramáticas”, há alguns que se atrelam ao conto à Maupassant, por diversas características que recuperam: o título simples, que pouco denota do conteúdo dramático, a narrativa enquadrada, a que se aliam os temas da crueldade e da cobiça humanas, sob uma forma que usa de modo recorrente o desfecho surpreendente. Porém, não são tantos contos do autor de *Esboços e perfis* que podemos colocar nesse grupo: “Um pai”, “Fio reatado” e “O hóspede”, todos de *Horas do bom tempo*. Sobre “O hóspede”, publicado pela primeira vez em

¹⁸ Apud MENDONÇA, Edgar Sússekine de; MENDONÇA, Carlos Sússekine de. *Lúcio de Mendonça*: ensaio bio-bibliográfico. Op. cit., p. 148.

¹⁹ ASSIS, Machado de. A Lúcio de Mendonça. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3. p. 1057-8.

1894, toda a crítica conhecida é unânime em dizer que é o melhor conto de Lúcio de Mendonça e justamente o que o filia à arte de Maupassant (cf. José Veríssimo, Josué Montello e Massaud Moisés). Comentaremos em detalhes esses três contos mais adiante.

Outros textos trazem apenas um desses ou de outros elementos que os assemelhe a contos de Maupassant, sem que isso justifique um estudo comparativo: “O tio da Escócia”, sob o aspecto do interesse de um jovem arrivista, por herança vinda de um tio estrangeiro, lembra “Mon oncle Jules”; em “O indício”, a ilusão do homem que se pensa traído pela mulher e depois percebe que ela apenas fumava escondido seu charuto, num desejo de grávida, trabalha com o “espétaculo da decepção” típico do *fait divers*, segundo a definição de Roland Barthes, e de que o autor de “Le crime au père Boniface” tanto se utilizou.

O aspecto que mais atraía os contemporâneos de Lúcio de Mendonça na leitura de sua obra era o regionalismo entre romântico e determinista de seu primeiro livro de contos, *Esboços e perfis*, cujas histórias provieram de seu contato com os perfis esboçados, durante sua residência em cidades interioranas do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Entre as melhores, podemos destacar “João Mandi”, sobre um homem traído por sua mulher e que, após cobrar ao amante a noite oferecida por ela, quebra promessa à Nossa Senhora do Socorro e acaba matando o ex-hóspede. Em “Coração caipira”, põe-se em questão também o marido traído, que definha e morre sem conceder o perdão à esposa adúltera. Sobre o aspecto provinciano desses contos – que voltaremos a mencionar adiante –, concebidos por vezes como “instantâneos” (a fugacidade sempre presente, como apontou Machado), ou seja, pequenos retratos da vida interiorana, em que não há preocupação com a observação psicológica, segue o comentário de Pedro Lessa:

Alguns desses contos são primores de observação e de estilo, e neles temos a melhor parte da produção literária de Lúcio de Mendonça. Distingue-se geralmente um acentuado brasileirismo, naturalmente explicável por muitos anos de vida provinciana, e do contato quase ininterrupto com a natureza e com os habitantes do nosso interior. Não se procure nos contos de Lúcio uma observação paciente, trabalhados exames psicológicos que denunciavam uma investigação apurada, longa, poderosa, o estudo do profundo, que nos dá os tipos compreensivos, a preocupação artística, um conjunto sistemático.

São quadros de vida, desenhados com traços leves, a reproduzirem rapidamente, em um instantâneo, caracteres e fatos, não raros ou vulgares, as alegrias fugazes de todos os dias, as tristezas, as dores comuns que compõem o tecido da existência humana. Reminiscências, escritas para *A Semana*, são lembranças do tempo de estudante e constituíram mais tarde os primeiros capítulos de *Horas do bom tempo*.²⁰

²⁰ Apud VENÂNCIO FILHO, Alberto. Op. cit., p. 27-8.

Os três contos que nos propusemos a estudar aqui, no confronto com Maupassant, “Um pai”, “Fio reatado” e “O hóspede”, fogem ao caráter de mera lembrança de *Horas do bom tempo* (cujo subtítulo é justamente “Memórias e fantasias”). São contos bem-acabados, apesar de “lépidos”, de títulos simples e que possuem um encanto particular, independente da semelhança com o autor de “Boule de Suif”, que é de caráter mais estrutural e de composição.

O conto “Um pai” passa-se no Rio, no final do século XIX, e é narrado em terceira pessoa onisciente. Põe em questão a história de um médico que se descobre traído pela primeira mulher com um amigo seu. Logo na abertura do conto, sem oferecer mais justificativas ao leitor, o narrador anuncia a decisão desse homem: “Quando o médico teve certeza de que a mulher o atraía, – certeza absoluta, sem a mais leve possibilidade de engano, sem a clemência de uma dúvida, – resolveu, imediatamente matá-la”.²¹ Caracterizado por sua correção e hombridade, o personagem julgava que não poderia perdoá-la, até porque tinha “pleno direito à lealdade da esposa”, uma vez que, segundo o narrador, não tinha defeitos: era um homem bem-colocado e a amava.

O médico, cujos pensamentos são dados em discurso indireto livre, só hesita em sua decisão por questões de honra pessoal e familiar, uma vez que o ato seria perdoado pela sociedade da época, que se calaria diante do crime ocasionado por adultério:

Podia francamente matar a esposa infiel e sujeitar-se ao julgamento da sociedade; seria, com certeza, absolvido, porque o nosso júri, mais pundonoroso que o nosso legislador, absolve sempre nesta espécie; mas era divulgar a vergonha que o enxovalhava, e não só a sua própria desgraça como a da família da mulher – o pai viúvo, altamente colocado na sociedade, e com outra filha em idade de casar.²²

O drama do conto não remete somente ao dilema do marido. Ele premedita friamente, com auxílio de seu fiel cocheiro, a morte da esposa: fazem parecer que ela morre em decorrência de um acidente de carro em frente a uma farmácia, onde a acodem, mas, na verdade, lá dentro é dado um veneno à mulher. Quase um ano depois, sempre atendendo ao falso preceito da correção e da honra, o médico resolve pedir a mão da jovem cunhada, de dezoito anos, que se via em dificuldades de encontrar noivo, devido à falação pública. Além do mais, “as graças pessoais da donzela davam singular

²¹ MENDONÇA, Lúcio de. Um pai. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*. Op. cit., p. 237.

²² Idem, p. 238.

encanto à injunção do dever”,²³ o que lhe facilitou a decisão, segundo explicita ironicamente o narrador.

Como indica o título, o drama do conto reside de fato no sentimento do pobre desembargador, ainda de luto, que acaba concedendo a mão da “filha donzela” ao assassino da primeira. A descrição dessa cena, que constitui o final do conto (e sobretudo a última frase, como uma chave de ouro), é surpreendente, pelo suspense e pelo raciocínio prático que contém:

Sentaram-se, e o recém-chegado entrou logo no grave assunto; quando acabou de formular o pedido, viu empalidecer e logo purpurear-se a face do antigo juiz, em cujos velhos olhos fulgurou um brilho de febre.

Súbito, acometeu o espírito do médico um terror fantástico, nervoso, infantil, de uma repulsa, de uma afronta...

Mas o outro estendeu-lhe a mão e apertando calorosamente a sua, disse-lhe, ponderado e firme:

— É um homem de bem, meu amigo. Case-se, leve-me também a última filha, e, se for como a irmã, já o senhor sabe onde há de quebrar o carro.²⁴

Esse marido, do tipo “justiceiro inflexível”,²⁵ age com a conivência da lei, do pai da mulher morta e, até certo ponto, com a aceitação da sociedade carioca do seu tempo. A sucinta paráfrase que fizemos do conto não permite ver de toda a maneira rápida, sem transições, como é narrado. Apresenta-se um ponto de vista armado de ironia contra fatos assombrosos do cotidiano, tratados com prosaísmo, algumas vezes reproduzido no próprio modo imparcial de narrar os destinos de suas personagens. Para melhor observarmos como isso se dá no texto, veja-se o trecho a seguir:

Boquejou-se alguma coisa, valha a verdade, na grande aldeia que ainda é, para mexerico, o Rio de Janeiro; não se aceitou como muito natural o acidente do carro; estranhou-se, ao chá de mais de uma família de alta roda, que o doutor houvesse conservado o boleeiro imperito; mas não passou de murmúrio abafado, com que ainda cresceu a notoriedade e, pois, a clientela do facultativo.

[...] a opinião pública é suspeitosa mas covarde.²⁶

Lúcio de Mendonça apresenta nesse conto um narrador dividido entre a complacência com o marido criminoso (por meio do discurso indireto livre) e um crítico da sociedade que aceita o crime por adultério. As conivências sociais sustentam o absurdo do final da narrativa, dado com naturalidade. Como seu narrador afirma em outro conto, “Fatalidade orgânica”: “Não só de drama e de patético, mas também de

²³ MENDONÇA, Lúcio de. Um pai. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*. Op. cit., p. 241.

²⁴ Idem, p. 241-2.

²⁵ Idem, p. 239.

²⁶ Idem, p. 239-40.

irresistível cômico está cheia, transbordante, a quotidiana realidade da vida”.²⁷ Ou, como conclui o narrador maupassantiano de “Le colporteur”, após ver um caixeiro-viajante ser enganado pela esposa, sem nada perceber: “je venais de voir dans ce taudis une scène de l’éternel drame qui se joue tous les jours, sous toutes les formes, dans tous les mondes”.²⁸

Esse tipo de reflexão é proporcionado por contos de Maupassant como “Les bécasses” (1885), no qual um marido traído, um pastor de ovelhas mudo, chamado Gargan, mata a esposa infiel. Nesse conto, em que, segundo o narrador, nada surpreende a sociedade, todos vão ver a cena cômica do julgamento do mudo, em que ele é absolvido. O fazendeiro que faz sua defesa afirma, de maneira que lembra o desembargador de “Um pai”: “Il a de l’honneur, cet homme-là”.²⁹

Mas, o tipo do marido “justiceiro”, exercido nos contos maupassantianos por um sujeito de pouca instrução e cuja cultura é falha, ocupou poucas de suas páginas. Além do mudo Gargan, temos o bêbado Jérémie, de “L’ivrogne” (1884). Sabemos que Maupassant preferia o homem traído complacente ou cego, a ponto de afirmar “Je suis pour la femme qui tombe contre le mari qui tue”.³⁰ No conto “Un sage” (1883), oferece-nos justamente um representante do tipo complacente: René Blérot, já doente, incapaz de atender à sede amorosa de sua esposa, obtém para ela um amante e, a partir daí, volta a viver muito feliz, saindo até em busca de outras mulheres junto com o amigo e narrador.

Retratando, portanto, um “eterno drama”, os dois escritores põem em cena representantes diversos da “honra” masculina, embora em Maupassant o espectro seja bem mais variado. Em Lúcio de Mendonça, tanto o caipira religioso quanto o homem culto da cidade compõem homens “justiceiros” e que escolhem o crime: em “João Mandi”, mata-se o amante; em “Um pai”, a mulher; em “Coração caipira”, há um suicídio lento, se assim podemos definir, do sujeito que não se vinga, mas que se deixa definhar. Em Maupassant, há a variação entre o marido complacente (Blérot), o cego (o caixeiro de “Le colporteur”) e os justiceiros (Jérémie e Gargan). À exceção de “Coração

²⁷ MENDONÇA, Lúcio de. Fatalidade orgânica. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*. Op. cit., p. 279.

²⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Le colporteur. Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1979. t. II. p. 1258.

²⁹ Idem. *Les bécasses. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 570.

³⁰ Idem. *Le préjugé du déshonneur. Chroniques: anthologie*. Paris: Le Livre de Poche, 2008. p. 338 e 342. Crônica datada de 26/05/1881. Ver também a crônica “Les trois cas” (15/01/1884) e o conto “La porte”, em que o escritor define os três tipos de marido traído que citamos: o cego, o cúmplice (o mais feliz de todos, segundo o autor) e o vingativo.

caipira”, em todos os contos que citamos, do escritor francês assim como do brasileiro, há humor por parte do narrador no retrato do homem traído.

O conto “Fio reatado” (dedicado a Júlia Lopes de Almeida) passa-se no Rio de Janeiro, também na época em que foi escrito. Apresenta-se como uma narrativa enquadrada, dividida em quatro pequenas partes. No início, é narrada em primeira pessoa pelo amigo de um célebre advogado, que vai ao seu escritório lhe dar os parabéns por uma causa ganha brilhantemente. O advogado, porém, está “abatido e taciturno”, e passa a ocupar o lugar de narrador homodiegético, nas duas próximas partes do conto, quando explica ao amigo a história da cafetina Irma Bertrand, sua cliente, absolvida de um assassinato graças à sua defesa, que mal havia estudado, “mal conhecendo o crime pelo que disseram em tempo os jornais”.³¹ Esse narrador, que experienciou os fatos, dá importância a seu relato:

— Ah! paga a pena ouvir-se; senta-te, acende o charuto, e ouve sem me interromper; acho que me fará bem referir este caso triste.

Dispus-me a toda a atenção, aproximei a minha cadeira; o célebre advogado voltou-se mais para mim na *chaise-longue* e entrou a contar, pausadamente.³²

Essa importância atribuída ao que é relatado é comum na abertura das narrativas em moldura de Maupassant. Conforme vimos, elas têm a função de elevar previamente para o leitor (e para a personagem-ouvinte) o interesse pelo que será contado, em razão de seu caráter singular. A descrição dos movimentos do narrador e do ouvinte são igualmente fundamentais à criação da ambientação do ato de contar e da arte da palavra como uma atividade sensível à experiência.³³ Também a profissão desse narrador, responsável por defender valores como verdade e justiça, torna mais verossímil o relato, conforme se observa também nos contos de Maupassant.

O primeiro narrador participará do conto, daí por diante, sobretudo como ouvinte do advogado, voltando à narração somente no trecho final, como é comum nos contos enquadrados de Maupassant. Aqui, como em “Um pai”, todas as personagens principais são anônimas, com exceção da assassina, Irma Bertrand.

No seu relato, o advogado diz que essa mulher tinha estado em seu escritório havia duas horas, a fim de agradecer-lhe a defesa e para relatar a verdadeira motivação do crime pelo qual ficou impune. Como nos *faits divers*, “a verdade, muito mais

³¹ MENDONÇA, Lúcio de. Fio reatado. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*. Op. cit., p. 261.

³² Idem, p. 258.

³³ Conforme vimos, para Walter Benjamin, os gestos se somam à voz, na narração, sustentando o que é dito. BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1). p. 220-1.

patética, era outra”, diz o advogado, que a descobriu enquanto “estava eu aqui a ler os meus jornais”:³⁴ se antes ele pensava defender um crime passionnal, agora o leitor (e o advogado) descobrem que foi apenas uma vingança pela suposta rival tê-la humilhado, quando Irma lhe contara uma história de sua infância. O motivo é fútil, mas o que espanta ainda mais é que o advogado tenha feito parte dessa história. Irma é Bibi, filha de franceses ex-vizinhos seus, sua primeira namoradinha, quando ele tinha ainda sete anos e ela nove ou dez. A história de Irma repousa no fato de que ele foi o único homem que ela amou. Tendo-se desencontrado, por diversas mudanças de endereço, só neste dia, no seu escritório, o advogado pôde saber o destino que teve sua Bibi: foi violentada e tornou-se prostituta – e, agora, criminosa. Irma conta (por um parágrafo ela se torna a terceira narradora do conto) que envenenou a colega para se vingar de quando esta riuiu de sua infância inocente com o garoto que amou, “o único sentimento puro que em mim existia”. O advogado, que não a tinha reconhecido, assim como ela também não a ele, mas que se sentira atraído pelos olhos dela e pela sua voz como por “um canto de sereia”, atribui seu sucesso na causa (cuja defesa, ele assume, “era falssíssima”) ao encanto inconsciente por Bibi, por quem foi “magneticamente advertido”.³⁵ Irma, por sua vez, após o espanto da revelação que ele lhe faz, de que foi o garoto que ela amou, diz que mentiu em juízo, confessando um falso crime passionnal, pois não queria mais uma vez ser alvo de riso por expor seu segredo. Após conversarem, o advogado agracia a velha amiga com uma pensão e os cuidados em uma casa de saúde. O conto termina com a retomada do primeiro narrador e a frase curiosa do advogado:

E, mudando de voz, como para rematar a conversa, o grande advogado observou, batendo-me no ombro:

— Bom assunto, não te parece? para um conto naturalista!³⁶

Com a frase final do advogado, somos reinseridos no abismo do conto dentro do conto. A ficção faz parte do cotidiano desse advogado, leitor das páginas criminais dos jornais brasileiros, *faits divers* do Rio, e que se interessou pela causa por intermédio de notícias dela. Também estava em meio à sua leitura, quando sua ex-namorada, agora cliente, vem revelar sua identidade e a motivação de seu crime, que é banal como sempre é a dos *faits divers*. O que não esperava o advogado, é que ele seria parte na motivação desse crime banal e que ele, um advogado experiente, fez, portanto, uma

³⁴ MENDONÇA, Lúcio de. Fio reatado. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*. Op. cit., p. 262.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem, p. 264.

defesa falsa. Ele torna-se então, indiretamente, um comparsa da cliente, que, por sua vez, além de reencontrar o único amor de sua vida, é ainda presenteada com seus cuidados financeiros. Reatados os fios, o conto naturalista está acabado, retomando a forma de metade dos contos maupassantianos, além do tema da mulher decaída e bem-sucedida (ver “Mademoiselle Fifi”, “La Maison Tellier”), do crime impune (“Moiron”, “Un fou”), envolvendo uma redescoberta inesperada (“Les bijoux”, “La parure”), mas que foi concebido por Lúcio de Mendonça como um conto original, cuja composição se aproxima da contística de Maupassant, mas de que não há nenhum texto semelhante. Bom assunto para um conto... de Maupassant.

Passemos ao último conto que selecionamos, “O hóspede”, o mais comparado pelos críticos brasileiros à obra de Maupassant. Em primeiro lugar, ele retoma a estrutura do conto enquadrado. O parágrafo de abertura, conforme vimos nos outros contos de Lúcio de Mendonça, insere o leitor na trama e apresenta o assunto com precisa concisão:

Ele aí está, que o diga, o Oliveira, aquele rapagão de bigode louro e olhar azul, que viajou como caixeiro de cobranças, *cometa*, e hoje é *repórter*. Por sinal que foi a última viagem de cobranças que fez, e de tão horrorizado mudou de vida e profissão. Foi ele mesmo quem me referiu o caso. Aqui o dou pelo custo, sem nada de meu.³⁷

A história é narrada em terceira pessoa e, ao contrário do que é dito, tudo é dado por esse primeiro narrador. Passa-se no sul de Minas, no caminho de Alfenas a Machado, no período de uma noite de grande chuva. O caixeiro Oliveira estava extenuado, voltando de muitas cobranças, quando procurou se refugiar numa venda de portugueses, à beira da estrada. O casal de velhos não costumava hospedar, tinha a casa “pequena, tosca e suja” e vivia das vendas dos “produtos da pequena lavoura [...], e os furtos trazidos à noite pelos escravos da vizinhança”,³⁸ o que já é uma amostra do mau caráter dos dois portugueses. Como o quarto de Joaquim, o filho do casal, estava vago, pois o rapaz estava em viagem, oferecem ao cobrador o pernoite, que é logo aceito. Enquanto preparava-se o jantar, Oliveira saca do bolso uma grande soma de dinheiro que trazia consigo. Porque as notas estivessem muito molhadas pela chuva, Joaquim as coloca para secar numa peneira. Ele logo percebe sua falha, ao notar que o casal o observava com avidez: “Tão cobiçoso era o olhar de ambos que coou na alma do rapaz

³⁷ MENDONÇA, Lúcio de. O hóspede. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*. Op. cit., p. 269.

³⁸ Idem.

um frio de medo e um clarão de pressentimento. Logo, ali mesmo, resolveu acautelar-se, arrependido da imprudência de ter mostrado tanto dinheiro”.³⁹

Pressentindo a maldade do casal de velhos, mas sem nada dizer, ele resolve encurtar a estadia. Não dorme ali e sai por volta da meia-noite, pela janela do quarto de Joaquim. O final trágico, porém, não foi evitado: Joaquim volta durante a madrugada e, encontrando a janela aberta e para não acordar os pais, instala-se em silêncio em seu quarto. Por fim, confirma-se o pressentimento de Oliveira: à noite (que não trouxe bons conselhos), o casal, movido pela ganância, comete o fratricídio de forma inconsciente. É o final surpreendente do conto, espécie de desforra do destino:

Súbito, no silêncio da habitação, soaram, soturnas, repetidas, machadadas rápidas, uma, duas, três, muitas, regulares a princípio, depois desatinadas.

— Anda! traze a luz! — estertorou uma voz estrangulada.

Entrou no quarto o outro vulto, a velha gorda, com a candeia acesa. Apenas a luz bateu na cama, numa horrível massa de roupas e carnes ensangüentadas, dois gritos sufocados misturaram o seu horror:

— O Jêquim!!!

— O filho!! o meu rapaz!!!

Fora, na estrada deserta, voejavam os bacuraus, como almas penadas.⁴⁰

Na célebre novela de Maupassant “Boule de Suif” (1880), que a partir de certo momento se passa em uma hospedaria, também durante a noite (“qui porte conseil”)⁴¹ os oito viajantes tomam a decisão de convencer a protagonista, por todos os meios, a entregar-se ao comandante alemão, o que causa grande sofrimento a ela. No conto “L’auberge” (1886), que igualmente se passa numa casa de família, nos Alpes, usada como hospedaria, o velho guia de viagens Gaspar Hari desaparece e morre na neve, durante a noite, e seu companheiro Ulrich Kungsi enlouquece. No conto de Lúcio de Mendonça, curtíssimo e de tônica totalmente diversa de “Boule de Suif” e de “L’auberge”, um equívoco só torna mais trágico o crime premeditado pelos pais de Joaquim. O engano, que aqui é dramático, é comum em contos de Maupassant, seja sob o espectro da morte, como em “La chambre 11” (uma mulher que iria se encontrar com o amante acaba deitando-se na cama com um homem morto); seja sob o viés humorístico de “La fenêtré” (um homem que pretendia ser amante de uma viúva acaba com qualquer possibilidade disso, ao agarrá-la, confundindo-a com a empregada) e de

³⁹ MENDONÇA, Lúcio de. O hóspede. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*. Op. cit., p. 271.

⁴⁰ Idem, p. 272.

⁴¹ MAUPASSANT, Guy de. Boule de suif. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 108.

“Ma femme” (um jovem é obrigado a se casar com uma mulher após dormir, por engano, no mesmo quarto que ela, quando nem se conheciam).

Não foi, muito provavelmente, nenhum desses textos em específico que fez diversos críticos brasileiros aproximarem “O hóspede” de contos de Maupassant, mas sim a concisão e a forma recorrente do conto enquadrado, que encerra uma história trágica no seio familiar, cujo crime é provocado pela ganância. O oportunismo das personagens de Maupassant tem nos pais de Joaquim um caso brasileiro via Portugal.

Tanto Brito Broca quanto Raimundo Magalhães Júnior observam que a origem temática de “O hóspede” pode estar em uma história difundida oralmente. As fontes que atestariam sua veracidade se perderam, mas o assunto foi popularizado nas peças *The fatal curiosity* (1736), do dramaturgo inglês George Lillo, e *Der Vierundzwanzigste Februar* [O dia 24 de fevereiro] (1810), do alemão Zacharias Werner. Ambas colocam em cena “um casal rústico que mata um viajante enriquecido, que lhe pedira pousada, a fim de roubar-lhe os haveres, e depois descobre que eliminara o próprio filho, vindo do estrangeiro, de barbas crescidas e desejoso de ver se os pais o reconheciam”.⁴² Para Raimundo Magalhães Júnior: “Lúcio de Mendonça, no século passado, valeu-se desse tema no Brasil, para escrever um dos seus melhores contos trágicos, *O Hóspede*”.⁴³ Brito Broca acrescenta em nota que Eduardo Frieiro “propõe como modelo provável do conto de Lúcio uma narrativa anônima, possível tradução do francês, publicada em setembro de 1845 no ‘Recreador Mineiro’, quinzenário ilustrado que se editava em Ouro-Prêto”.⁴⁴ O título da história é “Dedo de Deus” e, segundo o crítico, pode ter sido conhecida durante a estada do escritor fluminense em Minas Gerais.

Seja qual for a proveniência do tema retomado, a forma do conto escolhida, o tratamento narrativo, a ambientação sórdida e adjetivada de forma precisa e o impacto final do conto atrelam-no à tradição do conto à Maupassant.

Os contos que estudamos de Lúcio de Mendonça revelam um artífice preocupado com um modelo de narrativa breve e com assuntos do seu tempo. Sob uma forma bem-acabada, seus textos denotam a tradição a que muitos outros contistas brasileiros que o seguiriam escolheram. Lúcio de Mendonça encabeça nossa pesquisa, abrindo o período que recortamos para estudo, com textos inseridos em seu livro

⁴² MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. p. 108.

⁴³ Idem.

⁴⁴ BROCA, Brito. Um tema universal na literatura brasileira. *Pontos de referência*. [s.l.]: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação/Departamento de Imprensa Nacional, 1962. p. 115.

publicado em 1901, mas que, desde as duas últimas décadas (quando os textos de Maupassant começavam a ser lidos e comentados por aqui), já ganhavam lugar em jornais e revistas, sem a forma definitiva que a publicação em volume imprimiu às suas histórias.

Carlos Sussekind de Mendonça Filho observa o quanto os contos de seu avô estavam de acordo com o seu tempo, que captaram a contento uma marca literária:

A visão absolutamente seca e objetiva dos valores culturais de sua época revela-se no texto de Lúcio de Mendonça. Episódios permeados de humor e de uma certa leveza – características de quem já compreendeu as falhas humanas e não luta contra elas, apenas questiona-as – compõem em ritmo crescente o estilo do autor. Sua obra discorre sobre as questões materiais e espirituais do tempo, propiciando ao leitor uma atmosfera impregnada de realidade simples e crua.

Através de seus personagens, sempre concebidos com aguda delicadeza – um barqueiro, um casal de hospedeiros, uma costureira⁴⁵ – Lúcio de Mendonça nos conta de maneira direta e contundente os pequenos dramas cotidianos, suas lutas, seus amores, sua sobrevivência. Não há glamour.⁴⁶

Lúcio de Mendonça, como Maupassant, era um escritor desiludido, que buscava com sua literatura retratar “l’humble vérité” do mundo, ou como profere seu narrador em “O beijo”: “O mais que se vai seguir é liso e raso, porque é a realidade nua”.⁴⁷ Escritor realista, como Maupassant, com esse pensamento escreveu contos bem realizados, que primam pelo uso do narrador irônico e recuperam temas tratados pelo mestre francês em muitos de seus contos enquadrados. Por essas qualidades, Raimundo Correia, em *A Semana*, de 21/05/1887, chegou a afirmar:

Seus contos, sobretudo, são verdadeiras páginas de mestre, notáveis pela profundidade da observação, e ainda mais, pela excelência da forma, onde se acha[m] caprichosa e primorosamente fundidos. Neste gênero os que tem [sic] competido com Lúcio de Mendonça não se considerariam avantajados a ele.⁴⁸

Mesmo ponderando muito as afirmações de Raimundo Correia, Josué Montello reafirma a necessidade de uma revisão do autor:

As duas coletâneas em que Lúcio de Mendonça coordenou as suas novelas curtas – os *Esboços e Perfis* (1889) e as *Horas do Bom Tempo* (1902) [sic] – não confirmam, na isenção dos julgamentos serenos, os altos louvores de Raimundo Correia. Devemos convir, entretanto, que pelo menos um de seus contos – *O Hóspede* – resiste a essa revisão de valores, como um pequeno relato modelar de certa modalidade de narrativa novelesca. Seu desfecho trágico, sua sobriedade

⁴⁵ Respectivamente, personagens dos contos “João Mandi”, “O hóspede” e “O pedido de Isaura”.

⁴⁶ MENDONÇA FILHO, Carlos Sussekind. Op. cit., p. XII.

⁴⁷ MENDONÇA, Lúcio de. Op. cit., p. 95.

⁴⁸ Apud MENDONÇA FILHO, Carlos Sussekind. Op. cit., p. XII-XIII.

verbal, seu desenvolvimento dramático dão-lhe preeminência entre as páginas de ficção de Lúcio de Mendonça.⁴⁹

Por essas razões, José Veríssimo lamentou que Lúcio de Mendonça não tivesse se dedicado por mais tempo aos contos, bem como a escritos de maior fôlego. Mas o crítico paraense reconheceu que o autor de *Histórias do bom tempo* “soube interpretar superiormente os grandes mestres e produzir o seu”.⁵⁰ Josué Montello, conforme vimos, também observou que Lúcio de Mendonça captou a “fórmula do conto” de Maupassant, “certa modalidade de narrativa novelesca”, e aderiu “[a]o figurino de *Boule de Suif*”,⁵¹ o que fez, acreditamos, com bastante esmero e originalidade, reimprimindo em seus textos o contorno do conto à Maupassant.

⁴⁹ MONTELLO, Josué. Op. cit., p. 141.

⁵⁰ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 148-9.

⁵¹ MONTELLO, Josué. Op. cit., p. 141.

CAPÍTULO 2

Do *fait divers* ao conto: Medeiros e Albuquerque e Maupassant

A influencia franceza passou a ser, desde então, de tal modo forte entre nós, que para estudar as escolas que têm vivido e florescido no Brasil é indifferente tomar um compendio de literatura nacional ou de literatura franceza. Se houve lá, houve aqui. Se houve aqui, houve lá. É uma correlação estricta.⁵²

Assim como Lúcio de Mendonça, José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque teve atuação cultural em vários domínios,⁵³ hoje pouco abordada pelos críticos. Foi jornalista, professor, político, contista, poeta, conferencista, romancista, teatrólogo, ensaísta, memorialista e autor do “Hino da República”. É mencionado por algumas histórias literárias somente por seus artigos na imprensa, sua atuação política e sua poesia marcadamente decadente-simbolista.⁵⁴

Medeiros e Albuquerque nasceu em Recife, em 1867, e morreu no Rio de Janeiro, em 1934. Durante a adolescência, estudou no Colégio D. Pedro II, no Rio, e depois em Portugal. Estreou na literatura em 1889, com os livros de poesia *Pecados e Canções da decadência*. Foi professor da Escola de Belas-Artes (desde 1890), vogal e presidente do Conservatório Dramático (1890-1892) e professor de escolas do secundário (1890-1897). Em 1894, foi eleito deputado federal por Pernambuco. Morou na França entre 1912 e 1916, quando colaborou com *O Estado de S. Paulo* por meio de uma coluna intitulada “Cartas parisienses”, comentando fatos da vida social francesa.

Seus contos permanecem pouco divulgados, não reeditados e há pouca crítica sobre eles. Apesar disso, não é escassa a sua produção no gênero: publicou uma centena de contos, distribuídos em cinco volumes e em uma antologia organizada pelo autor – *Um homem prático* (1898), *Mãe Tapuia* (1900), *Contos escolhidos* (1907), *O assassinato do general* (1926), *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932) e *Surpresas* (1934). Nossos comentários se concentrarão no estudo desses volumes.⁵⁵

⁵² MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Evolução literaria do Brasil. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Typographia do Annuario do Brasil, 1923, ano XIII, v. XII, n. 23-24, jul-dez. 1922, p. 24. Transcrevemos como no original, respeitando a grafia adotada na época.

⁵³ A maior parte dos dados biobibliográficos aqui referidos foi obtida no site <www.academia.org.br> e em COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Academia Brasileira de Letras, 2001. v. 1. p. 175-6. Os demais devem-se à consulta feita ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em nossas visitas ao Arquivo do Estado de São Paulo, e às revistas da Academia Brasileira de Letras.

⁵⁴ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 287.

⁵⁵ As primeiras edições desses volumes foram consultadas na Biblioteca Mário de Andrade e nas bibliotecas do IEB e da FFLCH-USP.

O parentesco entre os contos de Medeiros e Albuquerque e os de Maupassant foi apontado primeiro por José Veríssimo, no artigo “Alguns livros de 1900”.⁵⁶ Nele, apresenta-nos o contista de *Mãe Tapuia* vinculado à tradição dos *fabliaux* franceses, via Portugal, dos quais acredita Maupassant ser legítimo seguidor, conforme expusemos na introdução. Múcio Carneiro Leão, num texto de homenagem à morte do acadêmico brasileiro, atribui a Araripe Júnior essa primeira comparação – no que nos parece ter-se equivocado, provavelmente sua referência é a José Veríssimo, no artigo mencionado. Como se verá, os elogios que lhe faz são os mesmos que a crítica em geral oferece ao contista francês, pela concisão, pelo dom da observação e pelo uso de temas cotidianos:

Medeiros e Albuquerque tem as qualidades essenciais do novelista: a arte de apanhar em poucas linhas um retrato moral, de fixar em dois traços uma paisagem. E, com isso, a emoção. E, com a emoção, a graça.

Ele se delicia em evocar os fatos vulgares e miudos da vida. Os pequeninos ridículos da alma, a banalidade das coisas e das situações, tudo o que passaria despercebido aos olhares comuns, o tenta. Ele é magistral, na arte de comover relatando as coisas triviais. E muita vez, diante de uma alma sem sublimidade ou sem beleza – temos a surpresa de vê-lo retratar [sic] moral, extraordinário de nitidez e eloquência. Haverá, realmente, um pouco de Maupassant no escritor brasileiro, como, por ocasião da publicação de um dos seus livros, dizia creio que Araripe Junior? Não sou perito no jogo das comparações literárias. Mas o que sei é que um e outro têm o sêrêdo de arrancar da banalidade da vida diária os seus assuntos, tornando-os sempre interessantes.⁵⁷

Múcio Carneiro Leão resume em seguida três contos do escritor brasileiro, alguns dos quais mencionaremos adiante: “Flor seca”, “Noivas”, “As calças do Raposo”, todos incluídos nos primeiros volumes de contos do escritor. Os textos que mais trazem paralelo com Maupassant estão, de fato, nos primeiros livros de Medeiros e Albuquerque. A aproximação é marcada pela frequência de temas como a loucura, a morte trágica, a vingança pessoal e a Guerra Franco-prussiana; e de formas, associadas a esses assuntos, como a carta e a narrativa enquadrada, divulgadas pelo autor francês. O narrador, nesses primeiros contos, relata com certa objetividade, crueza e impassibilidade, atendendo aos princípios gerais da estética realista. Também recorre ao desenvolvimento da forma do *fait divers*, chegando a acusar a origem de um conto seu (“O homem que morreu”) em uma notícia de jornal.

O apego a esse tipo de texto de suspense faria o autor recair, mais tarde, no gênero do conto policial, a que se dedicou principalmente em *Se eu fosse Sherlock*

⁵⁶ 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.

⁵⁷ LEÃO, Múcio. Medeiros e Albuquerque. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 26, v. 46, n. 153, set. 1934. p. 85-6.

Holmes e em *O assassinato do general*. Também desenvolveu o conto anedótico ou de inspiração no conto maravilhoso, em alguns textos de *Surpresas...*. Se, por um lado, não encontramos referência explícita a Maupassant nos livros de Medeiros e Albuquerque, já nos últimos contos, em vários momentos, o escritor brasileiro chama as presenças de Poe e Conan Doyle. Há nos últimos volumes também assuntos já trabalhados antes pelo autor, como a loucura, o homicídio, a vingança, mas o tom geral é diverso; o narrador assume predominantemente o tom irônico, o relato em terceira pessoa e a narrativa em elipse, de modo a apresentar entre o início e o desfecho, uma explicação forjada que reúne elementos aparentemente díspares e que, um tanto à força do autor experiente, permitem o final criado. Esses recursos narrativos contribuem para a entrada mais vertiginosa do autor no texto, diminuindo a sugestão e restringindo a liberdade da interpretação do leitor. Ainda assim, há nesses livros textos bem realizados, que rivalizam a ilusão realista das personagens, instigadas seja pelo universo do maravilhoso; seja pelas suposições alertadas pelos *faits divers* ou pelos romances policiais; seja, enfim, por sentimentos mesquinhos da avareza e da ganância. O autor, porém, não os reduziu a uma única saída e não prestou sua pena tão somente à vingança do bem contra o mal. A variedade, conforme veremos, é uma das marcas da obra de Medeiros e Albuquerque, o que, se a torna prolífica, extrai-lhe também a afirmação de uma marca própria na fatura poética – a “marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”,⁵⁸ segundo Walter Benjamin –, sempre esperada do grande contista.

Sabemos que o próprio Medeiros e Albuquerque estabelecia como ideal estético a objetividade e a clareza, como vira realizadas na obra de Maupassant. Em resposta ao inquérito de João do Rio, *O momento literário* (realizado entre 1904 e 1905), o escritor afirmou: “*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”.⁵⁹ Tendo em vista essa afirmação do modelo maupassantiano (mesmo que no romance), daremos início às nossas análises comparativas dos dois autores.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1). p. 205.

⁵⁹ RIO, João do. (Paulo Barreto). Medeiros e Albuquerque. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994. p. 63.

2.1 O *fait divers* e o conto policial

A ilusão típica causada pela leitura dos *faits divers* que acomete o carteiro de “Le crime au père Boniface” (publicado por Maupassant pela primeira vez no jornal parisiense *Gil Blas*, em 1884, e recolhido pelo autor no volume *Contes du jour et de la nuit*, de 1885) tem seu paralelo em “Um crime”, de Medeiros e Albuquerque (conto de *Um homem prático*, de 1898). Nele, um funcionário público, leitor de romances de folhetim, também é iludido por sua imaginação e imagina haver um crime, quando o que se passava era um parto. Medeiros e Albuquerque ridiculariza desde o início sua personagem e, como se poderá observar, não tem a mesma sutileza de linguagem do escritor francês, nem a mesma malícia do erótico, mas lhe deve todo o movimento da narrativa, bastante inspirado em “Le crime au père Boniface”.

Os dois contos são narrados em terceira pessoa onisciente. O conto de Maupassant apresenta ao leitor algumas horas do trabalho diário do carteiro Boniface. Funcionário de província, que cumprimenta os moradores pelo nome, ele seguia por uma cidadezinha fictícia da Normandia, para as últimas entregas do dia. Enquanto andava, Boniface lia o jornal parisiense que ia entregar na casa do coletor chamado Chapatis, um novo morador recém-casado. O carteiro era apaixonado pelos *faits divers*, e por isso sua leitura se detém na notícia de um triplo assassinato, descoberto por um lenhador que passava pela casa da família. O excerto é um pouco longo, mas ilustra essa leitura de Boniface, que guiará todo o caminho da narrativa:

[Boniface] ouvrit sa sacoche, prit la feuille, la fit glisser hors de sa bande, la déplia, et se mit à lire tout en marchant. La première page ne l'intéressait guère; la politique le laissait froid; il passait toujours la finance, mais les faits divers le passionnaient.

Ils étaient très nourris ce jour-là. Il s'émut même si vivement au récit d'un crime accompli dans le logis d'un garde-chasse, qu'il s'arrêta au milieu d'une pièce de trèfle, pour le relire lentement. Les détails étaient affreux. Un bûcheron, en passant au matin auprès de la maison forestière, avait remarqué un peu de sang sur le seuil, comme si on avait saigné du nez. “Le garde aura tué quelque lapin cette nuit”, pensa-t-il; mais en approchant il s'aperçut que la porte demeurait entrouverte et que la serrure avait été brisée.

Alors, saisi de peur, il courut au village prévenir le maire, celui-ci prit comme renfort le garde champêtre et l'instituteur: et les quatre hommes revinrent ensemble. Ils trouvèrent le forestier égorgé devant la cheminée, sa femme étranglée sous le lit, et leur petite fille, âgée de six ans, étouffée entre deux matelats.

Le facteur Boniface demeura tellement ému à la pensée de cet assassinat dont toutes les horribles circonstances lui apparaissaient coup sur coup, qu'il se sentit une faiblesse dans les jambes, et il prononça tout haut:

“Nom de nom, y a t-il tout de même des gens qui sont canaille!”⁶⁰

Impressionado pelo que leu, Boniface continua seu caminho, “la tête pleine de la vision du crime”, e chega à casa de M. Chapatis para a entrega habitual. Logo encontra algo diferente do de costume, que chama sua atenção: a porta está trancada e as janelas, fechadas, indicando que ninguém saiu de casa. Nada de anormal haveria nisso, se a imaginação do carteiro não tivesse sido alimentada pela leitura do *fait divers*. Como Boniface sabia que M. Chapatis acordava cedo, ficou preocupado, ignorando o fato de que havia chegado à casa do destinatário mais cedo que de hábito. Boniface toma a precaução de dar uma volta ao redor da casa, para ver se encontra algo suspeito, assim como fez o lenhador da notícia. Ao passar por uma janela, o carteiro ouve gemidos e depois gritos; então corre até a delegacia, a fim de buscar ajuda.

A descrição da delegacia ilustra a pasmaceira do local: dois policiais, sem fardas, consertam uma cadeira, quando Boniface chega com a notícia do “crime”. Surpresos, mas não apressados, os policiais observam Boniface e fazem-lhe perguntas, para avaliarem a necessidade de ir à casa do coletor. O carteiro mistura o que ouviu na casa de M. Chapatis com o que leu na notícia do jornal parisiense. Os policiais são convencidos por ele e o seguem. Quando chegam lá, o movimento do policial mais experiente reproduz o de Boniface. O suspense da narrativa está todo traçado na mudança de expressão facial do policial, descrita pelo narrador. Compreendendo logo que os ruídos eram produzidos pelo casal, numa manhã amorosa, o policial se retira, manda Boniface deixar a entrega no local e todos vão embora. Nada compreendendo, o desconfiado carteiro passa logo ao ingênuo da história. O caráter farsesco do conto está principalmente nessa transição, da incompreensão ao entendimento de Boniface. O segundo policial precisa explicar-lhe ao pé do ouvido o que se passava. No final do conto, confuso e envergonhado, Boniface segue seu caminho e deixa os dois policiais rindo e brincando com sua ingenuidade.

Conforme vimos no capítulo 6 da primeira parte, Louis Forestier afirma que o assunto desse conto foi tomado pelo autor de uma aventura normanda acontecida e contada por um amigo dele.⁶¹ Isto é, também a ficção provém de um *fait divers*, como era muito do gosto de Maupassant: histórias curiosas, tiradas da vida, do cotidiano. Neste texto, ele trabalha principalmente com o contraste entre a ingenuidade do carteiro

⁶⁰ MAUPASSANT, Guy de. Le crime au père Boniface. *Contes et nouvelles*. (Dir. de Louis Forestier). Paris: Gallimard, 1979. (Bibliothèque de la Pléiade). t. II. p. 169.

⁶¹ FORESTIER, Louis. Notes. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 1368.

e sua desconfiança; a malícia e a puerilidade do homem interiorano. A leitura que Boniface faz das notícias policiais o leva além da observação da realidade, de modo a julgar fatos naturais como anormais.

Esse é exatamente o efeito produzido junto ao leitor de *fait divers*, segundo a teoria de Roland Barthes, em “Structure du fait divers”, que resumimos no capítulo sobre os contos e as novelas de Maupassant. Esse tipo de notícia excepcional, que leva o leitor a concatenar uma explicação complexa para algo cuja causalidade é extremamente simples,⁶² funda-se no suspense entre os fatos dados e o conhecimento da causalidade do evento,⁶³ que geralmente decepçiona por sua gratuidade. Ocorre aí o que o crítico francês denominou o “spectacle d’une déception”.

Para Barthes, esse é também um recurso comum ao romance policial, que se baseia em indícios, que não podem ser desconhecidos do detetive.⁶⁴ Se o carteiro Boniface não tivesse ignorado que havia chegado mais cedo que o normal à casa de M. Chapatis e que o coletor era recém-casado, talvez não tivesse sido enredado nesse espetáculo da decepção, iludido pela extrema coincidência de ouvir gemidos quando seu estado de espírito estava alerta para fatos aberrantes. Podemos dizer que Boniface era bom leitor de *faits divers*, mas tinha mau faro para detetive.

O título da narrativa de Maupassant já induz o leitor a perceber que o crime não existe senão na cabeça de Boniface ou, ainda pior, que o “crime” foi cometido por ele (“à moda” de Boniface). Como se pôde observar, o conto de Maupassant não é propriamente um conto policial, mas é possível fazer uma leitura da sátira a esse gênero, principalmente quando o confrontamos com sua releitura operada por Medeiros e Albuquerque. Para isso, nos valeremos do que disse Jorge Luís Borges, na conferência “O conto policial”: “os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo como são lidos”.⁶⁵

Algo bastante semelhante ao “crime au père Boniface” ocorre com a personagem Castro, de Medeiros e Albuquerque. “Um crime”, que tem por princípio a diminuição das pistas desde o título, segue em diversos momentos no enalço do texto francês. O artigo indefinido generaliza o caso, como algo banal. Mas o que lemos a seguir é um caso surpreendente, em que quem se torna um criminoso é, ironicamente, o investigador Castro, por querer ser muito prestativo.

⁶² BARTHES, Roland. Structure du fait divers. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964. p. 188-97.

⁶³ Segundo Barthes, “le temps fascinant et insupportable qui sépare l’événement de sa cause”. Idem, p. 192.

⁶⁴ Idem, p. 193.

⁶⁵ BORGES, Jorge Luis. O conto policial. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. IV. p. 220.

O conto é narrado em terceira pessoa, mas o narrador de Medeiros é muito mais intruso que o maupassantiano, opinando bastante sobre o que relata. O texto começa com a nomeação de Castro, que até então era apenas um oficial da Secretaria da Agricultura, para um posto numa subdelegacia no Rio de Janeiro. A narração desse fato, embora um tanto prolongada no conto, é bastante importante, pois mostra de imediato a inexperiência do novo investigador. Castro visionava uma grande carreira a partir daí:

Seria uma autoridade modelo, perspicaz, inteligente, velando pela segurança de todos, captando sympathias geraes, arregimentando o batalhão dos votos para a campanha eleitoral; dispondo tudo para ser o homem necessario do districto. Nem liberaes, nem conservadores poderiam passar sem o seu apoio. E, dado que isto se realizasse, elle subiria. Era segundo official: passaria a primeiro... a chefe de secção...⁶⁶

No pequeno mundo de Castro, sua conquista é ínfima se contrastada com sua enorme ambição. Enquanto tem esses pensamentos, logo ao despertar, usando robe e calçando chinelos, seu fluxo é cortado pela esposa que o chama para almoçar. A ridicularização do subdelegado, por ser feita por parte do narrador (e não por personagens iguais a Boniface na hierarquia ficcional de Maupassant) é mais incisiva, uma vez que põe em jogo, diante do leitor, a verossimilhança do que é narrado.

Bem examinadas as cousas, o Castro tinha razão para esperar tudo aquillo. Era burro (muito burro mesmo!), sabia apenas redigir mecanicamente officios e avisos. Era servil: bajulava os chefes. Era impostor: arrotava as mais pifias vulgaridades com o entono de um sabio, dissertando sobre problemas transcendentales.

[...]

Ora com um temperamento destes, claro estava que a vocação do Castro só podia ser a politica e que para ella o filão de subdelegado podia servir-lhe de muito.⁶⁷

Castro tem espírito imaginativo e, assim como Boniface, também gostava de ler jornais. Mas lia tudo, anotava os processos e brigas políticas, para mais tarde mencioná-las aos colegas, defendendo sempre a situação, contra a oposição. Além dos jornais, admirava romances de folhetim franceses, todos bastante secundários e muito na moda na época. Castro pensa descobrir em suas leituras um manancial rico de experiências que o preparariam para assumir um cargo de responsabilidade pública.

O Castro cultivava a litteratura de folhetim: conhecia Ponson du Terrail, Georges Ohnet, Gaboriau, Montépin e admirava os personagens dos seus romances. Mas, como ha quem prefira contos de amor e aventuras cavalheirescas, o Castro dava-se

⁶⁶ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Um crime. *Um homem práctico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898. p. 211-2.

⁶⁷ Idem, p. 212-4.

aos romances de sensação á moderna, onde um grande crime, commettido nas mais seguras condições de segredo, com mil e uma precauções, é afinal – por um cumulo de pericia de um agente, quasi genial como psychologo – descoberto inteiramente, graças a vestigios minimos, insignificantes, completamente despercebidos para olhos faltos de perspicacia tão insigne. Mas, ao menos nisto, o Castro tinha um ideal alevantado. Elle lia minuciosamente a noticia de todos os crimes que se praticavam. Lia e – si o criminoso era desconhecido – entrava a imaginar a scena, a reconstituir o quadro, a architectar hypotheses, acabando sempre por escrever em carta anonyma á policia o resultado de suas conjecturas. Conjecturas complicadas as suas! Tão complicadas, que nunca acertara. Mas que culpa tinha – dizia elle e dizia com razão – que os factos fossem tão estupidos; elle não podia suppôr que as cousas fossem tão tolamente prosaicas...⁶⁸

O discurso irônico do narrador de Medeiros é patente e faz de Castro também uma vítima do *fait divers*. São dados aqui todos os indícios de que sua vítima cairá, como Boniface, na armadilha de sua própria imaginação fértil. Castro queria ser um investigador brilhante, que usasse “talento e habilidade” para descobrir criminosos, apontar culpados, servir à sociedade. Mas esse desejo só contribuirá para torná-lo um criminoso e perder seu cargo. É o narrador que dá como consequência dessa ambição o acontecimento que desencadeia o “crime” de Castro:

E foi por isto quase com jubilo que elle ouviu naquella noite, voltando do theatro, o lamento angustioso e supplice de uma voz:
– Ai!... Ai! Não me matem.
[...] O Castro sentiu bem que era um crime que se consummava a dous passos d'elle, um crime certamente espantoso, o assassinato de alguma pobre mulher. Sentiu – e o imbecil teve a coragem de sorrir de satisfação, lembrando que chegara emfim a occasião azada para mostrar a sua habilidade, o seu faro policial.⁶⁹

Imaginando um “verdadeiro e monstruoso crime”, Castro invade a casa de onde vinham os gritos, arromba a janela e encontra uma mulher ensanguentada, em trabalho de parto. Ele percebe o equívoco, mas acaba perseguido, uma vez que passa por um criminoso, invasor de domicílio: ainda sobre a janela, do lado de fora, sua perna é mordida por um cachorro e, pelo lado de dentro, um homem o espanca e tenta derrubá-lo. O narrador finaliza a narrativa da seguinte maneira: “Por cumulo, dous dias depois, quando ainda estava de cama, moido das bordoadas do sujeito e das dentadas do cão, foi demittido da subdelegacia ‘a bem do serviço publico’...”.⁷⁰

Observando os protagonistas dos dois contos, nota-se que uma afinidade de temperamento aproxima os dois anti-heróis. Boniface era carteiro e não tinha a responsabilidade de desvendar crimes. Sua estranha admiração por notícias trágicas o

⁶⁸ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Um crime. *Um homem prático*. Op. cit., p. 215-6.

⁶⁹ Idem, p. 217.

⁷⁰ Idem, p. 220.

levou a vislumbrar um crime onde havia uma cena de amor. Seu maior erro foi compartilhar seu equívoco. Castro, por sua vez, acabava de ser nomeado para a função de subdelegado e queria mostrar serviço. Também gostava de desvendar os crimes anunciados nos jornais ou contados nos romances, o que o levou a imaginar um crime quando havia um parto. Alimentados por leituras populares, os dois leitores são absorvidos pela trama do *fait divers*, com a diferença que a aplicam a fatos pessoalmente interpretados, o que lhes acarreta consequências inesperadas.

Do ponto de vista da intriga, ambos partem de evidências sonoras e detêm-se apenas nelas, ignorando qualquer outro indício que poderia apontar para uma situação cotidiana. Eles conduzem por alguns instantes um verdadeiro inquérito detetivesco, que se constrói por meio de indagações típicas e que beiram aqui o cômico, pois são marcadamente principiantes. Elevam uma cena cotidiana a um cenário trágico romanesco. O movimento de leitura que fazem da cena até o desfecho é farsesco, pois envolve o espetáculo de uma decepção, conforme a definição de Barthes.

Por esses motivos, a disposição de espírito dos dois protagonistas para a desconfiança revela a inocência dos dois, que são pegos nas armadilhas que criaram, por meio de sua imaginação habilidosa. Nenhum dos dois separa a atividade investigativa de seu cotidiano banal. No caso de Boniface, o camponês tem um olhar desvirtuado pela leitura vinda de Paris, projetando suas expectativas sobre o ambiente que tem diante de si. No caso de Castro, ambicionando uma grande estreia na carreira de detetive, é submerso por sua ambição num caso vergonhoso e que lhe tira a patente.

Os dois contos em estudo satirizam a tradição do gênero policial, primeiro porque, apesar dos títulos, não existe propriamente crime em nenhum deles; segundo, o papel do investigador é diminuído em Maupassant (na figura dos dois policiais que não faziam nada e continuam sem nada para fazer) e questionado no conto de Medeiros e Albuquerque. Por meio do desvio operado por uma leitura do gênero – desvio esse proposto internamente nos textos –, os dois contos podem ser lidos aqui como narrativas policiais de humor, com investigadores que, na ânsia por descobrir, encobrem a realidade, fazendo dela uma leitura equívoca e cômica, ou, conforme a expressão de Raimundo Magalhães Júnior, “uma caricatura de *sherlocks* trapalhões”.⁷¹

Outros contos das obras mais tardias de Medeiros e Albuquerque põem em cena personagens ingênuas, também levadas pela crença nos romances ou pelas notícias de

⁷¹ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O conto policial. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. p. 226.

jornais a serem vítimas de sua própria imaginação, como “A ocasião faz o ladrão” e “O assassinato do general”. Observa-se que o escritor brasileiro tinha especial atração por fazer de suas personagens leitoras, como ele mesmo não temia fazer em seus contos releituras da tradição literária.

2.2 O *fait divers* e a narrativa enquadrada

Num conto como “Crime inconfesso”, Medeiros e Albuquerque associa a forma da narrativa enquadrada com o *fait divers*, empregando o tema do crime ligado à morte e um narrador que julga a favor do criminoso. Um velho médico, entre pelo menos dois amigos (Andrade Caldas e Dona Leonor), narra uma história conhecida por meio de sua profissão e de que participou ativamente. Começa alegando que sua função, como a dos padres, atrai as confissões e os segredos de pessoas enfermas ou de pacientes próximos da morte, que escondem amores culpados ou crimes. Um de seus interlocutores, Andrade Caldas, coloca-se em seu lugar e dá abertura para a história que será contada: “Si um doente, numa dessas crises de fraqueza, lhe relatasse um crime, um assassinato por exemplo, eu creio que o doutor deveria denuncia-lo. Por minha parte, nas suas condições, estou certo que o faria”.⁷² O médico discorda do amigo e passa à introdução da história, deixando os ouvintes curiosos.

Recuperando as narrativas tradicionais e jogando com a anonimidade que lhes é típica, assim como com a linguagem dos relatórios científicos, esse narrador muda os nomes das personagens da história, brinca com a ingenuidade de seus ouvintes, que dialogam em associações rápidas (como faria o leitor do *fait divers*, que se deixa levar pela possibilidade mais experimentada), e procura desvalorizar um pouco o seu relato (quando o contador tradicional preferiria aumentar sua expectativa), a fim de não quebrar o pacto de fidelidade com os ouvintes. Isso se vê por esta intervenção do narrador extradiegético de Medeiros e Albuquerque:

Houve um momento de profundo silencio. Todas as atenções convergiram fortemente para o medico. O exordio tinha sido tão excitante para a curiosidade geral que elle se viu obrigado a minorar uma expectativa talvez excessiva.
– Não estejam phantasiando horrores ou esperando que eu lhes vá referir alguma cousa pavorosa. É mais simples do que talvez calculam. Simples e rapido. [...] ⁷³

⁷² MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Crime inconfesso. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 355.

⁷³ Idem, p. 357.

Conta a seguir a história de uma menina de três anos, a quem ele denomina Edith, e que sofria de impaludismo. De temperamento nervoso e com uma inteligência bastante desenvolvida para a idade, a menina ouviu o médico dizer a seu pai que ela iria para o céu (visto que a doença era aparentemente incurável). Movida pela imaginação infantil, alimentada por uma notícia de jornal que ouvira de alguém – um pai enforcou o filhinho e este foi para o céu, um lugar belo e alegre, segundo seus familiares –, a garota resolve levar o irmãozinho para brincar junto com ela e o estrangula. Edith, porém, não morre nessa época, e seu crime é ocultado pelo médico e pela família, até que, na juventude, descobre ter sido a assassina de seu irmão e, prostrada, definha aos poucos.

Assim como o carteiro Boniface, do conto maupassantiano mencionado, e o investigador Castro, de “Um crime”, Edith deixou-se iludir por um discurso que a impressionou e que a dominou. Porém, se Maupassant e Medeiros, naqueles contos, procuraram obter um riso de sarcasmo contra personagens ingênuas, aqui o escritor brasileiro obtém um drama com um fratricídio inocente.

[...] Edith [...] juntou todas as forças do seu corpinho fragil, sentou-se na cama, beijou e abraçou o irmão e disse-lhe chorosa: – “Tu queres ir para o ceo brincar commigo, *meu negro*?” Elle disse que sim. Ella passou-lhe as mãos em volta do pescoço e com toda a força que a exaltação dessa idéa lhe emprestava, manteve preso o irmãozinho: repetia agora a scena do jornal, que tanto a impressionára. [...] ⁷⁴

Este narrador isentara-se de inculpar a criminosa e ajudou a família a esconder a verdade. O conto termina com esta indagação do médico, como quem lança um desafio ao ouvinte, Caldas, e ao leitor:

E o medico concluiu, voltando-se para o Caldas:
– Acha, meu amigo, que eu devia ter denunciado essa pequena assassina? ⁷⁵

O uso da questão como frase final opera uma reabertura do texto para uma nova leitura de sua intriga. No domínio interno ao conto, essa técnica provoca no interlocutor uma reavaliação de seu julgamento anterior, colocando novamente o amigo Caldas no lugar do médico. O silêncio de Caldas, com o final do conto, deixa sem resposta a interpretação que poderia fazer, reafirmando sua posição inicial, de denunciar o crime, ou reavaliando-a, reconsideradas as circunstâncias particulares ao caso.

No conto de Maupassant intitulado “M. Jocaste” (1883), o narrador heterodiegético propõe-se a reabrir uma discussão polêmica sobre um incesto, agora

⁷⁴ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Crime inconfesso. *Contos escolhidos*. Op. cit., p. 361.

⁷⁵ Idem, p. 363.

para um público maior, a fim de que “peut-être se trouvera-t-il quelqu’un, non pour excuser le fait immonde et brutal, mais pour comprendre qu’on ne peut lutter contre certaines fatalités qui semblent des fantaisies horribles de la nature toute-puissante!”.⁷⁶ Ele também defende o ocultamento da verdade, em defesa das vítimas de uma fatalidade, neste caso, uma relação amorosa entre pai e filha.

O recurso do questionamento lançado ao leitor foi empregado por Maupassant, em circunstâncias diversas, no conto “Fou?”. O narrador em primeira pessoa relata o ciúme que nutriu pela esposa e seu cavalo de passeio e a vingança que tramou contra os dois. Ao final do conto, a pergunta dada no título e repetida ao longo do conto, volta-se para o leitor: “Dites-moi, suis-je fou?”.⁷⁷

Essa insistência no julgamento e a frequência dos autores em deixar a resposta a cargo do leitor reforçam não só o caráter exemplar do conto tradicional, de levar a uma reflexão sobre atitudes e comportamentos sociais, como está de acordo com a estética desses escritores, que queriam estimular a sugestividade do leitor, fazê-lo coautor de suas histórias.

O uso da narrativa em moldura presta-se muito bem a essa função, uma vez que emprega uma personagem, no caso do médico ou do juiz, especialmente criada para ouvir e transmitir um exemplo carregado de significados. Também “Noivas”, de Medeiros e Albuquerque, recupera o contador tradicional, na figura de um velho médico situado entre um círculo de jovens estudantes – neste grupo está o primeiro narrador – que trocam histórias comuns. Reunidos para a caça na floresta (o que por si só lembra o Maupassant dos *Contes de la Bécasse*), em meio à paisagem noturna de verão em uma fazenda, o narrador, caçador noturno, enreda seus ouvintes, com “sua prosa alegre e espirituosa”.⁷⁸ O caso que se segue, entretanto, não se refere nem a caçadas nem a mortes trágicas, mas a um caso amoroso. Este velho médico aproxima-se de outro Boniface, de Maupassant, o do conto “Le garde”, caçador como ele, “grand tueur de bêtes et grand buveur de vin, un homme robuste et gai, plein d’esprit, de sens et de philosophie”.⁷⁹ Ou ainda, podemos compará-lo à personagem do conto “Clochette”, de Maupassant, pelo tom idílico da história e pelo retrato de outra exímia contadora de histórias. Veja-se, paralelamente, a descrição de Clochette, seguida da do médico do conto “Noivas”:

⁷⁶ MAUPASSANT, Guy de. M. Jocaste. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 717.

⁷⁷ Idem. Fou? *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 526.

⁷⁸ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Noivas. *Contos escolhidos*. Op. cit., p. 51.

⁷⁹ MAUPASSANT, Guy de. Le garde. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 347.

Elle avait, autant que je puis me rappeler les choses qu'elle me disait et dont mon cœur d'enfant était remué, une âme magnanime de pauvre femme. Elle voyait gros et simple. [...] 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.⁸⁰

O medico era um typo adoravel. Sadio e robusto, apesar da avançada idade, parecia um moço pelo coração e pelo espirito.

Alma ingenua, entusiastica e expansiva, amando as boas e puras gargalhadas dos que não têm da vida remorsos e queixumes, colleccionára um repertorio inexgottavel de anedotas comicas que, melhor do que ninguem, sabia referir com infinita graça, dispondo os animos e preparando habilmente o desenlace final, saudado sempre por uma explosão geral de hilaridade.⁸¹

Contadores de histórias orais, ambos sabem atrair a atenção de seus ouvintes com graça e com anedotas extraídas do cotidiano. No conto de Medeiros, segue-se a descrição da paisagem, que é simbólica e sinestésica, e que serve para enquadrar a narrativa do velho médico: final de ceia, todos estão na varanda, sob o calor da noite de verão, as estrelas, o céu negro e sem nuvens, ao som das águas do rio e das folhagens movidas pela brisa. A pedido de um dos jovens, narra-se a única história de amor do ancião, fazendo-se presa, agora, de sua própria caça: estivera noivo de uma moça, mas, amando-a platonicamente por cartas, preferiu não ferir, com a união física, essa imagem ideal da mulher perfeita. Deve-se observar que, assim como em “Clochette”, quem recupera a voz do contador é um narrador-ouvinte, em terceira pessoa. O autor dessa história, o velho médico, só tem a última fala em primeira pessoa, para afastar qualquer arrependimento do passado. O conto é fechado romanticamente, também com o apelo à descrição externa do ambiente, agora cortada por uma trilha sonora humana:

De um extremo da planície, que se desdobrava diante de nós, um som de canto passou, cortando a noite.

Era a voz de um imigrante italiano, dizendo, talvez no rythmo das canções populares da sua terra, a saudade de sua noiva deixada tambem lá muito longe...⁸²

A canção italiana e a narração em moldura de uma história amorosa remetem-nos de imediato à tradição da novela toscana do *Decameron*. Esse conto, assim como “A flor dos três desejos”, “O invejado” e “Os guardas do tesouro”, de *Se eu fosse Sherlock Holmes*; e “Vê-la e amá-la”, de *Surpresas...*, recuperam a tradição do anedotário popular, o que reforça a presença desse autor neste trabalho.

⁸⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Clochette*. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 852-3.

⁸¹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Noivas*. *Contos escolhidos*. Op. cit., p. 51.

⁸² Idem, p. 55.

2.3 A Guerra Franco-prussiana e os contos sobre loucura

Medeiros e Albuquerque conhecia muito bem a história recente da França, onde morou na década de 1910 e cuja vida social retratava nas “Cartas Parisienses”, coluna de *O Estado de S. Paulo*. Estava igualmente bem informado sobre os estudos médicos em torno da psique humana, uma vez que travou contato, por meio da França, com os estudos psiquiátricos freudianos. Foi amigo particular do médico Georges Dumas, que esteve no Brasil no início do século XX para algumas conferências.⁸³ Segundo alguns de seus contemporâneos, Medeiros e Albuquerque foi divulgador das experiências freudianas no Brasil.⁸⁴ Participou também, como Maupassant, de sessões de hipnose, experiência que deixa entrever no conto “Hipnotizada”, de *Um homem prático*, todo fundado nessa prática.

Medeiros e Albuquerque soube aproveitar em sua literatura a voga desses estudos em diversos de seus contos, que têm por tema a loucura, dada sob o ponto de vista médico. Além do discurso científico, em que Medeiros e Albuquerque era autodidata, também é patente uma observação mística de fenômenos como o retorno dos mortos – ora tratada com humor, ora sem sarcasmo – ou ainda a aceitação das personagens de um pacto com o universo maravilhoso ou folclórico, quase sempre ironizado pelo universo materialista do autor.

Cruzando esses dados históricos, científicos e a tradição literária sobre o tema, Medeiros e Albuquerque escreveu um de seus contos mais difundidos em antologias, “O soldado Jacob”.⁸⁵ Esse conto apresenta um caso de possessão, em que estão atrelados um fundo histórico muito trabalhado por Maupassant, a Guerra Franco-prussiana, e a estrutura narrativa enquadrada, que, como vimos mostrando ao longo deste trabalho, foi bastante empregada pelo escritor francês.

⁸³ Cf. discurso de Medeiros e Albuquerque à recepção de Georges Dumas como correspondente da Academia Brasileira de Letras, no qual afirma que seguiu seus cursos na Sorbonne, e a réplica do médico francês, dizendo que conhecia e se correspondia com Medeiros havia quinze anos. MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Recepção do novo membro correspondente Sr. Georges Dumas. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, v. XII, n. 23-24, jul-dez. 1922, p. 289-97. DUMAS, Georges. Discurso do Prof. Georges Dumas. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Op. cit., p. 298-305.

⁸⁴ Múcio Carneiro Leão, no artigo mencionado, afirma: “Creio que foi ele quem pela primeira vez falou em Freud nestes trópicos”. Op. cit., p. 85. A. Austregésilo observou que “Quando começaram a aparecer os murmúrios e os ecos longínquos da doutrina psico-sexualista de Freud, Medeiros e Albuquerque foi o primeiro a ditar à Sociedade Brasileira de Neurologia, Psiquiatria e Medicina Legal, em 1900, a melhor súpula e a mais clara síntese acerca da doutrina do sábio vienense”. AUSTREGESILO, A. Medeiros e Albuquerque. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1947. p. 132.

⁸⁵ Cf. MONTEIRO, Jerônimo (Org.). *O conto fantástico*. Rio de Janeiro; São Paulo: Civilização Brasileira, 1959.

Com o subtítulo de “Uma crônica”, Medeiros dá a “O soldado Jacob” o caráter histórico, que reforça a verossimilhança da história:

Não lhes farei uma chronica de Paris, porque, enfastiado de rumor e de movimento, tranquei-me no meu simples aposento de estudante e lá fiquei durante duas semanas. É verdade que esse tempo foi bastante para cahir um ministerio e subir outro; mas quer a queda, quer a subida, nada têm de interessante. Assim, limito-me a contar-lhes uma visita que fiz ao Hospital da Charité, da qual me ficou pungente recordação.⁸⁶

Esse narrador, estudante de medicina, conta o caso de um ex-soldado, paciente no Hospital da Charité, em Paris, sobrevivente da Guerra Franco-prussiana. Embora conheça Jacob, os detalhes são atribuídos a outro colega, cuja voz, porém, não se ouve, sendo a enunciação toda do mesmo narrador.

Na época das experiências clínicas com o magnetismo, o professor responsável pelo hospital, Dr. Luys, empregava esse método para o tratamento da epilepsia e da histeria. Entre seus pacientes estava o idoso Jacob, interno havia vinte e três anos. Sua loucura está vinculada à sua história trágica e seus gestos insanos refletem o caso vivido: durante a guerra de 1870, ficara preso em uma cova profunda sob um defunto. O cadáver sobre ele já estava em decomposição quando o descobriram na vala. Antes de ser resgatado, não conseguindo levantar o peso, num gesto contínuo de repulsa, viveu por algumas horas naquela condição, cuja lembrança o marcaria para sempre. A descrição do cadáver, no conto, é repleta de detalhes de horror. O narrador faz papel de seu próprio interlocutor.

Quanto durou esta peleja? Pouca [sic] horas talvez, para quem as pudesse contar friamente, longe d'alli. Para elle foram eternidades.

O cadaver teve, entretanto, tempo de começar a sua decomposição. Da bocca, primeiro ás gottas e depois em fio, começou a escorrer uma baba esqualida, um liquido infecto e suffocante, que molhava a barba, a face e os olhos do soldado, deitado sempre e cada vez mais forçosamente immovel, não só pelas feridas, como tambem pelo terror, de instante a instante mais profundo.

Como o salvaram? Puro acaso. A cova em que elle estava era sombria e profunda. Soldados que passavam, suspeitosos de que houvesse ao fundo algum rio, atiraram-lhe uma vasilha amarrada a uma corda. Elle sentiu o objecto, puxou-o repetidas vezes, dando signal da sua presença, e foi salvo.

Nos primeiros dias, durante o tratamento das feridas, poude contar o supplicio horroroso por que passára. Depois a lembrança persistente da scena encheu-lhe todo o cerebro. Vivía a afastar diante de si o cadaver recalcitrante que procurava sempre abafa-lo de novo sob o seu peso asqueroso...⁸⁷

⁸⁶ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. O soldado Jacob. *Contos escolhidos*. Op. cit., p. 241.

⁸⁷ Idem, p. 248-9.

Ao final do conto, o narrador afirma que, na véspera, o velho havia estrangulado um guarda do hospital. Jacob fica então preso a uma camisa de força, “com a physionomie contorcida por um terror innominado e louco”. O assassinato cometido por ele é, portanto, atribuído à sua loucura; já a morte que o soldado vira e que deu origem ao seu mal é contemplada como natural, uma vez que inserida no contexto da guerra. Todo o horror do conto está na convivência com a morte e na loucura que implica outra morte. Não há uma discussão, como em Maupassant, sobre os indivíduos envolvidos no conflito maior da guerra, mas tão somente sobre as questões clínicas da doença e seus resultados sociais imediatos.

Se observarmos contos como “La folle” e “Saint-Antoine” (ambos de *Contes de la Bécasse*), notaremos que Maupassant prefere refletir sobre o questionamento da guerra, que engendra a loucura, a vingança e a morte de inocentes. Em “La folle”, o narrador observa: “Quand la mort est entrée une fois dans une maison, elle y revient presque toujours immédiatement, comme si elle connaissait la porte”;⁸⁸ em “Saint-Antoine”, um conto cruel e satírico sobre vingança, há esta pontuação histórica: “Le temps était rigoureux; il gelait dur; le terrible hiver de 1870 semblait jeter ensemble tous les fléaux sur la France”.⁸⁹ A carga semântica da palavra “fléaux”, usada no plural, remete não somente às condições de tempo, mas também à invasão dos inimigos no conflito.

Em “L’aventure de Walter Schnaffs”, apesar de partir do humor, há também, subliminarmente, um discurso crítico sobre a guerra. Um soldado prussiano, que não queria lutar, escapa de uma resistência francesa na Normandia e esconde-se por três dias em um buraco. A descrição assemelha-se à experienciada por Jacob, mas o horror vivido aqui é muito menor do que o do soldado de Medeiros, chegando mesmo a ser cômico.

Walter Schnaffs demeura d’abord immobile, tellement surpris et éperdu qu’il ne pensait même pas à fuir. Puis un désir fou de détalé le saisit; mais il songea aussitôt qu’il courait comme une tortue en comparaison des maigres Français qui arrivaient en bondissant comme un troupeau de chèvres. Alors, apercevant à six pas devant lui un large fossé plein de broussailles couvertes de feuilles sèches, il y sauta à pieds joints, sans songer même à la profondeur, comme on saute d’un pont dans une rivière.

Il passa, à la façon d’une flèche, à travers une couche épaisse de lianes et de ronces aiguës qui lui déchirèrent la face et les mains, et il tomba lourdement assis sur un lit de pierres.

Levant aussitôt les yeux, il vit le ciel par le trou qu’il avait fait. Ce trou révélateur le pouvait dénoncer, et il se traîna avec précaution, à quatre pattes, au fond de cette ornière, sous le toit de branchages enlacés [...]⁹⁰

⁸⁸ MAUPASSANT, Guy de. La folle. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 669.

⁸⁹ Idem. Saint-Antoine. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 775.

⁹⁰ Idem. L’aventure de Walter Schnaffs. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 794.

Temendo morrer de fome, Walter Schnaffs sonda uma maneira de se render aos franceses. Por fim, há uma verdadeira encenação do exército francês, simulando uma grande rendição, enquanto o covarde soldado prussiano comemora sua saída pacífica do conflito. Este conto não é uma mera crônica sobre a guerra. O autor francês, que foi soldado e conheceu de perto o que põe em sua literatura, faz uma crítica profunda contra todo o contexto da guerra, aos inimigos, mas também ao uso político que a nação faz da falsa resistência.

Medeiros e Albuquerque, conhecedor do contexto, mas pessoalmente bastante afastado dele, está mais preocupado em narrar uma anedota da guerra e um caso extremo de loucura que leva ao crime. Se aqui retrata a alienação que conduz ao homicídio, no conto que veremos adiante, o escritor brasileiro conta uma história de suicídio, igualmente relacionada à loucura.

Em “O homem que morreu”, Medeiros e Albuquerque hesita entre a narrativa fantástica em primeira pessoa, relato de um homem possuído, e a expressão de um sentimento espírita. A pontuação é reveladora dos dois momentos: nas dúvidas, o conto “Lettre d’un fou” é talvez o modelo mais próximo: um homem possuído, que escreve uma carta angustiada à amada (no conto de Maupassant, o destinatário é um médico), procurando saber se ele estaria ou não louco; nas reticências e nas alusões religiosas, creio que o seu subjetivismo o afasta de Maupassant. Eis o início de “Lettre d’un fou”:

Mon cher docteur, je me mets entre vos mains. Faites de moi ce qu’il vous plaira. Je vais vous dire bien franchement mon étrange état d’esprit, et vous apprécierez s’il ne vaudrait pas mieux qu’on prît soin de moi pendant quelque temps dans une maison de santé plutôt que de me laisser en proie aux hallucinations et aux souffrances qui me harcèlent. Voici l’histoire, longue et exacte, du mal singulier de mon âme.⁹¹

A serenidade do louco de Maupassant, que se oferece, sem resistência, ao parecer do médico, contrasta com o tom altivo do alienado brasileiro, já interno de um sanatório.

Minha querida Leonor,

Eis-me recolhido ao hospício. Será aqui que devo ficar, aqui que devo morrer? Verificarão afinal a verdade do meu caso? Cada vez tenho menos confiança... O que, porém, constitui para mim o mais doloroso supplicio é que tu, em vez de teres a mais absoluta certeza da minha razão, sejas a primeira a admitir a estranha [sic] versão que me faz passar por um louco!⁹²

⁹¹ MAUPASSANT, Guy de. Lettre d’un fou. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 461.

⁹² MEDEIROS E ALBUQUERQUE. O homem que morreu. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 69.

Na sequência dos contos, o sentimento dos dois se assemelha, pois acreditam serem portadores de um conhecimento, baseados na ciência, ou de uma capacidade que os demais ignoram. O narrador de Maupassant faz-se vidente “d’un être invisible”;⁹³ o de Medeiros, de um “Anjo da Morte”.⁹⁴ Os dois têm a certeza (eles os veem) de que um ser os ronda; o de Medeiros seria o causador do ataque desse louco a um sujeito, na rua, bem como de seu suicídio. Mas ambos precisam da opinião alheia: perguntam “Suis-je devenu fou?”⁹⁵ ou “verificarão afinal a verdade do meu caso?”⁹⁶ para, logo em seguida, tentar provar que agem com a razão.

O autor brasileiro coloca sua personagem sob duas instâncias narrativas: em primeira pessoa, ela assume o discurso do louco, que contrapõe ao seu o do médico e o da sociedade sobre o seu mal; em terceira pessoa, intervém, ao final, entre parênteses, um narrador que o lê, observa o modo como o outro escrevera a carta (“Aqui a letra era nervosa, rápida e, quasi ilegível, tão depressa as palavras tinham sido traçadas”)⁹⁷ e dá o desfecho do conto: o momento seguinte a essa redação, o da possessão e da morte.

Ao contrário do autor francês, Medeiros e Albuquerque faz perdurar por pouco tempo a sensação do fantástico e, quando ela surge, logo encadeia uma série de explicações racionais que extraem o efeito trabalhado. O seu louco – que parece ver de fora e não de dentro o seu mal – não nos convence da sua vidência, uma vez que é pequena a transição estabelecida entre seu sentimento de possuído e a percepção clínica de sua doença, a epilepsia.

Há duas citações nesse texto que interferem sobre a interpretação do conto – se não podemos categoricamente afirmar que são suas fontes inspiradoras. Na primeira, na epígrafe, o autor insere um trecho atribuído ao *Jornal do Commercio*, que seria o *fait divers* de origem.

Estimavel cavalheiro muito conhecido da nossa melhor sociedade foi hontem em plena rua do Ouvidor, accometido de um acesso de loucura que o levou a agredir um transeunte, o qual difficilmente poudo escapar do insolito e injustificado ataque. O louco foi recolhido a um aposento de primeira classe no Hospicio Nacional de Alienados. (Do “Jornal do Commercio”)⁹⁸

⁹³ MAUPASSANT, Guy de. Lettre d’un fou. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 465.

⁹⁴ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Op. cit., p. 76.

⁹⁵ MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 464.

⁹⁶ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Op. cit., p. 69.

⁹⁷ Idem, p. 82.

⁹⁸ Idem, p. 69.

A outra citação é a de quatro versos de Léon Dierx (1838-1912), de seu poema “Lazare”, em que retrata a imagem do ressuscitado, lamentando não ter morrido de vez, preferindo o túmulo a reviver o mesmo martírio vital. O narrador de Medeiros e Albuquerque, que afirma em certo momento “eu sou o HOMEM QUE MORREU...”, lastima não poder revelar sua visão de além-túmulo sem sofrer o desdém da amada, do médico, da sociedade e até dos outros alienados ali internados. O estigma social, portanto, é o que martiriza o alienado de Medeiros e Albuquerque, enquanto em Maupassant é o seu estado pessoal de incompreensão, de dúvida existencial o que mais se intensifica.

O efeito final dos dois textos é também contrastante. Em “Lettre d’un fou”, o sujeito, submerso em “visions invraisemblables qui doivent hanter l’esprit des fous”, até a morte (“je sens que je l’attendrai toujours, jusqu’à la mort”), oferece-se ao médico: “Voilà ma confession, mon cher docteur. Dites-moi ce que je dois faire?”.⁹⁹ Em “O homem que morreu”, primeiro o louco zomba do parecer médico: “Diz o médico que eu preciso, para ficar curado, permitir que se me faça uma trepanação [...] Sandeu!”.¹⁰⁰ Logo em seguida, e assim acaba o conto, ele é possuído e um estilete é enterrado em seu crânio. Sendo esse ser projetado pelo próprio alienado, que não nos convence de sua vidência, supõe-se que se trata de um suicídio. Como o conto termina com a sua morte – a segunda, visto que em seu relato ele diz que já havia conhecido a morte uma vez –, a leitura fantástica que se propõe é a de que o Anjo Mortal enfim venceu o alienado.

A diferença de ponto de vista entre os dois textos é dada já no título: no de Medeiros e Albuquerque, o foco está no olhar desse homem como uma terceira pessoa – “O homem que morreu”; no de Maupassant, “Lettre d’un fou” que soa como “l’être d’un fou”, refere-se à carta, mas acusa igualmente o resgate de um **ser** (l’être) invisível que está nele mesmo (d’un fou), sendo uma projeção de seu olhar. Sabemos o quanto a visão de um ser indefinido seria refeita e transposta nas duas versões de “Le Horla”, e quanto esses textos são importantes na estética de Maupassant. Em Medeiros, hesita-se entre uma explicação racional, uma leitura sobre a loucura e o suicídio, e uma compreensão mais religiosa que fantástica do sentimento de um louco.

Conforme se pode ver também em outras personagens alienadas do autor brasileiro (como o mendigo de “Terror”¹⁰¹ e o revolucionário de “Eviva Nerone”¹⁰²),

⁹⁹ MAUPASSANT, Guy de. Lettre d’un fou. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 466.

¹⁰⁰ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. O homem que morreu. *Contos escolhidos*. Op. cit., p. 81.

¹⁰¹ Idem. *Se eu fosse Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Guanabara, [1932]. “Terror” conta em terceira pessoa a história de um morador de rua alcoólatra, dominado pela mania de perseguição por ratos. Garotos se divertem com o mendigo e pregam-lhe uma armadilha que acaba por matá-lo. A descrição

eles permanecem refratados na sua obra, pois instrumentam o juízo moralizante da classe estabelecida e mesmo o alimentam. Não há transgressão da estrutura social, o que, a meu ver, parece sintomático na obra de Medeiros e Albuquerque também no aspecto formal.

No seu conto “A aparição”, o escritor brasileiro aborda, como em “L’apparition” (do livro *Clair de lune*), a visão de uma mulher morta. Mas o conto de Medeiros não coteja o sentimento do fantástico do conto homônimo de Maupassant, fundado num medo profundo do desconhecido (“l’horrible épouvante”, “l’obsession de ma vie”,¹⁰³ define o narrador).

Em “A aparição”, trata-se da visão, em sonho, de uma mulher que anuncia aos filhos a morte da ama de leite deles, chamada Gertrudes. O conto, na condição de narrativa linear, inicia-se com a viagem de chegada das personagens, uma delas também narradora, à casa materna. Após a descrição da paisagem de fim de dia, o narrador logo enuncia o motivo da outra viagem que fariam, na manhã seguinte, em razão da morte da filha de Gertrudes. Passa-se a relatar a importância dessa senhora em suas vidas e que a trariam para viver com eles. No entanto, a mãe pede-lhes que adiantem a viagem, durante a madrugada, por conta de seu sonho.

As circunstâncias que engendram tal “aparição” e o pressentimento da morte são ao mesmo tempo previsíveis, porque sugestionados pela morte da filha de Gertrudes, e pouco verossímeis: a natureza é descrita ambigualmente durante a viagem, as reações dos jovens e da natureza aos pressentimentos se fazem sem transição: os cavalos aceleram de repente o galope, a moribunda aguarda o momento para a sua retirada, os sinos repicam no momento ideal. Impressionista e subjetiva, a narrativa não intensifica a sensação trágica, que estaria centrada na personagem da mãe, quem, afinal, vê a aparição. Esta é descrita somente ao final do conto, depois do clímax (com a morte de Gertrudes) já passado.

Nossa velhinha mãe correu lá de dentro, cahiu nos nossos braços chorando e murmurou entre soluços...

crua da morte e o prazer dos outros com sua desgraça dão o tom trágico, nem sempre alcançado com sucesso pelo autor.

¹⁰² Idem. *Surpresas...* (contos). Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1934. Esse conto narra também em terceira pessoa – como é unânime neste último volume – a realização do sonho do pai de Tibério Cláudio, filho de um operário italiano. O filho, desiludido também no amor, põe fogo na cidadezinha onde mora, evocando Nero, mas a destruição é pouca e simbólica e tem mesmo de disputar a autoria de seu feito no manicômio com outros dois doentes.

¹⁰³ MAUPASSANT, Guy de. *L’apparition. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 780.

– Sei... Ella morreu... Eram cinco horas da madrugada quando a vi, eu a vi perfeitamente chegar-se a mim, beijar-me a mão e procurar despedir-se... Os seus lábios moviam-se, mas não lhe ouvi a voz... Parecia dizer: “adeus, obrigado!”. Nós nos olhamos pasmados... Na noite escuríssima a brisa gemia nas árvores, agitando as ramarias.¹⁰⁴

Como se observa, a narrativa de Medeiros e Albuquerque se aproxima mais das experiências espíritas do que do sentimento do fantástico presente no conto de Maupassant, sempre justificado por um acontecimento do plano terreno, e não por uma vivência religiosa. Também aqui estão ausentes elementos típicos do fantástico, a hesitação entre a realidade e o devaneio, que remetem ao plano do desconhecido; mesmo o sujeito da aparição é familiar, o que diminui o impacto dessa sensação no autor brasileiro.

No conto “L’apparition”, de Maupassant, um velho marquês, de 82 anos, narra a um grupo de amigos uma curiosa história de aparição, seguida do desaparecimento de um homem. Solicitado por um amigo viúvo, que reencontrou depois de muitos anos, o marquês foi ao seu castelo abandonado, buscar alguns documentos. Quando está no quarto do casal, sente a presença da jovem falecida, a vê, até que ela se dirige a ele, solicitando-lhe que penteasse seus longos cabelos negros:

Une grande femme vêtue de blanc me regardait, debout derrière le fauteuil où j’étais assis une seconde plus tôt.

Une telle secousse me courut dans les membres que je faillis m’abattre à la renverse! Oh! personne ne peut comprendre, à moins de les avoir ressenties, ces épouvantables et stupides terreurs. L’âme se fond; on ne sent plus son cœur; le corps entier devient mou comme une éponge; on dirait que tout l’intérieur de nous s’écroule.

Je ne crois pas aux fantômes; eh bien! j’ai défailli sous la hideuse peur des morts, et j’ai souffert, oh! souffert en quelques instants plus qu’en tout le reste de ma vie, dans l’angoisse irrésistible des épouvantes surnaturelles.¹⁰⁵

A descrição minuciosa da cena, do sentimento provado, feita em primeira pessoa, e, depois, dos fios de cabelo da morta que ficaram presos no casaco do marquês, é bastante convincente e aumenta a verossimilhança da narrativa:

Alors, pendant une heure, je me demandai anxieusement si je n’avais pas été le jouet d’une hallucination. Certes, j’avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance.

Et j’allais croire à une vision, à une erreur de mes sens, quand je m’approchai de ma fenêtre. Mes yeux, par hasard, descendirent sur ma poitrine. Mon dolman était plein de longs cheveux de femme qui s’étaient enroulés aux boutons!¹⁰⁶

¹⁰⁴ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. A aparição. *Contos escolhidos*. Op. cit., p. 258.

¹⁰⁵ MAUPASSANT, Guy de. L’apparition. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 784-5.

¹⁰⁶ Idem, p. 786.

A conclusão do conto é ainda mais surpreendente: estando muito perturbado, o marquês manda um empregado entregar os documentos resgatados no castelo, na nova residência do amigo. No dia seguinte, vai procurá-lo, na intenção de lhe relatar o acontecido, mas já não o encontra. Dias se passam, denuncia-se o desaparecimento do homem, mas nunca mais se têm notícias dele. O narrador conclui: “Et, depuis cinquante-six ans, je n’ai rien appris. Je ne sais rien de plus”.¹⁰⁷

Esse final reforça o fantástico, deixando qualquer interpretação do leitor em suspense. Muito diferente do que vimos, até aqui, nos contos de Medeiros e Albuquerque. Há um conto, porém, “Tic-tac”, que teve muito mais sucesso nessa realização, justamente por aproveitar a narrativa enquadrada para fazer, sob o ponto de vista em primeira pessoa, mas não o do louco, uma apresentação de um caso de loucura.

Dedicado a Lúcio de Mendonça, “Tic-tac” é o conto de Medeiros e Albuquerque mais bem resolvido na veia do fantástico. Expressa bem uma espécie de percepção e sabedoria própria da louca da história, que contamina também, por alguns instantes, o segundo narrador, Bráulio. O primeiro narrador diz que saía de uma visita ao Hospício dos Alienados, em Botafogo, enquanto discutia com os amigos, Bráulio e Lery, casos de loucura. Ele ambienta o conto, aludindo a histórias que mais o interessaram, o que se encaixará perfeitamente com aquela a ser ouvida de Bráulio, o narrador homodiegético:

Quanto a mim, o que me impressionava mais vivamente não eram as fórmulas violentas do desequilíbrio mental, as fúrias, os gritos, os delírios que exigem a segurança das casas fortes; eram, pelo contrário, os pequenos desvios da razão, as allucinações mansas e calmas, que obstinam o espírito em direcção errada, só em um ponto, e deixam em tudo mais a integridade intellectual.¹⁰⁸

Esses casos que o interessam estão justamente na transição entre o homem comum e aquilo reconhecidamente fora do padrão clínico. A dúvida que o paciente impõe ao analista é um desafio à sanidade deste, mais forte que os casos extremos, e por isso o atraem como humano. Neste ponto, o autor não só se aproxima da estética de Maupassant como também se abre a um olhar menos naturalista ao lidar com o tema literário da loucura. Podemos equiparar o resultado desse conto ao que o escritor francês obteve com “La chevelure”, por exemplo, um caso curioso de fetichismo, mas que surpreende sobretudo pelo efeito que o conhecimento da história causa a uma das personagens. Trataremos desse conto também no capítulo sobre Gastão Cruls.

¹⁰⁷ MAUPASSANT, Guy de. *L'apparition. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 787.

¹⁰⁸ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Tic-tac. Contos escolhidos*, op. cit., p. 262.

No conto de Medeiros e Albuquerque, Bráulio, o segundo narrador relata aos colegas, estudantes de Medicina, o caso que mais o impressionou durante seu trabalho no Hospício dos Alienados. Assim introduz a sua história:

Eu, porém, que já vou perdendo a excessiva sensibilidade que tu mostras, tenho ainda um confrangimento intimo ao lembrar o facto que mais me impressionou, depois [sic] que estou trabalhando no Hospicio... Não creias – continuou depois de uma pausa – que fosse alguma cousa extravagante e espectacular. Pelo contrario: tudo o que possa haver de mais calmo, de menos violento... Calcula por ti mesmo... Tratava-se de uma moça de dezenove annos, intelligente e formosa, – tão formosa que eu não a descrevo para que não cuides que estou romanticando o episodio.¹⁰⁹

De fato, o romantismo vem por conta do primeiro narrador, nas descrições da paisagem, que acompanha *pari passu* o sentimento complacente dos médicos entre os loucos. O sol que se põe num “desmaiamento de luz frouxa e indecisa”, num “crepusculo pallido e suave”¹¹⁰ representa a indefinição dos sentimentos do médico, que os quis dominar ao lidar com a jovem da história. Ele conta que chegara mesmo a se sentir perseguido pelo tique-taque alucinatório da moça, com o que ela pretendia, reproduzindo pela voz, dominar os próprios batimentos cardíacos.

Por fim, o *tic-tac* perseguia-me. Cheguei a acreditar que enlouquecesse tambem. Aquelle ruido monotono enchia-me os ouvidos: a toda hora, de ouvir a louca repetilo, eu percebia incessantemente o *tic-tac* oscillar dentro de mim; e os meus labios moviam-se ás vezes, inconscientes, pronunciando as duas syllabas, sempre as mesmas... Era já uma obsessão tamanha, que me fazia evitar a vizinhança da doente. Nem de longe a fitava. Os seus grandes olhos negros, calmos e meigos como um lago deserto á hora morta do crepusculo, pareciam sorver-me a razão, convidar-me á loucura, dizer-me que esquecesse as preocupações mesquinhas da vida por um sonho qualquer – fosse mesmo o esteril desejo de fazer parar o coração... E assim eu procurava não passar perto della.¹¹¹

Seduz, no médico, o poder de transgressão (“um sonho qualquer”), de aderir ao mal de que trata e ainda a proposta de sua paciente: findar uma vida, “fazer parar o coração”, contrariamente ao juramento profissional. Esse sentimento de contravenção do homem culto, que o aproxima do primitivo, também foi vivido por personagens maupassantianas, de que é exemplo o magistrado de “Fou” ou o visitante do hospício em “La chevelure”. Em Medeiros e Albuquerque, porém, por seu recato, seu médico não ultrapassa a condição de homem civilizado, racional, que recalca seus instintos e obsessões. Neste, o afastamento físico da paciente basta para recusar sua adesão.

¹⁰⁹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Tic-tac. Contos escolhidos*. Op. cit., p. 265-266.

¹¹⁰ Idem, p. 263.

¹¹¹ Idem, p. 269-70.

Em “La chevelure” o visitante do hospício, guiado por um médico, tem em mãos o diário do louco, que perscruta com certa paixão: “Quel mystère que cet homme tué par un Songe! Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé! Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu’il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes?”.¹¹² A leitura do manuscrito revela que o louco era um homem rico, colecionador de objetos de antiguidade e que se deixa ensandecer de paixão por uma cabeleira, encontrada numa velha escrivainha italiana. O relato em primeira pessoa se torna mais intenso conforme progride o sentimento desse homem, que passa a conceber uma mulher completa a partir da cabeleira, com quem tem noites de amor e a quem leva ao teatro, até o dia em que é preso. O efeito desse relato é bastante poético e, se não contamina um leitor menos afeito, convence o leitor maupassantiano, o visitante do hospício e leitor do diário:

Je balbutiai, ému d’étonnement, d’horreur et de pitié:

“Mais... cette chevelure... existe-t-elle réellement?”

Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et d’instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d’or.

Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d’envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d’envie comme devant la tentation d’une chose infâme et mystérieuse.¹¹³

Esse desejo despertado no visitante, que se emociona ao tocar a cabeleira, o iguala ao alucinado. Maupassant parece querer mostrar a intersecção que existe entre o alucinado e o homem comum, ainda incapaz de dominar totalmente seus instintos.

Uma das narrativas mais intensas do conjunto da obra de Medeiros e Albuquerque, a meu ver, é “No silêncio” (do volume *Mãe Tapuia*). Não há fantástico, aqui, ainda que o autor aproxime o quadro pintado às narrativas de Hoffmann e de Poe¹¹⁴ – o que se deve a certa necessidade do autor de buscar uma filiação para seus textos. Os elementos estranhos explicam-se racionalmente pelo sonho do mendigo. O ritmo ágil do texto, que se apresenta mais como descrição do que narração propriamente dita, ganha em intensidade pela predominância da frase curta, do uso de metáforas, comparações e de prosopopeias (Ex: “O sol, enroupado em nuvens cinzentas, hesitava”; “Uma chuva tenue e subtil como a invazão [sic] do remorso em consciências gastas”).¹¹⁵

¹¹² MAUPASSANT, Guy de. *La chevelure. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 107.

¹¹³ Idem, p. 113.

¹¹⁴ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *No silêncio. Contos escolhidos*. Op. cit., p. 282.

¹¹⁵ Idem, p. 275.

A substantivação predomina, de modo a coisificar também esse mendigo, sem fisionomia. Como é comum, nos melhores contos do autor, há aqui a ausência de caracterização física (muito empregada nos contos finais, em que há insistência sobre o caricaturesco). O mendigo morre estrangulando um cachorro e sendo mordido por ele, enquanto sonhava abraçar a amada. Toda a narrativa se passa em um dia completo, do início de uma manhã chuvosa de domingo ao início da manhã seguinte, silenciosa e fria; da vida à morte do mendigo, assim como a estaticidade e o silêncio mórbido que ganha tudo ao seu redor. O quadro da cidade, movimentada pelo tálburi, pelo ébrio e pelos passantes que fogem à chuva e ignoram o mendigo, fica estático após o entardecer, a sonolência e a morte dele. É um retrato trágico e poético da miséria, em que a falta, a monotonia carregam o marginalizado para um sono da vida, indiferente e inapto a qualquer interação social; sua oportunidade única de prazer está no sonho, que o confunde e, ao mesmo tempo em que o apraz, mata-o. A transfusão do universo que o rodeia, pelas suas lembranças do passado, e o sono que o debilita da percepção da realidade acabam por promover a união entre o amor e a morte, Eros e Tanatos. A morte cobre-o, equiparando-o a todos os entes. Entretanto, pela caracterização do quadro final, há uma espécie de valorização do mendigo, visto como uma escultura, em que ele, coberto de sangue, é vestido pelas “púrpuras de morte sobre os andrajos miseráveis da pobreza”.¹¹⁶

Mais uma vez, é o marginalizado que vai além, rompe de vez com as expectativas do sujeito socialmente aceito. Ainda que vestido de púrpuras, ainda que sonhe, é com sua vida que paga um momento de majestade e de amor.

Maupassant desenvolveu no belíssimo conto “La nuit” um percurso pela cidade, à noite, que também conduz a personagem à morte. Aqui, porém, há um *flâneur*, amante da noite, que narra seu passeio, sozinho pelas ruas parisienses. Mas ele mesmo prevê que esse momento de felicidade intensa lhe trará maus acontecimentos: “Ce qu’on aime avec violence finit toujours par vous tuer”.¹¹⁷ Durante o trajeto, pouco a pouco se espanta com a completa ausência de vida: não há ninguém nos pontos geralmente mais movimentados da cidade, o tempo parece parar, a escuridão total não lhe permite ver as horas e ele sente medo. A progressão de seu isolamento o deprime e, curioso por saber se as águas do Sena ainda corriam, ele mergulha no rio e acaba se matando.

J’étais aux quais, et une fraîcheur glaciale montait de la rivière.
La Seine coulait-elle encore?

¹¹⁶ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. No silêncio. *Contos escolhidos*. Op. cit., p. 281.

¹¹⁷ MAUPASSANT, Guy de. La nuit. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 945.

Je voulus savoir, je trouvai l'escalier, je descendis... Je n'entendais pas le courant bouillonner sous les arches du pont... Des marches encore... puis du sable... de la vase... puis de l'eau... j'y trempai mon bras... elle coulait... elle coulait... froide... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte. Et je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter... et que j'allais mourir là... moi aussi, de faim – de fatigue – et de froid.¹¹⁸

O mergulho na noite tão querida antecipa a submersão no rio que o leva à morte. Este homem rico se iguala ao pobre mendigo de “No silêncio”, que também, levado pela sua paixão, perde a dimensão da realidade pelo sono e abraça a morte.

2.4 Medeiros e Albuquerque, um contista variegado

Os contos mencionados no último item resumem a postura do autor brasileiro, presente em diversos outros textos, quanto à figura do marginalizado – mendigo ou louco. Um grande passo deu ao inseri-los como protagonistas de suas narrativas; porém, não lhes deu a autonomia que Maupassant daria. A retórica mediana da sociedade em que viveu se reflete nesses contos. A variedade de assuntos (vingança, traição, crimes, mortes trágicas, predominantes em todos os volumes) e de desfechos propostos em seus contos (moralizantes ou não) não faz de Medeiros e Albuquerque um grande parodista do conto à Maupassant. Recuperou muitas formas do conto, entre o maravilhoso, o de terror e o policial, mas nenhuma exerceu com a genialidade que se espera de um grande autor.

José Veríssimo, comentando o livro *Mãe Tapuia*, no artigo já mencionado, afirmou que os contos de Medeiros e Albuquerque, tendo acesso a todas as correntes de pensamento de sua época, por meio de sua curiosidade e amor à novidade, “têm a potência necessária para, amalgamando ou assimilando tudo o que recebe, dar-nos a impressão da originalidade”.¹¹⁹ Impressão, apenas, do escritor ilusionista aconselhado por Maupassant. O crítico, indeciso ainda face à avaliação do livro publicado recentemente, pudera já observar a falta de unidade e de definição estética no contista brasileiro:

Assim, nesta sua coleção de contos, como em todos por ele escritos, não há nenhuma unidade ou semelhança de invenção, de concepção, ou, sequer, de execução. Apenas a maneira, o estilo é o mesmo. Cada conto é uma novidade em relação aos outros, e como não se pode dizer que o autor tenha uma filosofia da vida, ou sequer a revele nestas suas histórias, ou ao menos um critério comum, um pensamento conforme, um

¹¹⁸ MAUPASSANT, Guy de. La nuit. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 948-9.

¹¹⁹ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 133.

mesmo ideal artístico e moral, falta à sua obra uma unidade qualquer. Se a variedade deleita, a unidade superior da obra d'arte, resultado de uma concepção da vida, é, penso eu, com a mesma história da literatura e da arte, condição indispensável do seu valor e duração. É aqui o lugar de repetir a minha queixa do sr. Medeiros e Albuquerque: o desperdício de grão senhor que ele faz do seu real talento e das suas evidentes capacidades literárias.¹²⁰

Em sua crítica ao diletantismo de Medeiros e Albuquerque, José Veríssimo abre uma discussão sobre toda uma geração, já hoje reconhecida entre os críticos como produtora da “literatura sorriso da sociedade”,¹²¹ mas que marcou época e divulgou entre nós as principais correntes europeias. Há, de fato, na obra do autor criticado, a presença de muitos temas e diversas tradições do conto entrecruzam-se, mas também ele não adere de fato a nenhuma, nem as transgride. Modestamente as faz presente, com poucos requintes de sarcasmo, crueldade e humor que fujam ao mediano. Em alguns casos, recuperou com mais apego alguns traços do autor francês, justamente no que retoma da figura do contador de histórias. Além dos recursos narrativos, aproxima-o de Maupassant uma simplicidade da intriga, que surpreende pelo arranjo, mas não pelo espalhafato do assunto e das circunstâncias enodadas – como preferiu Viriato Correia.

Seja pelo uso de histórias moralizantes, como no conto maravilhoso, seja pelo final-surpresa – nem sempre bem realizado –, Medeiros e Albuquerque apresenta histórias pitorescas, que demonstram a variedade de seu temperamento, porém sem grande inovação estética. Contos dos seus últimos livros nos permitem sorrir com suas brincadeiras na incursão pelo gênero policial à Conan Doyle, na obsessão por recursos típicos, como a busca das impressões digitais, o falso suspeito – “Se eu fosse Sherlock Holmes”, “O assassinato de D. Heloisa” e “A caixa de estampilhas” – ou com as saídas que satirizam certos tipos sociais – “As cartas de amor”, “A perseguição”, “O velho Bastos”, “A sombrinha de tia Eulália” –, atendendo à predileção de nossos autores pré-modernistas pelo caricaturesco, conforme se verá também em Viriato Correia e Monteiro Lobato. Outros textos, sobretudo os dos primeiros volumes, trazem um desfecho impactante de sucesso, cruel até, sob o ponto de vista determinista. “Mãe Tapuia”, “Bichaninha”, “Joaquina da onça” e “Ide, fazei o bem!” retratam bebês ou crianças mortas por animais, numa intenção quase folclórica. “Carlão”, “A que dançou”,

¹²⁰ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 133.

¹²¹ Cf. MIGUEL-PEIREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 245-7.

“A que soube vingar-se”, “O testamento” abordam, pelas ações de suas personagens, elementos da psique, mas sem profundidade e com uma ponta de sarcasmo do autor.

Todos os contos aqui mencionados, ainda que pela originalidade do desfecho, merecem, a meu ver, leitura e entrada em coletâneas do conto literário do período pré-modernista. Se ficou olvidado como contista, creio que Medeiros e Albuquerque deveria ser inserido pelo menos entre tantos outros de sua época, que produziram menos que ele, mas que receberam atenção maior, pela sua importância histórica. A presença de diversas tradições em sua obra é sintomática de uma época de transição em nossa literatura. Foi por realizações como as produzidas por este escritor que tantos outros se elevaram, refutando certos modelos ou ultrapassando-os. Algumas vezes é a retomada de autores secundários que permite perceber a grandeza dos que os sucederam.

Ao contrário de Maupassant, Medeiros e Albuquerque hesita ainda entre o tema fantástico e o sentimento do transcendente religioso. Conforme vimos, era interessado pela psiquiatria e teve contato com médicos conhecidos de sua época. As experiências de loucura que retrata, em que o ser realmente é possuído por uma força incompreensível, raramente são dadas em primeira pessoa, do ponto de vista do alienado (o que só acontece em “O homem que morreu”), mas sim pelo do alienista, cientificamente explicado. Os relatos em terceira pessoa, nesses casos, afastam o *pathos* da experiência trágica pessoal para defender uma visão conforme e mediana das coisas.

Justamente esse afastamento não o quis Maupassant. Vejam-se as diferenças entre a primeira e a segunda versão de “Le Horla”, em que do relato médico passou ao diário (narrativa em primeira pessoa) do paciente. Também em “La chevelure”, o médico concede voz ao protagonista, oferecendo a leitura do diário do alienado para tornar mais verossímil o caso de loucura que está em discussão. O autor francês evita dar explicações, assim como, segundo Walter Benjamin, faz o grande narrador, deixando a interpretação livre para o leitor. Além disso, o uso da psicologia sutil em Maupassant não lhe extrai o caráter oralizante de seus contos, uma vez que “Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica”,¹²² prerrogativa nem sempre atendida por Medeiros e Albuquerque.

¹²² BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1). p. 204.

Ainda que os contemporâneos do escritor brasileiro rebatam na tecla de seu ateísmo, pessimismo e amoralismo, observamos que seu narrador deixou ver marcas do misticismo e do padrão patriarcal de sua época. Seu tom argumentativo, retórico e excessivamente explicativo não o imortalizou na forma do conto. Mas alguns de seus coetâneos já haviam observado também que o ímpeto de abarcar muitas vertentes foi prejudicial à formação de uma poética própria. Um amigo seu, em consonância com o que já observara José Veríssimo, afirmou na ocasião de sua morte: “o [inconveniente] de Medeiros está em ter trilhado e continuar a trilhar um sem número de caminhos, sem se deter longamente num ponto dado”.¹²³

A chave para a compreensão de sua obra é, a meu ver, dada pelo próprio autor, no conto “O retrato de D. Tubância”. Dois amigos, opostos que se completam, são pintores e seguem estéticas e princípios morais diversos. Um é pintor fotográfico, apegado ao ideal de sinceridade artística; o outro prega o “retrato negativo”, em que a regra é, diante do modelo, “deixar de desenhar o que nele há” para “desenhar tudo o que nele não há”.¹²⁴ Assim, um agrada aos retratados realistas e outro aos subjetivos, românticos e simbolistas. Parece-me que foi exatamente o que, no conjunto de sua obra, fez Medeiros e Albuquerque. Visitou variados gêneros do conto, à busca da expressão própria ou de públicos que por ele se interessassem. Retratou os mesmos assuntos dando-lhes desfechos distintos (vejam-se como são interpretados diversamente os casos de traição, do amor ou da amizade, os mendigos e os loucos retratados), para atender à sua vazão criativa ou a leitores de todos os tipos. A linguagem simples e a média que se pode extrair de sua moral comum reiteram a ideia de que sua obra queria despersonalizar-se de uma marca principal. Acabou, porém, não chegando muito longe em sua projeção.

Se sua obra não sobreviveu – apesar de em sua época ser reputado como um dos nomes mais conhecidos, sobretudo pela sua atuação como jornalista¹²⁵ – é talvez porque foi mais um repositório de anedotas que retomam, sem parodiar com brilhantismo, diversas correntes do conto literário, do maravilhoso ao policial. Ele chegou mesmo a escrever um volume intitulado *Literatura alheia*, em que resumiu romances de

¹²³ VIEIRA, Celso. Oração do sr. Celso Vieira. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 26, v. 46, n. 153, set. 1934. p. 64.

¹²⁴ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Surpresas*. Op. cit., p. 107.

¹²⁵ Viriato Correia, seu amigo pessoal, disse que Medeiros e Albuquerque “era um dos maiores nomes do Brasil”, CORREIA, Viriato. Medeiros e Albuquerque. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Op. cit., p. 76.

escritores estrangeiros em textos curtos (que não hesitou em chamar de contos).¹²⁶ Nesse entremeio, o autor pôde contemplar, a seu modo, a obra de Maupassant, seja em um conto policial, seja em contos sobre a loucura, pelas tentativas no fantástico, seja pela estrutura oral revitalizada na narrativa enquadrada. Aqui, sobretudo estaria o seu valor e o nosso interesse por seus textos neste trabalho.

¹²⁶ Em *Se eu fosse Sherlock Holmes*, “Bois pretos” é o resumo de um romance americano. É duvidoso o discernimento do autor, que coloca uma paráfrase em meio aos seus contos. Segundo Medeiros, ele fazia esse “trabalho de Procusto” a fim de fazer conhecer aos brasileiros obras pouco divulgadas por aqui.

CAPÍTULO 3

Quando Blau Nunes comeu a cabeça da galinhola:

Simões Lopes Neto e Maupassant

A maior pressa é a que se faz devagar.¹²⁷

Nascido e criado em Pelotas, João Simões Lopes Neto (1865-1916) teve uma vida tranquila de neto de fazendeiros, em meio ao charque e à população nativa.¹²⁸ Começou a estudar tardiamente em escola local, até que, aos treze anos, foi enviado ao Rio de Janeiro para concluir seus estudos, no colégio Abílio, a célebre instituição carioca retratada nas páginas de *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Por alguns meses, cursou medicina na mesma cidade, mas, por razões de saúde, abandonou os estudos e voltou ao torrão natal, em 1882. Casou-se em 1892, com Francisca de Paula Meireles Leite.

Entre as diversas ocupações de Simões Lopes Neto, e em que aos poucos dissipou a herança familiar,¹²⁹ a mais duradoura e que garantiu a sua sobrevivência e a de sua esposa até o final de sua vida foi a de jornalista. Ele deu início a essa atividade em 1888, aos 23 anos, quando foi chamado para trabalhar em *A Pátria*, jornal dirigido por seu tio, Ismael Simões Lopes. Por meio de sua produção contínua nesse veículo, na coluna “Balas de estalo” (mesmo título que Machado de Assis dera anos antes a sua coluna na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro), com crônicas de humor em verso, os *trioletes*, Simões Lopes Neto se fez conhecer sob o pseudônimo Serafim Bemol. Após o fechamento de *A Pátria*, em 1895, trabalhou de forma esporádica em outros jornais de Pelotas, como o *Diário Popular*, com a mesma coluna, além de outra, intitulada “Tesoura hilariante” e assinada sob o pseudônimo Riforte. Nos últimos anos de vida, sempre em Pelotas, foi professor de português e francês na Escola do Comércio e, a partir de 1912, profissionalizou-se como jornalista. Assumiu o posto de redator do

¹²⁷ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. São Paulo: Globo, 2001. p. 166.

¹²⁸ As informações sobre a vida do escritor foram coletadas nas seguintes obras: a biografia escrita por uma sobrinha-neta do autor: MASSOT, Ivete Simões Lopes Barcelos. *Simões Lopes Neto na intimidade*. Porto Alegre: BELS/Instituto Estadual do Livro, 1974; no primeiro capítulo da tese de livre-docência de Ligia Chiappini: CHIAPPINI, Ligia. Capítulo 1: O caipora ou vai, João, ser *gauche* na vida. *No entretanto dos tempo: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 9-52; e no posfácio de Carlos Reverbel às primeiras edições da editora Globo para *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. 2. ed. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1961. p. 417-38.

¹²⁹ Ligia Chiappini compara o caso de Simões Lopes Neto ao de Monteiro Lobato e comenta que, nessa época, para um homem escrever, sendo rico, “era preciso antes perder todo o dinheiro, para encontrar novamente o seu outro: o seu lado Simeão”. CHIAPPINI. Op. cit., p. 48. Simeão era o colega de infância de Simões, quando viveu na Estância da Graça (fazenda de seu avô paterno, o visconde João Simões Lopes), mas seu total oposto: filho de ex-escravos, pobre e analfabeto. Diversos estudiosos traçaram um paralelo entre Simões e Simeão, identificando elementos dessa relação em leituras da obra do autor.

jornal *Opinião Pública* entre os anos de 1913 e 1914, função à qual voltou em 1915, após deixar o cargo de diretor do *Correio Mercantil*, que ocupou entre 1914 e 1915. Foi como assalariado que morreu em 1916, deixando sua esposa em dificuldades financeiras, pois seu espólio não obteve interessados nos anos logo subsequentes.

Suas principais obras foram publicadas ainda em vida, com recursos próprios. Em 1894, estreou como dramaturgo amador também sob o pseudônimo Serafim Bemol, com uma peça curta, de entretenimento, no gênero do teatro de revista, intitulada *O boato*. Em 1896, lançou *Os bacharéis*, seu maior sucesso nos palcos, em parceria com José Gomes Mendes e Manuel Acosta y Olivera. Em 1910, publicou o *Cancioneiro guasca*; em 1912, *Contos gauchescos* e, em 1913, *Lendas do Sul*. Por essa época também publicou a comédia *A viúva Pitorra* e as conferências *Educação cívica* e *Pedra*. Entre as obras principais, somente os *Casos do Romualdo* e *Terra gaúcha* ficaram inéditos em livro por muito tempo, após a morte do autor. Os *Casos do Romualdo* foram coletados nos rodapés do *Correio Mercantil* de Pelotas, do ano de 1914, primeiro veículo de sua divulgação. Esse levantamento foi realizado por Carlos Reverbel, estudioso e biógrafo de Simões Lopes Neto, sob encomenda da editora Globo, e publicados em 1952. *Terra gaúcha*, de que somente o primeiro volume projetado pelo autor foi encontrado em manuscritos, foi publicado em 1955.

Ao contrário do que os primeiros biógrafos do autor postularam, a pesquisa arqueológica aos jornais locais empreendida por Cláudia Rejane Dornelles Antunes mostra que Simões Lopes Neto foi celebrado como escritor ainda em vida,¹³⁰ mas fica claro, pelos exemplos coletados, que somente na esfera municipal e estadual, onde seus livros eram reputados pela precisão no retrato da cor local. Um primeiro pequeno passo para a projeção nacional ocorreu com a visita de Coelho Neto ao Rio Grande do Sul, quando travou contato com a obra simoniana e, ao que parece, fez divulgá-la entre outros escritores da então capital federal. Mas foi principalmente após a divulgação maior proporcionada pelas grandes tiragens da editora Globo e pelos estudos de Augusto Meyer, na década de 1940, que o regionalista do sul se juntou aos regionalistas de São Paulo nos capítulos sobre o Regionalismo e o Pré-Modernismo, hoje frequentes nos manuais de literatura brasileira. De escritor municipal a estadual, somente após sua

¹³⁰ ANTUNES, Cláudia Rejane Dornelles. *A poética do conto de Simões Lopes Neto: o exemplo de “O negro Bonifácio”*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Memória das Letras, 14). p. 30-8 e 183-6.

morte, pelo resgate de sua obra pelos modernistas gaúchos e pela crítica, conseguiu a projeção nacional.¹³¹

Essa projeção, com a passagem do tempo, deve ser observada como uma revisão do autor. Foi relido num segundo momento, não mais sob o olhar do reconhecimento rio-grandense, cujo mérito era perceber a eleição de um modelo do homem gaúcho, mas pela qualidade da fatura literária de seus textos. O registro dos elementos regionais deixa de ser a qualidade primeira apontada em sua obra e a crítica especializada começa a pôr em relevo o tratamento de recursos literários, como o uso original do foco narrativo, cedido a um personagem que vê e fala como o homem local – o “achado técnico” de Simões Lopes Neto, na opinião de Ligia Chiappini.¹³²

Escritos em uma língua repleta de termos regionais, seus contos impõem algumas dificuldades ao leitor atual e não gaúcho. A maioria das edições de sua obra é acompanhada de um glossário com os regionalismos, por vezes até ilustrado, tendo o primeiro deles sido realizado por Aurélio Buarque de Holanda. Entretanto, conforme Lúcia Miguel-Pereira definiu muito bem, “não é preciso ser gaúcho para sentir-lhe a poesia”. Segundo a crítica mineira, “[...] o que importa não é que os nativos se reconheçam no retrato, mas que o retrato impressione aos que ignoram os modelos, faça-os penetrar num mundo novo”.¹³³ Ainda sobre o aspecto linguístico, também tem razão Alfredo Bosi, ao alertar que a linguagem de Simões segue a fluência do contador.

É o *artista* enquanto homem que tem algo de si a transmitir, ainda quando pareça fazer apenas documentário de uma dada situação cultural. Seus contos fluem num ritmo tão espontâneo, que o caráter semidialetal da língua passa a segundo plano, impondo-se a verdade social e psicológica dos entrecos e das personagens.¹³⁴

Para Alfredo Bosi, Simões Lopes Neto é “o exemplo mais feliz de prosa regionalista no Brasil antes do Modernismo”.¹³⁵ Como se vê, o escritor gaúcho é valorizado por unir com harmonia uma narração de histórias bem ambientadas no seu universo social de origem, por meio de uma linguagem própria do homem local.

¹³¹ Cf. CHIAPPINI, Ligia. Op. cit., p. 68-78. Segundo a autora, tanto Mário de Andrade quando Guimarães Rosa dispunham em suas bibliotecas de exemplares anotados dos livros de Simões Lopes Neto (v. p. 69). No entanto, para desamparo de diversos estudiosos que vêm traçando paralelos entre eles, nenhum fez menções críticas ao escritor gaúcho.

¹³² CHIAPPINI, Ligia. Op. cit., p. 342.

¹³³ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira*: prosa de ficção, de 1870 a 1920. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 216 e 215, respectivamente.

¹³⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 225.

¹³⁵ Idem, p. 226.

Conforme podemos depreender da leitura dos especialistas do autor, o contato de Simões Lopes Neto com a língua e a literatura francesas certamente começou nos anos de estudo no Rio de Janeiro, onde teve aulas particulares para acompanhar o curso¹³⁶ e deve ter adquirido o conhecimento suficiente, somado aos estudos autodidatas, para lecionar o idioma no final da vida. Além disso, Ligia Chiappini comenta que esses anos iniciais colocaram o futuro escritor “em dia com as tendências literárias de seu tempo”.¹³⁷ A mesma pesquisadora comenta que Simões Lopes Neto realizou mais tarde traduções de escritores franceses, mas não oferece mais informações sobre quais escritores ele traduziu, nem pudemos obter entre a fortuna crítica outras referências exatas a elas. Ivete Simões Lopes B. Massot diz que, aos 22 anos, “quando [ele] não estava lançando no papel as suas próprias rimas, estava traduzindo do francês as mais belas poesias”.¹³⁸ Carlos Reverbel alerta-nos, porém, que, “infelizmente, nada resta da biblioteca do escritor”,¹³⁹ ao que se sabe bastante vasta, e afirma que, em entrevista particular, a viúva do autor não soube dizer quais as preferências literárias do marido.

Outra pista das leituras francesas que chegavam à Pelotas de seu tempo é dada por Cláudia Rejane Dornelles Antunes. A pesquisadora consultou os catálogos do início do século XX de duas livrarias da cidade, a Americana e a Universal, e constatou que:

[...] ofereciam títulos de autores como os estrangeiros Balzac, H. Rosny, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe [sic], Júlio Verne, Alexandre Dumas, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, Ramalho Ortigão, Dostoiévski, Leon Tolstói, além dos brasileiros José de Alencar, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, João do Rio, Euclides da Cunha, Coelho Neto (por quem Simões Lopes nutria profunda admiração e a quem dedicou a lenda “Negrinho do Pastoreio”), Olavo Bilac, Franklin Távora, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, entre muitos outros.¹⁴⁰

Sabemos, portanto, que exemplares de obras de Maupassant circulavam por Pelotas, mas nada se pode concluir daí senão que Simões, ou qualquer outro residente da cidade, os poderia ter lido, em meio a tantas outras obras de grandes escritores.

Tudo isso posto, dificilmente saberemos se Simões Lopes Neto leu a obra de Guy de Maupassant. Isso se torna secundário, num estudo de literatura comparada que pretende estudar uma forma de conto que, por si só, aproxima os dois autores, que primaram pelo seu uso. A comparação aqui estabelecida foi motivada pelo seguinte

¹³⁶ MASSOT, Ivete Simões Lopes Barcelos. Op. cit., p. 141.

¹³⁷ CHIAPPINI, Ligia. Op. cit., p. 22.

¹³⁸ MASSOT, Ivete Simões Lopes Barcelos. Op. cit., p. 108.

¹³⁹ REVERBEL, Carlos. Op. cit., p. 419.

¹⁴⁰ ANTUNES, Cláudia Rejane Dornelles. Op. cit., p. 31-2.

comentário de Herman Lima, em que coloca o nome de Simões Lopes Neto junto ao de outros escritores brasileiros, na mesma corrente do conto maupassantiano:

A tradição naturalista de Maupassant procura captar a realidade no 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 a 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 no 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.¹⁴¹

Segundo esse teórico, a presença maupassantiana é tão eficaz que carrega reflexos em praticamente toda a tradição regionalista brasileira, da primeira metade do século XX, e em parte importante da produção urbana – o que veremos quando tratarmos de Lima Barreto. Mais que uma questão de regionalismo, para nós, há aqui uma questão de escolha formal. Ao lermos a obra dos dois autores, pudemos perceber a intenção de aliar uma forma de conto, vinculada à sua tradição histórica, com um forte conteúdo temático, de grande importância dentro do universo particular de cada escritor. Foram esses pressupostos que viabilizaram nosso estudo comparativo.

Três elementos literários empregados por Maupassant e Simões Lopes Neto nos fazem aproximá-los: o foco narrativo, a forma do conto e o tema. A concessão da voz narrativa a um homem local, que viveu histórias típicas de sua região e se põe a contá-las, bem como o desfecho impactante foram trabalhados de maneira incisiva, mas muito diferente, pelos dois escritores. É sobre isso que nossa análise recairá, comparando a composição de dois livros: *Contes de la Bécasse*, de Guy de Maupassant, e *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto.

O volume *Contes de la Bécasse* foi publicado em 1883. No entanto, como era procedimento comum a Maupassant, os dezessete textos ali recolhidos foram antes publicados esparsamente nos jornais *Le Gaulois* e *Gil Blas*, entre 1882 e 1883, neste último sob o pseudônimo Maufrigneuse. Ao contrário do que fez Simões Lopes Neto, que publicou seus contos em sequência, no *Diário Popular* (RS) (reproduzindo o formato do livro), primeiro Maupassant os concebeu individualmente, dando-os a ler de forma independente ao leitor de jornais, e só depois os reuniu sob um conjunto, operando algumas modificações. Esse era um recurso frequente, mas que, neste livro em particular, pela apresentação que prevê uma concisão entre as partes, traz-lhe um

¹⁴¹ 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. 245.

problema formal. Dessa maneira, temática, narrador, personagens e formas incomuns dessas narrativas fazem perder o vigor de uma estrutura única como a apresentada nos *Contos gauchescos*. A Normandia é, entretanto, o espaço de dois terços desses textos e um tom irônico, e às vezes o humor, os aproximam, mas essa continuidade da paisagem, conforme veremos, é bastante relativa. A caça aparece tematizada somente em quatro deles: “La folle”, “Farce normande”, “Un coq chanta” e na segunda parte de “La peur”. Alguns contos aproximam-se pelo tema da guerra (uma caça aos prussianos?),¹⁴² como “La folle”, “Saint-Antoine” e “L’aventure de Walter Schnaffs”. Ao publicar o volume, o escritor francês pouco se preocupou em remanejar seus textos a fim de dar uma unidade ao livro, como faz supor o título e o texto de apresentação. A maior modificação operada foi justamente nesse texto introdutório. Na publicação no *Le Gaulois*, ele fazia parte de “La folle”, que foi deslocado para a posição de segundo conto do livro.¹⁴³ Quanto aos demais textos, nenhuma outra modificação foi feita para dar a unidade do conjunto, senão a seleção e a ordem deles na obra.

Louis Forestier também observou a maneira descuidada com que o escritor francês reuniu seus textos nesse livro:

La vérité est qu’il ne s’est pas préoccupé longuement de questions de cohérence ou de structure: certains textes ne traitent pas de la chasse, et ne sont pas présentés comme des récits. À son habitude, l’auteur a voulu surtout constituer, aussi rapidement que possible, un volume avec ce dont il disposait et profiter de la réclame que provoquait la publication d’*Une vie* [...] et la réédition de *Mademoiselle Fifi* [...].¹⁴⁴

Enfim, o autor soube se aproveitar da estrutura da narrativa em moldura, recuperada do *Decameron*, do escritor italiano Boccaccio, e que teria poucos anos depois, na França, um público dileto, leitor dos volumes do *Nouveau Décaméron*. Sabe-se também que *Contes de la Bécasse*, o sexto livro de contos do autor, inspirou-se no tema dos *Récits d’un chasseur*, de Ivan Turgueniev, que pouco ficou conhecido no

¹⁴² Em um conto de guerra, também de 1883, “Le père Milon”, Maupassant sugere essa interpretação ao leitor: “Chaque nuit, il errait, il rôdait à l’aventure, abattant des Prussiens tantôt ici, tantôt là, galopant par les champs déserts, sous la lune, uhlan perdu, *chasseur d’hommes*”. MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 827. Grifo nosso.

¹⁴³ “Car c’est bien la parution en recueil qui crée les remaniements. Pour insérer dans les *Contes de la bécasse* le récit intitulé ‘La Folle’ et paru d’abord d’un seul tenant dans *Le Gaulois*, Maupassant le scinde en deux textes. La première partie, qui deviendra ‘La Bécasse’, constituait un long préambule à l’histoire d’une pauvre femme victime d’un officier prussien sadique. Cette séquence, séparée du récit qu’elle introduisait, acquiert dans le recueil son autonomie.” GRANDADAM, Emmanuèle. *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique du recueil*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007. p. 45.

¹⁴⁴ FORESTIER, Louis. Notices, notes et variantes. In: MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 1493.

Brasil. Essa forma, que Maupassant tanto contribuiu para difundir por aqui, não supera o modelo e, no caso em vista, nem o sucessor brasileiro, que melhor soube zelar por ela, conforme veremos. Mas revela como uma ciranda de contistas em torno de uma forma comum cresceu ao longo dos séculos, graças, mais recentemente, à divulgação dela operada pela obra do escritor francês.

O livro de Maupassant abre-se com “La Bécasse”. O narrador impessoal maupassantiano introduz sua personagem, o barão des Ravots, antigo e proeminente caçador aposentado de uma província não nomeada. Com as pernas imobilizadas por um problema físico, esse barão tem por distrações atirar em pássaros do alto da janela de sua casa, ler e reunir-se com os amigos que vêm das caçadas, para ouvi-los contar suas histórias:

C’était un homme de commerce aimable chez qui était resté beaucoup de l’esprit lettré du dernier siècle. Il adorait les contes, les petits contes polissons, et aussi les histoires vraies arrivées dans son entourage. Dès qu’un ami entra chez lui, il demandait:

“Eh bien, quoi de nouveau?”

[...]

C’étaient d’étranges et invraisemblables aventures, où se complaisait l’humeur hâbleuse des chasseurs.¹⁴⁵

Podemos observar, nessa apresentação, que o barão des Ravots está atrelado a duas correntes: a cultura literária, vinculada aos antigos salões franceses, e a cultura popular e regional da província, disseminada por homens de vida prática em meio à natureza selvagem. O barão é um representante cultural do homem francês do século XIX, que cultivava indiscriminadamente o prazer de caçar para divertimento próprio e os costumes mundanos dos salões. As histórias trocadas com seus convivas são marcadas pelo humor, mas também pelo caráter anedótico e surpreendente.

Conforme o primeiro narrador, essas reuniões eram caracterizadas por uma espécie de ritual: havia nesse grupo o hábito do chamado “conte de la Bécasse”. Uma vez que todos os presentes admiravam a carne da galinhola (*bécasse*, em francês), cada conviva comia uma, com o cuidado de retirar e reunir as cabeças intactas das aves em um mesmo prato. Em seguida, o anfitrião, o barão des Ravots, ungia essas cabeças e prendia uma delas ao gargalo de uma garrafa, que fazia girar sobre a mesa, no centro do grupo. Ao parar, para quem o bico da galinhola apontasse, seria o eleito a regalar-se com as cabeças das aves. Ao terminar de comê-las, sob ordem do barão, esse caçador

¹⁴⁵ MAUPASSANT, Guy de. *La Bécasse. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 666-7.

deveria “conter une histoire pour indemniser les déshérités”.¹⁴⁶ Os contos que se seguem no livro seriam, então, conforme o primeiro narrador, algumas dessas narrativas.

Desde a primeira delas, o conto “Ce cochon de Morin”, já não é atendida essa prerrogativa, segundo a qual deveria trazer uma unidade temática e estrutural com “La Bécasse”. O primeiro narrador (que só aparentemente é o interlocutor do barão des Ravots) conversa com seu amigo, ex-jornalista e atual deputado. Este é quem apresenta, por meio do diálogo, a história do Morin do título: um comerciante casado, que perdeu a honra após tentar beijar à força uma jovem, Mademoiselle Henriette Bonnel, durante uma viagem de trem de volta à província (La Rochelle), saindo de Paris. Morin foi preso e desde esse dia ficou conhecido em sua cidade como um homem desprezível, daí ser chamado de porco. O ato absurdo de Morin é abrandado, diante do relato desse narrador. Dispondo-se a ajudar Morin, o ex-jornalista procura a família da moça para ressarcir-la, mas acaba se envolvendo com ela, revertendo assim a perspectiva sobre os acontecimentos: seria a moça responsável pela atitude de Morin? De forma semelhante à do protagonista do célebre conto “La ficelle”, Morin é consumido pela humilhação por que passa diante da sociedade e morre dois anos depois, enquanto a jovem Henriette acaba casando-se com um tabelião e passando-se por uma mulher respeitável.

Embora esse conto, isoladamente, seja rico em elementos para discussão, em termos de conjunto, na tentativa de Maupassant criar uma obra única com *Contes de la Bécasse*, nada revela dessa intenção. É na segunda narrativa do volume que vamos encontrar essa intenção levemente satisfeita, pelos traços que restaram do deslocamento de seu início para a abertura do livro.

“La folle” começa, de fato, como uma história recuperada pela indenização sobre a galinhola: “Tenez, dit M. Mathieu d’Endolin, les bécasses me rappellent une bien sinistre anecdote de la guerre”.¹⁴⁷ Curiosamente, o assunto do conto (a guerra) é aproximado do repertório do lazer e da caça. Esse falso paradoxo explica-se ao final da narrativa. Trata-se da história de uma vizinha do narrador que ficou louca aos 25 anos, após perder o pai, o marido e um filho. Deprimida, ela passa quinze anos na cama, até que, durante a Guerra Franco-prussiana, um grupo de alemães a carrega em direção à floresta de Imauville e ninguém mais tem notícias dessa mulher. Quando chega o outono e as galinholas voam pela região, o narrador segue para a floresta, a fim de caçá-

¹⁴⁶ MAUPASSANT, Guy de. *La Bécasse. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 668.

¹⁴⁷ Idem, p. 669.

las, e por lá encontra um ninho delas sobre o colchão em que jaz o esqueleto da vizinha abandonada pelos alemães ao frio, à neve e aos lobos, até a morte.

Vemos que esse conto é o único do volume que se insere na estrutura proposta no texto de abertura. Ainda que diversos contos sejam narrativas enquadradas, casos relatados diante de outras pessoas, por um sujeito que viveu os fatos (como em “Ce cochon de Morin”, “Menuet” e “La peur”), essas personagens-narradoras não são vinculadas à roda do barão des Ravots. “La rempailleuse”, por exemplo, retoma a situação inicial de “La Bécasse”, mas com outras personagens: durante a abertura das caças, na casa do marquês de Bertrans, estão reunidos onze caçadores, oito mulheres e um médico, e este último conta a triste história da velha empalhadora.

Se tomarmos o aspecto regional de *Contes de la Bécasse* como parâmetro, nota-se um pano de fundo que reúne as narrativas do volume, porém, sem uma continuidade. A província é grande o suficiente para que seus personagens não dialoguem e seus espaços não se comuniquem. O objetivo desse retrato, por parte dos narradores, é mais de desintegração com esse homem regional do que de comunhão com ele. “Pierrot”, por exemplo, é o caso de uma viúva normanda, Madame Lefèvre, e sua empregada, Rose, que, para espantar o ladrão de sua plantação de cebolas, acaba trazendo para casa um cachorro amarelo, com corpo de crocodilo e cabeça de raposa. O escritor retrata muito bem, por meio de Madame Lefèvre, a sovinice que atribui aos normandos. Após perceber que o cachorro comia demais e não latia nunca, o apego da mulher ao pequeno Pierrot dissipa-se e ela o deixa morrer num canil. O retrato do regional não se faz, pois, sem uma sátira aos costumes locais. Ver como exemplos disso “Farce normande”, em que fica a ideia do provérbio, citado em certo momento do conto, “qui va à la chasse perd sa place”,¹⁴⁸ ou a ingenuidade de Adelaïde, de “Les sabots”, que desconhecia como são feitos os filhos.

Também em “Un Normand”, podemos afirmar que Maupassant busca fazer uma caricatura de um homem típico de sua região. Logo no início, o narrador ouve o relato de um amigo sobre o père Mathieu: “Je vais vous faire sentir un fumet de Normandie qui vous restera dans le nez. Le père Mathieu est le plus beau Normand de la province,

¹⁴⁸ MAUPASSANT, Guy de. Farce normande. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 502. Para Walter Benjamin, o provérbio é, por si só, “uma espécie de ideograma de uma narrativa”, “são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça o muro”. BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1). p. 221.

et sa chapelle une des merveilles du monde, ni plus ni moins [...]”.¹⁴⁹ Mas o retrato desse antigo sargento normando, de sessenta anos, logo se revela uma sátira contra a fé e os costumes provincianos. Querendo aproveitar-se de tudo, ele torna-se guardião de uma capela dirigida às jovens grávidas, onde vende orações e indica os santos certos para cada necessidade dos visitantes. Esse normando ganancioso, bonachão e bom de copo também inventa o “saoulomètre”, espécie de bafômetro, que ele testa em si mesmo, para desafiar sua própria capacidade de atingir o maior nível alcoólico.

Para Emmanuèle Grandadam, “Le paysan normand va donc de pair avec la thématique du recueil. Il a aussi, pour le lecteur parisien ou citadin, le sensible avantage et le mérite d’être à la fois soi et l’autre auquel le lecteur cultivé ne s’identifie pas”.¹⁵⁰ Também Maria Cristina Batalha apontou, no título e no conteúdo do livro, esse jogo entre uma visão do homem do campo e do homem da cidade:

A *bécasse* é uma ave de carne refinada e iguaria muito apreciada pelos caçadores da Normandia. Além disso, a palavra *bécasse*, ou mais exatamente seu diminutivo, *bécassine*, designa a pessoa ingênua e simples, desprovida da máscara social atrás da qual a gente da cidade se apresenta. Ora, parece-nos que o título, pela ambigüidade da referência à *bécasse*, nos possibilita inferir as primeiras hipóteses de leitura, alertando para uma unidade intentada pelo autor: a carne da ave característica da sua região como um produto requintado e, paralelamente, sugerindo a simplicidade do homem do campo, em sua proximidade com a terra, com a tradição e com o primitivo.¹⁵¹

Lembramos que os contos de Maupassant aí reunidos foram primeiro escritos em Paris e para jornais parisienses, para um público da cidade, portanto. Apesar de Maupassant provir da região normanda, ele não faz, de modo algum, um retrato que o integre ao campo e enalteça seus moradores.

É preciso ressaltar que o resgate regional por Maupassant é apenas ocasional, ocorre em momentos importantes, mas não constitui o objetivo central da obra. Além disso, a província em *Contes de la Bécasse* reúne tudo, de Paris a La Rochelle, passando por Rouen. Embora a maioria dos textos trate da região normanda, que Maupassant melhor conhecia, não há, de fato, uma unidade nesse retrato. Aqui e ali, aparecem pequenas referências culturais (por exemplo, come-se a galinhola ou bebe-se a sidra em “Farce normande” e em “Un Normand”) e linguísticas que ilustram o regional (por exemplo, em “Pierrot”: “Mais un petit chien (en Normandie, on prononce *quin*)

¹⁴⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Un Normand. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 577.

¹⁵⁰ GRANDADAM, Emmanuèle. Op. cit., p. 208.

¹⁵¹ BATALHA, Maria Cristina. A presença da vertente oral no conto literário de Guy de Maupassant. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 15, 2003. p. 124.

[...]”)¹⁵² mas apenas como observações pitorescas do narrador, que não emprega essa língua como sua, mas sim em pequenas falas das personagens (“Les sabots” e “Aux champs”). Com exceção desses cinco contos, em que há o retrato de personagens normandas, nos demais, a proveniência delas é pouco determinante. Curioso é notar que a preocupação com a linguagem e os costumes normandos ocuparia o autor em outros contos mais tardios e que, portanto, não constam do volume, como “Le diable” e “Tribunaux rustiques”. Aliás, o espectro normando nunca se afastou dos interesses de Maupassant, de forma que os *Contes de la Bécasse* não constituem, portanto, uma unidade à parte na obra do escritor.

Outro ponto importante na análise do conjunto dos contos aí reunidos é a dispersão da autoria das narrativas. Mesmo que fossem recontadas pelos caçadores visitantes do barão (o que, de fato, só acontece uma vez), perde-se a força da vivência rica de um único sujeito guiando os relatos. Nesse ponto, ambos os autores se afastam do modelo do *Decameron*. O escritor francês ainda cuidou de dedicar cada um dos contos a um amigo, o que torna mais dispersiva, para o leitor, a intenção do conjunto.

Passemos ao livro de Simões Lopes Neto, para vermos como o escritor brasileiro operou com esses mesmos recursos literários. Os *Contos gauchescos* também começam com um texto de apresentação, mas sem título, que se inicia com a seguinte frase: “Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano”. Dessa simples introdução já se depreendem três elementos importantes para a compreensão de todo o volume e que serão reforçados ao longo dos contos:

1) a categoria do interlocutor a que se dirigirá Blau Nunes, um igual, alguém que compartilha de mesmos referenciais culturais e de mesmos valores, por ter nascido na mesma “pátria”; o leitor inevitavelmente se confunde com ele, que ao longo do livro é chamado a ouvir as histórias (“escuite”, p. 47-54; “Vancê assuntou bem no conto?”, p. 165; “vancê escuite”, p. 174). Alguns estudiosos, como Flávio Loureiro Chaves, sugerem que Simões Lopes Neto seja esse interlocutor e o acompanhante de Blau Nunes;¹⁵³

¹⁵² MAUPASSANT, Guy de. Pierrot. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 571.

¹⁵³ CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 12). p. 57. Eleomar Ziglia Lopes-Machado pressupõe que o ouvinte de Blau Nunes é o próprio Simões Lopes Neto quando criança, devido às interpelações do narrador a um “menino”, “guri” ou “patrãozinho”, nos contos “No manantial”, “O boi velho”, “Correr eguada” e “O menino do presépio”. LOPES-MACHADO, Eleomar Ziglia. *Simões Lopes Neto à luz dos Contos gauchescos e das Lendas do Sul*. Ribeirão Preto: Funpec, 2003. p. 20, 29, 34, 36 e 56-7.

2) a categoria do primeiro narrador, que só vem introduzir esse contador e ficará aparentemente oculta nas outras partes do livro. Ao contrário da instância do autor, que apenas apresentaria uma personagem criada por ele, esse primeiro narrador anônimo apresenta um sujeito também igual a si, que será o narrador a partir daí, de origem tão ficcional quanto a sua;

3) por fim, a origem desse contador, Blau, que é localizado por sua função social, vaqueano, “conhecedor de caminhos ou de uma região”, segundo o dicionário Houaiss, ou seja, que ocupará aqui a dupla função de guia, nas viagens físicas e na viagem literária deste livro. A marca de sua personalidade é dada por um nome, mas esse não é um nome comum de homem, é quase uma denominação lendária, que carrega consigo a marca da presença germânica no Rio Grande do Sul e, como referência, a cor azul. Não há, no livro, explicação desse nome incomum, que poderia ser apenas um apelido, associado a um sobrenome usual.¹⁵⁴

Na continuação dessa introdução, a fala de Blau Nunes é introduzida por travessões e, nela, ele se mostra hábil para a tarefa que cumprirá, de guiar e narrar causos vividos pela região por ele conhecida. Veremos que, ao longo do livro, o recurso dos travessões em sua fala será pouco a pouco abandonado. Será porque ele assume definitivamente a posição de narrador dos *Contos gauchescos*, apagando os traços de outra autoria dos relatos que não a sua? Ou porque o livro vai deixando de ser um diálogo para ser um monólogo assentido por esse interlocutor designado já na apresentação? São inúmeras as referências a esse leitor, de que Blau Nunes faz ouvinte de seus causos.

Ainda nesse texto de abertura, Blau Nunes dá seu currículo de gaúcho ao leitor, revelando sua vasta experiência física, espiritual, social e histórica com a terra que nos faz visitar. Segundo o narrador extradiegético, Blau é um amigo seu, nativo do Rio Grande do Sul, em quem podemos confiar; é um homem de 88 anos que, por sua vida e por sua memória prodigiosa, é o indivíduo mais indicado para os relatos que se seguirão; é, portanto, o eleito para a função que ocupará.

Fazia-me ele a impressão de um perene tarumã verdejante, rijo para o machado e para o raio, e abrigando dentro do tronco cernoso enxames de abelhas, nos galhos ninhos de pombas...

¹⁵⁴ Sabe-se, no entanto, que Simões Lopes Neto assim batizou também um bonequinho que recebeu como lembrança de um parente vindo de uma viagem à Alemanha; isso só reforça o entendimento da personagem como um ser fantasioso (um boneco dotado de características humanas).

Genuíno tipo – crioulo – rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco.

[...] entre o Blau – moço, militar – e o Blau – velho, paisano –, ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações – casos, dizia –, que de vez em quando o vaqueano recontava, como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca.¹⁵⁵

Conforme se observa, há uma contraposição temporal desse homem cuja fala é apresentada, composta de seu passado. Ser do presente e do passado, Blau Nunes é um ancião quase mítico, inserido na natureza (“perene tarumã verdejante”), ser andarilho que muito viu e ouviu. O livro é, desse modo, uma “estrada semeada de recordações” e os casos, roupas tiradas de uma arca, estendidas ao sol para arejar.¹⁵⁶

Regina Zilberman, no artigo “Presente e passado nos *Contos gauchescos*”,¹⁵⁷ aponta que, desde a apresentação do volume, há uma separação entre dois tempos: “é a diferença entre o Blau da juventude, que viveu ou ouviu contar as histórias que narra, e o Blau velho, que reconstitui o primeiro através da memória”. Essas histórias têm por fim resgatar ou fixar uma identidade gaúcha, que possui um código de valores e que, segundo Zilberman, não é marcada por uma classe social, mas por “um espírito guerreiro que se faz desejo[so] de aventura em tempos de paz”.¹⁵⁸ Os relatos de Blau Nunes buscam mostrar que o tempo de paz trouxe também a perda de valores míticos, como a visão sacralizada da natureza. É, pois, o relato de um tempo perdido, que Blau Nunes busca fixar na memória das gerações futuras. Zilberman conclui que:

¹⁵⁵ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Op. cit., p. 38-9.

¹⁵⁶ Lembramos que também em *Casos do Romualdo: contos gauchescos*, de extração muito mais satírica e popular, o autor utilizou um contador de histórias prodigioso. Romualdo é um caçador que abre o saco de histórias: “Abro o saco e conto o muitíssimo que tenho visto, as aventuras em que fui parte” (LOPES NETO, João Simões. *Casos do Romualdo: contos gauchescos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2004. p. 27). Romualdo é a parte avessa de Blau Nunes: exagerado e contador de vantagens ao modo do barão de Münchhausen (cf. “A Teteia”, p. 65-8), ele narra em língua vulgar e tem de ser “decifrado” pelo primeiro narrador (p. 109), que recebeu um pacote em sua casa com esses casos. O livro também começa por uma apresentação irônica, que alerta sobre a pouca seriedade de seu conteúdo. Creio que o autor brinca com a própria obra, colocando este seu Romualdo como um concorrente de Blau Nunes: “Leitor! / Entendamos desde já: / É possível (o autor ignora-o), que haja coletânea semelhante, anterior, nacional; se existe, para melhor bem, que supere a atual no conteúdo e na forma!” (p. 23). Não esqueçamos que o subtítulo de *Casos do Romualdo* é justamente *Contos gauchescos*. Não cabe aqui uma comparação desse livro com a obra de Maupassant; apesar de a ocupação de Romualdo ser a mesma da do barão des Ravots, o livro de Simões é uma antologia de causos, cujo reduzido tratamento literário não permitiria equiparar as categorias que quisemos pôr aqui em questão, para o que julgamos *Contos gauchescos* muito mais apropriado.

¹⁵⁷ ZILBERMAN, Regina. Presente e passado nos *Contos gauchescos*. In: FILIPOUSKI, Ana Mariza et al. *Simões Lopes Neto: a invenção, o mito e a mentira*. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1973. p. 29-37.

¹⁵⁸ Idem, p. 29 e p. 33.

Simões Lopes Neto, ao criar os *Contos gauchescos*, não vivia mais a época que os tornou possíveis. Ao voltar-se para ela, compreendeu sua razão de ser e seu fim. Mas seu gesto como escritor é também o de compreensão de seu tempo, de sua realidade, que contrariava a tradição e propunha novos valores, aos quais ele se opunha. Deste modo, os *Contos gauchescos* não são simplesmente a reconstituição do passado, de um modo de vida particular, mas também um pensamento e um alerta contra o presente que contraria uma tradição através da qual se ergueu a civilização rio-grandense e é responsável por seu desaparecimento.

E esta atitude de João Simões, voltar ao passado para compreender a sua perda, lega-nos uma questão que julgamos fundamental. Ela coincidiu, e não por acaso, com o momento de maior criatividade do regionalismo gaúcho. A questão é sabermos por que este floresceu justamente com a perda do mundo que o gerou.¹⁵⁹

Devemos ressaltar que, ao fazer o retrato do homem regional, do gaúcho que já não existe mais, por meio de qualidades como a bravura e a honestidade (visão herdada do gaúcho romântico alencariano, representado pelo protagonista Manuel Canho, de *O Gaúcho*), Simões Lopes Neto muito difere da abordagem de Maupassant sobre o normando, que é quase sempre operada pelo viés da sátira, por meio da caricatura sutil ou da ironia.

Além disso, a fala de Blau Nunes, que nos apresenta as dezessete histórias que se seguem ao texto de abertura, é um “fio subterrâneo a interligar todos os casos apresentados e os diferentes níveis de narrativa”.¹⁶⁰ A viagem dele, como dissemos, é dupla: “simultaneamente percurso geográfico duma região e reconquista da existência nos caminhos da memória”.¹⁶¹ Ao longo das histórias, ele descreve o caminho e os elementos da paisagem é que dão a linearidade da narrativa, ao contrário do que ocorre no livro de Maupassant, cujos elementos regionais são esporádicos e acabam dispersos no conjunto. Os fatos relatados por Blau Nunes seguem o ritmo da viagem, ao sabor da memória ativada pelos elementos externos, captados por meio da visão, do olfato e da audição. Até a motivação para o conto simoniano (assim como para o contador) pode vir de fontes variadas, do espaço e do interlocutor. Conforme Ligia Chiappini:

Cada conto começa por associações que nascem a partir de um suposto comentário do interlocutor, de uma sugestão do ambiente, ou de qualquer circunstância da viagem: uma reboleira de mato, um umbu, uma tapera, um velho conhecido encontrado por acaso, uma fritada que custou para chegar à mesa, num boteco à beira da estrada, ou até uma notícia de jornal, lido no dia anterior.¹⁶²

¹⁵⁹ ZILBERMAN, Regina. Presente e passado nos *Contos gauchescos*. Op. cit., p. 37.

¹⁶⁰ CHAVES, Flávio Loureiro. Op. cit., p. 16.

¹⁶¹ Idem, p. 18.

¹⁶² CHIAPPINI, Ligia. Op. cit., p. 349.

Da mesma forma, conforme já observamos, alguns contos de Maupassant têm seu início motivado por uma suposta interlocução ou por referências aos *faits divers* dos jornais. Mas, em Simões Lopes Neto, há nos contos do livro em questão uma unidade temática que mantém tais referenciais sempre os mesmos.

Nessas histórias, o narrador conta desde causos cotidianos até acontecimentos históricos, como a vinda de D. Pedro II ao Rio Grande do Sul, quando Blau Nunes era soldado e serviu de guia ao imperador (em “Chasque do Imperador”). Conforme Flávio Loureiro Chaves, trata-se da construção do mundo pela linguagem desse homem comum, porém exemplar:

Na ficção simoniana a representação mimética do real inclui sua própria ultrapassagem porque a apropriação das sugestões regionalistas e do vocabulário regional deixou de ser ornamento retórico ou mera transcrição documentária para tornar-se o ato fundamental da construção do mundo pela linguagem. [...] há um universo imaginário que se cria a si próprio no território da linguagem.¹⁶³

As diferenças entre Blau Nunes e o barão des Ravots são, como se observa, muito grandes. A personagem brasileira é muito mais complexa que a maupassantiana e sua importância para a compreensão do livro é fundamental, pois Blau é um pilar da estrutura que o contém. No livro de Maupassant, passada a leitura do segundo conto, o leitor já pode se esquecer do barão des Ravots e de seus convivas, pois eles não reaparecerão e a fruição das narrativas seguintes já não mais depende deles. No livro de Simões Lopes Neto, isso se torna impossível, pois a presença do narrador é intrínseca à unidade das narrativas. Os textos de Maupassant de *Contes de la Bécasse* serão povoados por diversos outros narradores como os caçadores e o barão, não menos importante à estruturação dos contos, mas irrelevantes no conjunto.

Para continuar nosso estudo comparativo, queremos comentar ainda dois dos *Contos gauchescos*, “O boi velho” e “Contrabandista”, para tratarmos do segundo elemento de comparação com Maupassant: o desfecho impactante.

Blau Nunes começa o relato de “O boi velho” valorizando a história dos Silva pela maldade típica do ser humano:

Cuê-pucha!... é bicho mau, o homem!
Conte vancê as maldades que nós fazemos e diga se não é mesmo!... Olhe, nunca me esqueço dum caso que vi e que me ficou cá na lembrança, e ficará té eu morrer...¹⁶⁴

¹⁶³ CHAVES, Flávio Loureiro. Op. cit., p. 232-3.

¹⁶⁴ LOPES NETO, João Simões. O boi velho. *Contos gauchescos*. Op. cit., p. 80.

Narra-se então a história dessa família e de seu boi Cabiúna. O animal sempre esteve à disposição de todos e transportava as crianças para pegar frutas e para ir ao banho. Mas o tempo passou, o animal ficou velho e, depois da morte de outro boi seu companheiro, o Dourado, Cabiúna emagreceu e adoeceu. Os mesmos homens que, quando crianças, andaram sobre Cabiúna agora julgavam necessário matar o animal para aproveitar-lhe o couro. O boi é então ferido e ainda sangra, quando um menino vem lhe pôr na boca um pedaço de batata-doce. Para Blau Nunes, só depois do ato da criança é que é despertado no grupo o remorso por matarem o boi Cabiúna. A frase final retoma o argumento do início, sobre a maldade dos homens: “Cuê-pucha!... é mesmo bicho mau, o homem!”.¹⁶⁵

A transposição da humanidade dos sentimentos de Cabiúna e da falta de amor da família pelo animal para a narrativa de Blau Nunes é de grande lirismo (o que não encontramos, porém, no conto seguinte, “Correr eguada”). A forma simples e inesperada como acaba o conto, que retoma a frase inicial, sobre a maldade humana contra animais, inevitavelmente nos faz lembrar de contos como “Mademoiselle Cocotte”, de *Clair de lune*; de “Pierrot”, de *Contes de la Bécasse*; da triste história do cavalo “Coco”, em *Contes du jour et de la nuit*; ou ainda de “L’âne”, em *Miss Harriet*. Já vimos, em “Pierrot”, que a avareza e o espírito prático de Mme Lefèvre a fez pegar e largar o cachorro. Também a frase final do conto contrapõe a sua frieza ao sentimento da empregada Rose, ao constatar a morte certa de Pierrot, que, na falta de comida, seria devorado pelos cachorros mais fortes, presos como ele no canil:

Et, suffoquée à l'idée de tous ces chiens vivant à ses dépens, elle s'en alla, emportant même ce qui restait du pain qu'elle se mit à manger en marchant. Rose la suivit en s'essuyant les yeux du coin de son tablier bleu.¹⁶⁶

Enquanto Mme Lefèvre come o resto do pão (num movimento contrário ao da criança de “O boi velho”), a empregada chora por não poder fazer mais nada pela vida do pobre Pierrot.

Em “Contrabandista”, o conto também repousa na tragicidade da morte, por meio de um assassinato, num dia que era para ser de festa. Blau Nunes conta a história de Jango Jorge, gaúcho que conhecia todos os caminhos e que viveu de cruzar a fronteira em comércio, numa época em que se podia obter de tudo por esse meio. Na véspera do casamento da filha, Jango Jorge sai para comprar o vestido de casamento e

¹⁶⁵ LOPES NETO, João Simões. O boi velho. *Contos gauchescos*. Op. cit., p. 84.

¹⁶⁶ MAUPASSANT, Guy de. Pierrot. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 575.

os adereços dela. Ele se atrasa, a filha já chora e ri, sem saber por quê, quando o pai é trazido por uma comitiva, carregado, pois foi morto pela guarda da fronteira. O final é de uma tristeza pungente, mas de uma simplicidade de termos admirável, pelo silêncio, pelas frases curtas do contrabandista e pela imagem do vestido entregue, último presente do pai, mas coberto com o seu sangue:

Então vimos os da comitiva descenderem de um cavalo o corpo entregue de um homem, ainda de pala enfiado...

Ninguém perguntou nada, ninguém informou de nada; todos entenderam tudo...; que a festa estava acabada e a tristeza começada...

Levou-se o corpo pra sala da mesa, para o sofá enfeitado, que ia ser o trono dos noivos. Então um dos chegados disse:

— A guarda nos deu em cima... tomou os cargueiros... E mataram o capitão, porque ele avançou sozinho pra mula ponteira e suspendeu um pacote que vinha solto... e ainda o amarrou no corpo... Aí foi que o crivaram de balas... parado... Os ordinários!... Tivemos que brigar, pra tomar o corpo!

A sia-dona mãe da noiva levantou o balandrau do Jango Jorge e desamarrou o embrulho; e abriu-o.

Era o vestido branco da filha, os sapatos brancos, o véu branco, as flores de laranjeira...

Tudo numa plastada de sangue... tudo manchado de vermelho, toda a alvura daquelas cousas bonitas como que bordada de colorado, num padrão esquisito, de feitos estrambólicos... como flores de cardo solferim esmagadas a casco de bagual!...

Então rompeu o choro na casa toda.¹⁶⁷

O fuzilamento de Jango Jorge e a tristeza familiar podem ser postos em paralelo aos de “Le père Milon” (1883, *Le père Milon*), conto centrado no questionamento da guerra franco-prussiana e que só foi coletado em volume postumamente. Após haver matado dezesseis prussianos, que assassinaram seu pai e um de seus filhos, o père Milon ofende os rivais e é morto na frente da família. No local onde ocorreu o fuzilamento, num dos muros da casa, foi plantada uma videira. A coragem desse camponês equipara-se à de Jango Jorge, e seu último olhar também se projeta para a família, que quis vingar e proteger:

En moins d’une minute, le bonhomme, toujours impassible, fut collé contre le mur et fusillé, alors qu’il envoyait des sourires à Jean, son fils aîné; à sa bru et aux deux petits, qui regardaient, éperdus.¹⁶⁸

¹⁶⁷ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. Op. cit., p. 140.

¹⁶⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Le Père Milon. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 829.

Assim como neste conto de Maupassant, os contos simonianos trazem uma preocupação com o olhar, a que já aludiu Ligia Chiappini, em sua tese.¹⁶⁹ Essa questão carrega consigo uma outra de fundamental importância para o estudo do autor, à qual já vimos nos referindo: o foco narrativo. Sobre isso, Ligia Chiappini conclui:

Simões Lopes, ao colocar suas narrativas na boca de Blau Nunes, em *Contos Gauchescos*, atrás de quem se apaga a sua própria voz de escritor culto, na verdade, procura dar um *estilo* ao próprio Blau Nunes. Este narrador popular que ele cria tem um *estilo* seu de narrar. O escritor procura reconstituir pela ficção poética, por uma linguagem inventada, aquilo que a pesquisa teórica teima em ignorar, insistindo em conceber a maneira própria de dizer como um privilégio do narrador culto.¹⁷⁰

Essa capacidade oferecida a Blau Nunes é o “achado técnico” de Simões Lopes Neto, na opinião de Ligia Chiappini. Uma técnica que está na origem do conto literário maupassantiano, mas que muito se aprimorou pelo distanciamento autoral obtido com a focalização narrativa em primeira pessoa dada por um sujeito comum, com uma linguagem própria, que na tradição literária brasileira aparecia geralmente apartado da voz narrativa. É pelo olhar de Blau Nunes, mas pela literatura de Simões Lopes Neto que ficamos conhecendo esses contos de tão intensa experiência humana, narrados pelo mesmo homem. Os textos vistos trazem dados aparentemente comuns, relatos de pessoas simples que carregam ao fim da história sentimentos não inesperados, mas cujo impacto os torna inesquecíveis.

Para Ligia Chiappini, Simões Lopes Neto empreendeu uma espécie de projeto pedagógico por meio de Blau Nunes, em que se recompôs de corpo e alma numa personagem para dar voz à memória de sua história e de seu povo. Esse contador usa da memória e do amor para tirar do esquecimento um tempo digno de ser repassado.¹⁷¹

Além disso, para essa estudiosa, Simões inaugura um tipo de conto híbrido, o “conto-caso”, entre o culto e o popular:

Contos Gauchescos se tecem de um aparente paradoxo. Trata-se da narrativa de uma experiência ligada à natureza, ao trabalho artesanal, à viagem, ao conselho, e proveniente de um narrador que *fala* em nome das velhas tradições, mas *escrita* por um escritor culto, utilizando recursos típicos do conto breve e do veículo que o divulga: o jornal.¹⁷²

¹⁶⁹ A teórica sugere até que um fato biográfico, o estrabismo de nascença, agravado por uma cirurgia malfeita na infância, teria aguçado o sentido do jovem Simões Lopes Neto para a observação constante do mundo ao seu redor. Ela comenta que o olhar é “uma espécie de metáfora obsessiva, desde a abertura dos *Contos Gauchescos*”. Cf. CHIAPPINI, Ligia. Op. cit., p. 19.

¹⁷⁰ CHIAPPINI, Ligia. Op. cit., p. 176.

¹⁷¹ Idem, p. 326.

¹⁷² Idem, p. 328.

Queremos mostrar aqui que a importância de Simões Lopes Neto não deve ficar reduzida à sua filiação a um modelo de conto, de que nem sequer temos notícia se conheceu diretamente. Ler Simões Lopes Neto ao lado de Maupassant apenas nos permite cotejar formas de produção do texto literário semelhantes, com intenções e resultados diferentes, como era esperado. A preocupação em estabelecer um florilégio de lendas e mitos locais, recuando na história do país, e principalmente a preocupação formal com o texto e a busca de um foco narrativo que dá voz ao gaúcho pobre, de origem ancestral, impedem-nos de ler seus contos sob os auspícios de Maupassant. O que fizemos foi relacionar elementos em princípio semelhantes, mas com soluções diversas, que ilustram uma preocupação comum de mais um contista do período em estudo.

Conhecendo a tradição do conto literário, a importância da presença francesa no início do século XX, no Brasil, e, especialmente, em nosso caso, da leitura realizada por diversos escritores pré-modernistas dos contos de Maupassant, nos é permitido ler de outra forma, também válida e enriquecedora, o conto simoniano. Uma forma que o irmana à tradição do narrador benjaminiano,¹⁷³ à qual pertencem muitos personagens de Maupassant. Vê-se, assim, o escritor pelotense, na década de 1910, projetado a um domínio sem fronteiras a que nos leva o comparatismo.

A presença francesa no período da *belle époque* era sintomática, e o regionalismo era uma forma de resistência a ela, conforme afirmam Ligia Chiappini e Regina Zilberman:

Quando digo que Simões Lopes Neto afina com os avessos, não penso somente em Lima Barreto e Euclides, mas também no regionalismo como um todo, que, em plena moda de uma cultura afrancesada, propõe-se a conhecer melhor a realidade brasileira, valorizando o folclore, as falas regionais, o “fundo étnico dos costumes”.¹⁷⁴

Para que o Brasil progredisse e se afinasse às economias ascendentes era preciso que o sentimento nacional fosse igualmente sólido. Todavia, esse não contradizia o desejo de produzir uma arte que imitava modelos franceses do final do séc. XIX. Pois era preciso também definir que identidade a nação deveria assumir; e entre o sertão e a Europa, os intelectuais finiseculares, ainda que professando patriotismo sincero, optavam pela segunda.

¹⁷³ Antes de nós, Ligia Chiappini já havia associado a teoria de Walter Benjamin ao caso de Simões Lopes Neto: “Simões Lopes Neto, na soleira do campo e da cidade, e na soleira do Rio Grande e do Brasil entre dois séculos, indivíduo solitário, é também o jornalista e professor que sabe dar conselhos. Sua experiência de vida é híbrida como a de Leskov e como a de Guimarães Rosa.” CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos*. Op. cit., p. 330.

¹⁷⁴ Idem, p. 134.

[...] o Modernismo de 22 é antes herdeiro dos escritores finisseculares que elegeram Paris sua capital que dos regionalistas que construíram sua arte à margem – ou contra – do projeto de transformação da sociedade brasileira.¹⁷⁵

Assim, torna-se compreensível a ausência de qualquer menção de Simões Lopes Neto à obra de Maupassant ou de qualquer outro escritor estrangeiro em seus *Contos gauchescos*. O projeto do escritor regionalista valoriza antes as raízes nacionais e, no caso do Rio Grande do Sul, o folclore gaúcho e sua tradição literária.

Conforme observamos, estruturalmente, Simões Lopes Neto soube organizar seu volume de contos de forma mais bem refletida, quando emprestou sua voz a um mesmo narrador. Maupassant, em *Contes de la Bécasse*, pela maneira apressada com que dava seus textos à imprensa e pela forma despreocupada com que os reunia em volume, não teve o mesmo sucesso formal diante do exemplo brasileiro. Se Simões Lopes Neto leu o volume de Maupassant, com a primazia dos seus *Contos gauchescos*, deve ter percebido a falha do grande mestre do conto francês. E, inevitavelmente, por mérito ou sorte, Blau Nunes poderia ser agraciado com as cabeças das galinholas, como o narrador eleito na roda do barão des Ravots.

Vai aí toda a diferença entre o renomado escritor normando, que, aos 32 anos,¹⁷⁶ já vivia de sua pena e, naquele momento, estava preocupado com a sua comercialização; e o escritor pelotense, que amadureceu por muito tempo suas obras antes de pagar para publicar seus livros, já aos 47 anos. Enfim, para retomar o pensamento simoniano que demos na epígrafe, “a maior pressa é a que se faz devagar”.

¹⁷⁵ ZILBERMAN, Regina. Regionalismo e Pré-Modernismo. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 133 e 138.

¹⁷⁶ *Contes de la Bécasse* foi publicado em junho de 1883. Como o autor nasceu em 5 de agosto de 1850, ele ainda contava seus 32 anos.

CAPÍTULO 4

O “Maupassant caboclo”:¹⁷⁷

Monteiro Lobato e sua colcha de retalhos maupassantiana

A literatura francesa infeccionou-nos de tal maneira[,] que é um trabalho de Hercules remover as suas sedimentações.¹⁷⁸

4.1 Do sítio ao Sítio

Nascido em Taubaté, em 1882, José Bento Monteiro Lobato foi criado numa fazenda, junto aos pais e às irmãs. Seu interesse pelos livros começou ainda na adolescência, quando dispunha de livre acesso à biblioteca do avô materno, o visconde de Tremembé. Veio para São Paulo, onde, em 1900, ingressou na Faculdade de Direito do largo de São Francisco e estabeleceu sua formação literária num círculo de estudantes-literatos. Entre suas leituras favoritas, que o acompanhariam até a idade adulta, estão clássicos da literatura francesa, portuguesa, inglesa, brasileira, russa, grega, alemã e italiana, nessa ordem.¹⁷⁹

Após casar-se em 1908, trabalhar como promotor e depois tornar-se fazendeiro, no interior de São Paulo, a partir de 1918, Lobato passa à direção da *Revista do Brasil* e, no ano seguinte, à da editora Monteiro Lobato e Cia. Ainda que tenha atuado em diversas outras áreas, como a diplomacia, interessa-nos aqui tratar de sua produção literária, o único domínio ao qual se dedicou durante toda sua vida.¹⁸⁰ Sua obra está dividida entre adulta (em que produziu contos, crônicas, romance, cartas e ensaios) e infantil, sendo que esta última iniciou-se em 1920 e estendeu-se até sua morte, em 1948.

¹⁷⁷ A expressão é de Guilhermino Cesar, em “Dois momentos de Lobato”. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUC-RS, n. 49, set. 1982. p. 11.

¹⁷⁸ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1948. t. II. p. 60. Carta de 07/12/1915. Nas transcrições, preferimos respeitar as edições originais e adotar a grafia defendida pelo autor.

¹⁷⁹ Ver levantamento de Sueli Cassal, a partir do estudo de *A barca de Gleyre*. Pode-se notar que as leituras de Lobato em literatura francesa abrangem desde Montaigne, Rabelais, Mme. de Sevigné, passando pelos filósofos do século XVIII, com grande concentração nos autores do XIX, poetas e prosadores, entre eles Chateaubriand, Victor Hugo, Baudelaire, Balzac, Zola, Daudet, Flaubert, Maupassant e Anatole France. CASSAL, Sueli Tomazini Barros. *Amigos escritos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002. p. 120-3.

¹⁸⁰ Diversos estudiosos abordaram com profundidade a atuação de Lobato em outras áreas, como nas campanhas sanitária e do petróleo, e refletiram sobre o que elas acarretaram à vida do escritor. Para esse e outros assuntos, remeto à leitura de CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. 2 v. LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000. AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. STAROBINAS, Lilian. *O caleidoscópio da modernização: discutindo a atuação de Monteiro Lobato*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade de São Paulo.

O ano de 1918 marca, portanto, a ascensão de Lobato como dono e editor da *Revista do Brasil* (em que contribuiria para a divulgação de diversos escritores da época) e a publicação de seu primeiro livro, *Urupês*, que abrange textos publicados em jornais em 1914, e mais doze contos. Um segundo livro sai em 1919, *Cidades mortas*. Apesar de publicado depois de *Urupês*, reúne textos escritos entre 1900 e 1910, alguns dos quais o próprio autor considerava meras crônicas.¹⁸¹ *Negrinha*, terceiro livro de narrativas escritas a partir de 1916, é publicado em 1920. Mencionaremos, quando necessário, outras obras de Lobato, mas é para esses três livros que nossa atenção se voltará neste trabalho. Produzidos em plena *belle époque* literária, esses textos trazem a dupla marca de um homem do campo e da cidade, dividido entre a tradição oral do caipira paulista e a letrada de sua formação pelos livros. Essa duplicidade, como é comum em outros escritores do pré-modernismo brasileiro, faz-se nítida em seus textos, seja nos temas e nas formas, seja na linguagem, seja nas paisagens que lhes dão pano de fundo.

4.2 Duas França em Lobato

O programa nacionalista de Monteiro Lobato, que abrangeu diversos projetos (literário, editorial, comercial, industrial e de políticas públicas), e sua sempre declarada francofobia fazem soar estranha a sua presença em um trabalho de literatura francesa. As ideias lobatianas contra a importação das modas francesas aparecem em vários de seus textos, de que são melhores exemplos “A estética oficial”¹⁸² (em *Ideias de Jeca Tatu*) e “Inquérito literário sul-americano” (em *Críticas e outras notas*).¹⁸³ No entanto, devido a sua formação nos clássicos franceses, Lobato flertou com a França em diversos momentos e, justamente para defender uma literatura original, seu referencial veio em grande parte de lá. É o que conclui o estudo de Ana Luiza Reis Bedê, sobre a presença francesa em *A barca de Gleyre*:

O próprio Lobato não apenas se serviu fartamente do grande banquete literário oferecido pela França, como aproveitou para apurar seu paladar. De fato, as obras “devoradas” pelo autor de *Urupês* durante a juventude proporcionaram-lhe um instrumental crítico.¹⁸⁴

¹⁸¹ Conforme Lobato declara ao amigo Godofredo Rangel, em carta de 6 de julho de 1909. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Op. cit., t. I, p. 251.

¹⁸² LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008. p. 60-7. A primeira edição é de 1919.

¹⁸³ Idem. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 87-91.

¹⁸⁴ BEDÊ, Ana Luisa Reis. *Monteiro Lobato e a presença francesa em A barca de Gleyre*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. p. 155.

Se, no plano das ideias, muitos de seus mestres eram franceses, na linguagem, os parâmetros de Lobato eram confessadamente os portugueses Fialho d'Almeida e Camilo Castelo Branco. Preocupou-se também em incorporar em suas obras o vocabulário e algumas estruturas do falar caipira, sobretudo na reprodução dos diálogos das personagens. Machado de Assis era para ele um mestre, mas, quanto à forma literária escolhida e às técnicas de composição de seus contos, foi sem dúvida a Maupassant que ele seguiu. Guilhermino Cesar, em “Dois momentos de Lobato”, mostra como essas leituras foram importantes para o autor de *Urupês*, mas como também ele buscou superá-las: “[...] ele reagiu diante dessa herança, que tanto prezou e da qual, em verdade, jamais se libertaria. Com a sua poderosa intuição, Lobato recriou-a”.¹⁸⁵ A consciência do escritor taubateano era total sobre essa dívida em suas realizações literárias iniciais. Em carta ao amigo Godofredo Rangel, de 3 de outubro de 1917, ao anunciar a publicação de mais um conto seu, afirma: “Saiu no *Estado* mais uma escorrência minha. Ainda é produto do Lobato francês em transição”.¹⁸⁶

4.3 O mestre e o seu polemista

Em *A barca de Gleyre*, Lobato comenta, por diversas vezes, textos ou procedimentos literários de Maupassant. No trecho antológico a seguir, retirado da carta de 27 de junho de 1909, é patente a sua admiração pelo contista francês, ao lado do americano Rudyard Kipling,¹⁸⁷ e a sua concepção do conto é dada como derivada da leitura de Maupassant:

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 ideias, 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.¹⁸⁸

¹⁸⁵ CESAR, Guilhermino. Op. cit., p. 12.

¹⁸⁶ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Op. cit., 1964, t. II, p. 155.

¹⁸⁷ De quem Lobato traduziu alguns livros juvenis. Apesar de mencioná-lo aqui e no “Meu conto de Maupassant”, Lobato não chega a extrair desse escritor americano a mesma teoria que depreende do francês, nem render a mesma homenagem. Talvez por dois motivos: pelo fato de Kipling também ter lido Maupassant e, assim, dá-lo de segunda mão; ou por falta de estímulo de seu interlocutor, nas cartas – Godofredo Rangel não compartilhava da mesma admiração por Kipling: “A imbecil apreciação sobre Kipling, que transcreves e adotas, fez-me jurar nunca mais te mandar nada pelo correio [...]”. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Op. cit., t. I, p. 155.

¹⁸⁸ Idem, p. 243-4.

Sabemos que, entre os princípios de Maupassant defendidos em “Le roman”, estava justamente o de sugerir, o de não dizer tudo, de modo a deixar ao leitor a tarefa de concluir. Vemos aí essa ideia também defendida por Lobato, que tinha um conhecimento largo da obra do escritor francês. Entre as leituras feitas e recomendadas, citadas ao longo da correspondência travada com Godofredo Rangel, Lobato nos dá a medida desse conhecimento. Em alguns momentos, Maupassant é a baliza para avaliar a qualidade do que o amigo escreve: “Deste-lhe um fim que lembra o Maupassant da ultima fase, antes do *Le Horla*”.¹⁸⁹ Nesse sentido, brinca com o nome do escritor francês, criando a partir dele os adjetivos “maupassanada” e “maupassanesco”, para definir tentativas dos colegas de escrever ao modo de Maupassant.¹⁹⁰ Em outros casos, Maupassant é o horizonte para as novas leituras de Lobato. Que elogio maior ao autor de *Une vie*, senão este que faz Lobato, quando leu Homero pela primeira vez: “Já na *Odisseia* o assunto é caleidoscópico e sempre empolgante. Lê-se tudo aquilo como um romance de Maupassant.”¹⁹¹ Ao inverter a tradição, colocando a leitura do autor mais recente como referencial ao conhecimento do cânone clássico, Lobato faz também literatura comparada na forma moderna, pondo abaixo juízos de valor e de precedência.

Ainda por meio de *A barca de Gleyre*, ficamos sabendo que, dos romances de Maupassant, Lobato leu quase todos: *Une vie*, *Bel-Ami*, *Notre cœur*, *Mont-Oriol* e *Pierre et Jean*. Dos contos e novelas, cita seis livros e um texto: *Mademoiselle Fifi*, *Clair de lune*, *Toine*, *Le Horla*, *La main gauche*, *Boule de Suif*¹⁹² e “Une soirée” (há dois contos com esse título, acreditamos se tratar do publicado em 1883). Das demais obras, apenas se refere à narrativa de viagem *Sur l’eau*.

Diversos estudiosos já apontaram, sob várias perspectivas, essa relação entre Lobato e Maupassant. Há quem fale em imitação do escritor francês ou em tributo a ele. Alguns os aproximam pelo viés do nacionalismo, dos temas e do falar regional, do gosto pelo mórbido em seus contos e até por semelhanças biográficas, mas o aspecto que predomina nas comparações é o da forma eleita para o conto.

¹⁸⁹ Carta de 03/08/1909. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Op. cit., t. I, p. 256.

¹⁹⁰ Cartas de 20/02/1905 e de 31/07/1907. Idem, p. 95 e 188.

¹⁹¹ Carta de 25/02/1908. Idem, p. 209.

¹⁹² Conforme dissemos no capítulo 8 da primeira parte, Maupassant nunca publicou um volume com esse nome (visto que essa novela devia muito às *Soirées de Médan*). É, provavelmente, a essa edição que se refere Lobato em carta a Godofredo Rangel, de 6 de julho de 1909, em que diz que “Une soirée” “é uma coisa verdadeiramente única”. LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. Op. cit., t. I, p. 252. Conforme veremos a seguir, Lima Barreto e Ribeiro Couto também dispunham de um volume dessa edição de *Boule de Suif*.

Sud Menucci¹⁹³ escreveu para *O Estado de S. Paulo*, de 16 de maio de 1919, um artigo sobre *Urupês*, que então atingia a terceira edição. Sugestionado pelo conto de Lobato que leva no título o nome de Maupassant e pelas constantes aproximações dos críticos entre os dois escritores, o articulista, que afirma não gostar da comparação, resolve pôr em relação os dois autores pelo viés nacionalista, além do biográfico:

Surgindo no mais acceso da campanha nacionalista, quando, de todos os lados, ecoavam os gritos estridentes e amedrontados de que a pustula do indifferentismo ia apodrecendo a terra e a sua gente, receberam-no [*Urupês*] 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[m]-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. [sic]

“*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*”.¹⁹⁴

O objetivo de Sud Menucci era abordar o nacionalismo no Brasil, tema candente no início do século XX. A comparação de Lobato com Maupassant é um recurso para o início de sua abordagem sobre as discussões lobatianas, comparação à qual o articulista não retorna e que não justifica, por que acha diferente e mais justificável o tratamento dado pelo escritor brasileiro. De fato, o patriotismo não é um aspecto suficiente para a aproximação dos dois autores, visto que quase todas as literaturas ocidentais, no momento de sua formação ou depois, possuem obras literárias que transpuseram esse

¹⁹³ Sud Menucci (1892-1948) foi professor, historiador, jornalista, ensaísta e membro da Academia Brasileira de Letras. Entre 1925 e 1931, foi redator e crítico de *O Estado de S. Paulo*. MELO, Luís Correia. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, p. 382.

¹⁹⁴ Mantivemos a grafia da época. O texto pode ser lido na íntegra no CD-ROM anexo à dissertação de mestrado *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*. São Paulo, 2007. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, em “Anexos”, p. 404.

tema para a ficção. Nem é de surpreender que a primeira obra de sucesso desses autores trabalhasse de alguma maneira esse assunto, dadas as circunstâncias em que foram produzidas. Ainda que fale em “charge dolorosa” e em “gênese dos sentimentos” das personagens, Sud Menucci não põe em contraste os procedimentos formais de criação dos dois escritores, que foram comentados mais tarde por outros críticos.¹⁹⁵

Agripino Grieco, em 1933, comenta o livro de estreia de Lobato e, em determinado momento, ao mencionar o conto “Bocatorta”, põe em relação os dois escritores por meio do regionalismo de cada um. Empregando um modo impressionista de fazer crítica, confronta a criação da personagem de Lobato à dos camponeses de Maupassant:

[...] o terrível caso do Bocatorta, digno de um Maupassant que, ao invés de fazer falar os camponios normandos, fizesse falar os caipiras de São Paulo e dêsse a um delles a capacidade de pincelar em traços rudes e incisivos a figura quasimodesca do heróe da narração...¹⁹⁶

Em 1935, o mesmo crítico cita ainda um outro conto de *Urupês*, “Barba azul”, a ser comparado com Maupassant, pela temática, pelo estilo e pela personagem:

Caso seccamente exposto, com aquella impressionante frieza do melhor Maupassant, é o de um Barba Azul patricio, viuvo todos os annos e só desposando mulheres predestinadas physiologicamente a morrer de parto, para que elle, sobrevivente, receba – industria rendosa – um polpudo seguro de vida.¹⁹⁷

Por meio de expressões como “pincelar em traços rudes e incisivos”, “caso seccamente exposto com aquela impressionante frieza”, Grieco dá indícios que aproximam também o modo de fazer contos dos dois autores, principalmente a partir da escolha do foco narrativo. Essa é a aproximação mais recorrente entre os críticos, que varia em precisão conforme evolui a metalinguagem crítica.

Josué Montello, em 1956, também filiou o conto lobatiano ao de Maupassant, sob esse viés, mas trazendo outros elementos que enriquecem essa discussão:

¹⁹⁵ Apenas a título de curiosidade, devemos lembrar que a crítica de Sud Menucci deve ser posta em diálogo com a célebre polêmica gerada por discurso de Rui Barbosa sobre o Jeca Tatu, que levantou as vendas de *Urupês*. Na quarta edição, portanto a edição seguinte à crítica de Menucci, Lobato faria uma revisão da personagem do Jeca Tatu, centro da questão aberta sobre o patriotismo. Somente aí Lobato, compreendendo melhor sua própria personagem, retratou-se, dizendo que o Jeca era a consequência, e não a causa da miséria e do descaso no Vale do Paraíba. No livro de contos seguinte, sem retomar a personagem, o autor volta à questão, ao criar histórias que se passam na região e, em especial, em cidades imaginárias como Oblivion e Itaoca.

¹⁹⁶ GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933. p. 182.

¹⁹⁷ Idem. Monteiro Lobato. *Gente nova do Brasil: veteranos – alguns mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 378.

Na urdidura do conto, Monteiro Lobato se dissocia tanto do Machado de Assis das *Várias Histórias*, dos *Papéis Avulsos* e das *Histórias sem data*, quanto do Camilo Castelo Branco das *Novelas do Minho*. E é a Kipling e a Maupassant, sobretudo a este último, que ele se filia, no gosto da narrativa dramática, intensa, palpitante, em que o leitor atua como espectador, sem descer aos subterrâneos da alma humana. Nas *Cidades Mortas* como em *Negrinha* e *O Macaco que se fez Homem*,¹⁹⁸ Monteiro Lobato não se afasta do esquematismo expositivo de seu primeiro livro. Seu conto é sempre um caso, que pode ser passado adiante, com interesse e “suspense”, no resumo de seus leitores. Antes de ser a obra de arte, que a técnica do narrador sabe plasmar na originalidade de seu estilo, é a anedota, de feição cômica, trágica ou tragicômica. Por vezes nada mais é do que um dramalhão “cosido a facadas”, como em *Os Faroleiros*. Mas a obra resiste, não tanto pela surpresa ou pelo encadeamento que leva ao desfêcho bem achado – quanto pela graça e lábia do narrador.¹⁹⁹

A trama (“urdidura”), o efeito sobre o leitor, a estrutura narrativa (a história dentro da história), a oralidade e o caráter anedótico são elementos novos que, por si só, já tornam a aproximação mais persuasiva. Mas a contribuição maior de Josué Montello à fortuna crítica aqui elencada foi a de perceber que Lobato não assimilou simplesmente uma técnica. Apesar do esquematismo que percebe em alguns textos, o crítico vai se deter no que ele chamou de a “graça e lábia do narrador”. Essa graça do narrador – que está originalmente em Maupassant –, em Lobato, talvez pela ênfase que lhe dá, por vezes se opõe à lógica de criação literária maupassantiana, exposta no texto intitulado “Le roman”. Vejamos o trecho em que Josué Montello expõe essa ideia, a partir da análise de “O comprador de fazendas”:

[...] o estilo do narrador empresta vida e movimento, animando-a [a anedota inicial] prodigiosamente com a sua graça particular. Mas Lobato não se detém. E resolve distender a anedota, de modo extremamente arriscado, valendo-se do recurso casual de fazer com que o falso comprador de fazendas se veja aquinhoadado com o prêmio de um bilhete de loteria.

Maupassant, para condenar o recurso do acaso na ficção literária, observa, numa recomendação aos oficiais de seu ofício, que não se deve fazer cair uma telha na cabeça de um personagem central.

Pois Monteiro Lobato contraria o mestre e faz desabar essa telha, sob a forma de prêmio de loteria, na cabeça de Pedro Trancoso.

E é com esse recurso vulgar que precisamente se altera, nas mãos hábeis do narrador, a vulgaridade da narrativa.²⁰⁰

¹⁹⁸ Os contos desse livro, publicado por Lobato em 1923, foram depois incorporados às novas edições de *Cidades mortas*.

¹⁹⁹ MONTELLO, Josué. O conto brasileiro de Machado de Assis a Monteiro Lobato. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1958. p. 164. Esse texto foi republicado, em versão muito menor, em 1981, num volume coletivo de homenagem ao centenário de Lobato, com o título de “O polemista do conto”. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 9 (2), p. 259-264, 1981.

²⁰⁰ MONTELLO, Josué. O conto brasileiro de Machado de Assis a Monteiro Lobato. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto*. Op. cit., p. 165.

O crítico brasileiro compreende que, em “O comprador de fazendas”, o escritor brasileiro apela ao acontecimento extraordinário que Maupassant evitava; que Lobato se usa de um acontecimento inverossímil, segundo o escritor francês estabelece em “Le roman”, para dar uma guinada na história e produzir o humor. Nesse conto de Lobato, segundo Montello, “Dessa urdidura fácil, cuja vulgaridade se agrava pelo expediente postigo da casualidade, o narrador tece uma obra-prima, com a vivacidade nervosa de seu estilo”.²⁰¹ Portanto, Lobato renova a tradição, brincando com ela.

Dessa análise muito benfeita, Josué Montello tira uma conclusão bastante intrigante sobre a contística de Lobato:

Monteiro Lobato é o polemista do conto. Em qualquer uma de suas novelas curtas há um problema em debate ou uma censura em forma de protesto. Ele não escreve pelo gosto exclusivo da composição literária. E sim para dar forma a sua insubmissão [sic] e ao inconformismo. Lobato protestou no conto, como protestou no romance e no artigo de jornal. A índole combativa de seu temperamento não lhe permitia outra forma de expressão literária.²⁰²

Voltaremos a essa questão no final deste capítulo, em que veremos como a insubmissão de Lobato e a retomada concomitante da tradição lhe permitiram renová-la.

Mais recentemente, também as coletâneas de história da literatura brasileira incentivaram, nem sempre com o mesmo interesse por essa parte da obra de Lobato, o seu paralelo com Maupassant. Alfredo Bosi, no capítulo “Realismo”, observa:

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 antirromantismo algo pragmático, que o desviava continuamente da interioridade, fazia-o descansar na superfície dos seres e dos fatos cuja sequência se revela por isso desumanamente funcional, no sentido daqueles mesmos efeitos de cômico e patético que o autor queria produzir.²⁰³

Como era esperado aos propósitos de concisão de um manual de literatura brasileira, Bosi não especifica no que consiste o gênio do mestre Maupassant, cuja objetividade Lobato não soube imitar; fala apenas em “composição”, o que Josué Montello chamou “urdidura”, ou seja, a construção do conto. A base de sua crítica aos contos de Lobato, que aprofunda em outros trechos, repousa sobre o que considera uma captação apenas externa e superficial das criaturas e dos temas retratados, e sobre a

²⁰¹ Idem.

²⁰² Idem, p. 166.

²⁰³ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 230. A primeira edição data de 1970.

intenção cômica do contista brasileiro. Para Bosi, em *Negrinha*, por exemplo, “reponha com maior insistência o documento social acompanhado do costumeiro sentimento polêmico e da vontade de doutrinar e reformar”.²⁰⁴ Está claro que o comentário de Bosi versa sobre os assuntos abordados por Lobato, que não respondem pelas escolhas formais. Mas é interessante notar que mais um crítico tenha observado, por trás dos contos do autor, sua intenção polemista. Cabe verificar se, como comentou Josué Montello, a apropriação do mestre do conto francês também não está inserida nessa intenção (não meramente imitativa), que para Bosi é intrínseca a Lobato.

Massaud Moisés, um dos mais enfáticos nas relações Lobato-Maupassant, chegou a afirmar que todo o programa estético do conto, extraído de Maupassant, foi seguido à risca por Lobato:

Uma narrativa há, em *Urupês*, que parece constituir o fulcro, o modelo primordial, do autor: “Meu Conto de Maupassant”. O escritor francês é o mestre confesso de Lobato: as missivas d’*A Barca de Gleyre* o dizem reiteradas vezes, notadamente a de 27/6/1909, na qual se esboça uma teoria do conto de inequívoca origem:²⁰⁵

Após citar o trecho da carta, que já oferecemos anteriormente, Massaud Moisés conclui: “Todo o programa estético aí configurado seria seguido à risca pelo autor. Se a estrutura do conto se desenha nessa confiança, outro tanto se diria do conteúdo, ou das linhas temáticas, patentes na história mencionada”. Como vemos, o crítico aponta semelhanças formais e temáticas com o mestre francês e, mais, fala em “teoria do conto” lobatiano.

Massaud Moisés foi muito categórico ao colocar a contística de Lobato na esteira do modelo do conto maupassantiano. No trecho seguinte observa-se que, para o crítico, Lobato resume aí seu procedimento estético nos seus três volumes de contos:

Aí estão, em parêntese dialética, amor e morte, com a supremacia desta, e também a jogralice e o “delírio trágico”. O contista jogava limpo e aberto, cartas à vista: a morte está presente e “mandando tudo”, como diria Fernando Pessoa, e não só em *Urupês*, mas também nas outras coletâneas. A morte, em luta com o amor, é a suprema obsessão de Lobato. Sondando-a, não como quem a temesse senão desvendasse um enigma proposto pelo cotidiano, resvala no macabro (“A Vingança da Peroba”), o teratológico e o necrofílico (“Bocatorta”). Por vezes, a flecha satírica lhe dirige o olhar, ou o humor lhe salta da pena, visando à moral da história, mas sempre “a jogralice da vida arranca a máscara e freme como um delírio trágico”. O sorriso, que as situações cômicas desatam, logo se volve num esgar, rictus trágico, ou ao menos tragicômico. Enquanto “Os Faroleiros” narram uma cruel vingança por

²⁰⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. Op. cit., p. 230.

²⁰⁵ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984. v. 4: Simbolismo. p. 206.

amor, “O Engraçado Arrependido”, como o título sugere, focaliza o drama dum piadista que se enforca por a sociedade não crer em sua mudança, a ponto de rir do seu gesto tresloucado.²⁰⁶

O crítico corrigiu-se alguns anos mais tarde, modalizando a afirmação categórica. Em sua antologia de textos para estudantes universitários de Letras, escolheu “Meu conto de Maupassant” para representar a obra de Lobato, mas constata que nem tudo o que o escritor brasileiro produziu no gênero está na linha maupassantiana.

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.²⁰⁷

Voltaremos às considerações de Massaud Moisés nos comentários ao “Meu conto de Maupassant”.

O reconhecimento das relações entre os dois escritores é unânime, desde a primeira recepção crítica de Lobato, visto que as marcas da presença de Maupassant são aí explícitas. Poucos foram os estudiosos que compararam de fato, conto a conto, os procedimentos estéticos de Maupassant e Lobato. Muitos nem sequer dizem a quais textos do escritor francês se referem, nessa retomada generalizada. Isso permitiu, em termos de literatura comparada, que se realizassem diversos estudos acadêmicos, a fim de compreender como essa proximidade se efetuou e rever as razões das diferenças.

Wanda de Oliveira, na sua tese de doutorado *Maupassant e Lobato: estruturas paralelas*, após um comentário sobre a fortuna crítica e sobre o “Meu conto de Maupassant”, analisa três contos de cada autor: “La Maison Tellier” (do livro homônimo) e “A ‘Cruz de Ouro’” (*Cidades mortas*); “La ficelle” (*Miss Harriet*) e “Um homem honesto” (*Cidades mortas*); “L’orphelin” (*Le père Millon*) e “O mata-pau” (*Urupês*). A pesquisadora trata desses textos a partir de semelhanças temáticas, de personagens e enredos.

Embora cientes das limitações do gênero que praticaram, Maupassant e Lobato procuraram explorar com alguma profundidade, em suas narrativas curtas, alguns aspectos pontuais da condição humana. Nessa exploração, eles se preocuparam mais com o efeito da narrativa, marcada não só pelo suspense e pela surpresa, mas também por alguma deformação ou peculiaridade física, moral, social ou psicológica da personagem. Ambos souberam observar e manipular os pontos fracos do ser humano: egoísmo, hipocrisia, violência, desconfiança, cinismo,

²⁰⁶ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Op. cit, p. 207.

²⁰⁷ Idem. *A literatura brasileira através dos textos*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 340.

traição, entre tantos outros tipos de maldade; ambos sugerem que o fascínio do homem pelo mal parece ser maior que sua atração pelo bem.²⁰⁸

A pesquisadora também comenta o “elemento satírico que, nos contos aqui escolhidos, será o elo entre o autor francês e o brasileiro”,²⁰⁹ sobretudo em relação aos valores da burguesia. A pesquisadora enfatiza a originalidade de Lobato, por exemplo, no desfecho muito mais surpreendente de “A ‘Cruz de Ouro’” que de “La Maison Tellier”; ou no tratamento mais social e menos determinista do órfão em “O mata-pau” que em “L’orphelin”. Mas, por vezes, a autora apresenta uma percepção marcadamente passiva da recepção de Maupassant por Lobato, que se torna um tanto contraditória:

Estamos cientes de que é quase impossível uma total libertação de Lobato em relação à presença maupassantiana em seus contos, mas isso pode ser considerado natural, porque acreditamos que cada escritor resulte dos anteriores que leu, somando-lhe a cor individual de sua personalidade e de seu temperamento. Em virtude de seu grande talento como escritor, contudo, Lobato formou um estilo original, próprio, personalíssimo.²¹⁰

Nas conclusões, Wanda de Oliveira retoma a antiga terminologia das “influências”, mas conclui favoravelmente a Lobato.

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”.²¹¹

O trabalho dessa pesquisadora, apesar de algumas hesitações quanto à abordagem da recepção, prima por fazer um estudo cuidadoso dos contos. Seu ponto de vista é principalmente temático, ao passo que o nosso é formal, e por isso acreditamos que este capítulo vem complementar, de alguma maneira, esse primeiro estudo, visando a uma melhor compreensão das relações entre as obras de Lobato e de Maupassant.

Ana Luiza Reis Bedê, em seu livro *A presença francesa na Barca de Gleyre*, também dedica algumas páginas de seu trabalho à análise de “Meu conto de Maupassant”, que considera um “conto-tributo”.²¹² A pesquisadora apresenta uma série

²⁰⁸ 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. p. 10-1.

²⁰⁹ Idem, p. 41.

²¹⁰ Idem, p. 105-6.

²¹¹ Idem, p. 145.

²¹² BEDÊ, Ana Luiza. Op. cit., p. 138.

de elementos temáticos e formais desse conto de Lobato presentes em diversos textos de Maupassant (o assunto retirado de um *fait divers*, o tema da herança, o *incipit* que introduz a história ouvida durante uma viagem de trem, o conto enquadrado, a visão pessimista do amor e da morte, o desfecho surpreendente). Sua conclusão, no entanto, afasta-se da questão meramente analítica, para defender que a “grande afinidade de Maupassant e Lobato diz respeito sobretudo às reflexões de ambos sobre o texto literário” e que Lobato “‘encontrou’ [...] em Maupassant o poder de sugestão”.²¹³

Esperamos ter feito ver, por este levantamento, que os pontos de contato entre Lobato e Maupassant são vários, versam sobre aspectos biográficos, temáticos, linguísticos, estilísticos, estruturais, narratológicos e, por que não, ideológicos. No estabelecimento desse paralelo, a fortuna crítica centenária de Lobato foi enriquecida por estudos acadêmicos minuciosos, que muito contribuíram para interpretações mais detidas nos textos lobatianos, procurando apontar a importância da produção de contos do escritor brasileiro. Sua contística é cada vez menos vista como secundária, tanto no conjunto de sua obra quanto no conjunto da literatura brasileira. Se o referencial comparativo de que esses estudos partem (eleições de marcas aproximativas de uma produção literária com outra) é às vezes impressionista, por meio das análises e interpretações dos textos, mostra-se a riqueza dos processos literários subjacentes, que envolvem retomada e rejeição, recriação e renovação, que põem em xeque a discussão sobre a precedência do modelo e a sua pretensa superioridade.

4.4 Um “conto-estopim”: “Meu conto de Maupassant”

Ao contrário do que ocorre com quase todos os outros textos de *Urupês*, não é possível rastrear a gênese desse conto de Lobato na sua “cozinha literária”,²¹⁴ *A barca de Gleyre*. Também se desconhece outra publicação anterior à dos *Urupês*, onde ocupa o lugar de conto mais breve do volume. Isso tudo torna esse texto ainda mais singular, no conjunto da contística de Lobato.

O conto é aparentemente autoexplicativo, um metaconto, pois dá suas fontes logo no início:

²¹³ Idem, respectivamente, p. 140 e 156.

²¹⁴ BOSI, Alfredo. Lobato e a criação literária. *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 43, 1982. p. 21.

Conversavam no trem dois sujeitos. Aproximei-me e ouvi:

— “Anda a vida cheia de contos de Maupassant infelizmente ha pouquissimos 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 substancia persiste – o amor, sob a unica face impressionante, a que culmina numa posse violenta de fauno incendiado de luxuria, e a morte, o estertor da vida em transe, o quinto ato, o epilogo fisiologico. A morte e o amor, meu caro, são os dois unicos momentos em que a jogralice da vida arranca a mascara e fremente num delirio tragico.”²¹⁵

Ao propor-se um novo Guy, recolhendo da vida um dos vários contos de Maupassant que acontecem cotidianamente, esse narrador elege uma literatura atrelada à realidade e sugere, por uma descrição temática, a origem de sua história: um possível crime passionnal. Mas a complexidade narrativa e, em particular, a “graça e lábia do narrador”, para falarmos com Josué Montello, encerram uma dificuldade interpretativa, por dar falsas pistas ao leitor.

Resumindo a anedota que envolve o conto, trata-se do relato de um ex-delegado sobre um caso de assassinato, no Vale do Paraíba. Ele pensava tê-lo resolvido, na época em que se afastou da polícia: uma velhinha fora assassinada, um italiano criminoso foi inculcado, mas fugiu; mais tarde, foi preso por outros crimes e se suicidou. No entanto, quando já estava fora do caso, esse ex-delegado soube que o filho da senhora confessou também ser o seu assassino.

Vejamos a descrição tétrica do corpo da velha encontrado pelo ex-delegado e a cena quase repetida, com o suicídio do italiano:

Certo dia – eu era delegado de policia – uns piraquaras vieram dizer-me que em tal parte jazia o “corpo morto” de uma velha, picado á foice.

Organizei a diligencia e acompanhei-os. – “É lá naquele saguaragí” [sic], disseram ao aproximarem-se da arvore que passou. Espetaculo 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 distancia.

[...]

— “Não resistiu, não reagiu, não protestou. Tomou o trem no Braz e veio de cabeça baixa, sem proferir palavra, até S. José; daí por diante (quem o conta é um soldado da escolta) metia amiude os olhos pela janela, como preocupado em ver qualquer coisa na paisagem, até que defrontou o saguaragí. Nesse ponto armou um pincho de gato e despejou-se pela janela fora. Apanharam-no morto, de cranio rachado, a escorrer a couve-flor dos miolos perto da arvore fatal.”²¹⁶

²¹⁵ LOBATO, Monteiro. Meu conto de Maupassant. *Urupês*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 135.

²¹⁶ Idem, p. 137-8.

Com uma conclusão semelhante, mas empregando soluções diferentes, Maupassant narrou o caso da morte da velha Mlle. Source, em “L’orphelin” (*Le père Milon*), de que também não há certeza sobre o assassino. O início do conto concentra, com rica precisão, os seus elementos principais:

Mlle Source avait adopté ce garçon autrefois en des circonstances bien tristes. Elle était âgée alors de trente-six ans et sa difformité (elle avait glissé des genoux de sa bonne dans la cheminée, étant enfant, et toute sa figure, brûlée horriblement, était demeurée affreuse à voir), sa difformité l’avait décidée à ne se point marier, car elle ne voulait pas être épousée pour son argent.²¹⁷

Nem esse raciocínio prático, sobre um acontecimento tão triste, impediria que o destino dessa mulher fosse menos trágico. Após adotar o órfão de uma vizinha e viver bem com ele durante anos, passa a temer o comportamento taciturno do rapaz. Um dia após comentar sobre isso com algumas parentes, o corpo de Mlle. Source é encontrado próximo a sua casa, por um carteiro. Os detalhes da descrição da cena do crime são bastante semelhantes aos da personagem de Lobato:

Le lendemain, à sept heures trente du matin, le facteur qui porte les lettres au village remarqua sur le chemin de traverse, non loin de la grande-route, une grande flaque de sang encore frais. Il se dit: “Tiens! quelque pochard qui aura saigné du nez.” Mais il aperçut dix pas plus loin un mouchoir de poche aussi taché de sang. Il le ramassa. Le linge était fin, et le piéton surpris s’approcha du fossé où il crut voir un objet étrange.

Mlle Source était couchée sur l’herbe du fond, la gorge ouverte d’un coup de couteau.

Une heure après, les gendarmes, le juge d’instruction et beaucoup d’autorités faisaient des suppositions autour du cadavre.²¹⁸

As suposições levam ao filho adotivo da velha Mlle. Source, mas também aqui o leitor pode apenas supor isso, já que não há provas contra o jovem. Ao contrário do personagem de Lobato, este não confessa, a princípio parece sofrer muito com a morte de Mlle. Source, mas seu comportamento se transforma: torna-se comunicativo e acaba reconquistando a confiança de todos na cidade, até que vira prefeito da comuna. “L’orphelin”, além de envolver os temas de amor e morte, com personagens do campo, é uma sátira à sagacidade dos investigadores e à ingenuidade da população local, que acaba seduzida pelo discurso do órfão, numa reversão dos valores. Um tabelião chega a afirmar: “Un homme qui parle avec tant de facilité et qui est toujours de bonne humeur

²¹⁷ MAUPASSANT, Guy de. *L’orphelin. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 848.

²¹⁸ Idem, p. 853.

ne peut pas avoir un pareil crime sur la conscience”.²¹⁹ As semelhanças terminam aí, pois, estruturalmente, o conto de Lobato em questão é muito mais complexo.

Em traços gerais,²²⁰ o conto é apresentado em três níveis: um primeiro narrador anônimo, heterodiegético, cuja única relação comum é participar da viagem de trem em que dois amigos conversam e de quem ouve a história que nos é dada; um segundo narrador, homodiegético, o ex-delegado, que vivenciou em parte a história e a conta ao amigo; relatos de terceiros (intradiegéticos), como um soldado de escolta, por quem esse segundo narrador fica sabendo do final da história. O primeiro narrador retoma em alguns momentos o domínio da narrativa, apenas para nos apresentar detalhes da viagem (a paisagem vista da janela, que mistura traços da Normandia ao painel do Vale do Paraíba) e dos seus companheiros de viagem (o modo como o segundo narrador conta a história).

Por meio desses níveis narrativos, em que cada um sabe um pouco, a verdade dos fatos e a motivação do crime se ocultam. Crime por herança? Crime passional? E por que o italiano foi inculcado do crime, sem defesa? Por que se suicidou? Nenhum dos três níveis narrativos nos revela as respostas.

Para Massaud Moisés, assim como o tema e o enquadramento narrativo, também essa sondagem, que indaga sobre a psicologia humana, foram buscadas em Maupassant:

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 de criaturas destituídas de relevo ou maior significação.²²¹

De fato, em contos de Maupassant como “L’orphelin”, encontramos constatações que simplificam o mecanismo de pensamento de suas personagens, bem

²¹⁹ MAUPASSANT, Guy de. L’orphelin. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 854.

²²⁰ Fizemos uma análise linear desse conto em nossa dissertação de mestrado, *A volta do Horla*. Op. cit., p. 224-53.

²²¹ MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. Op. cit., p. 340.

como o descaso a que estão sujeitas, pela psicologia do espaço social que ocupam. A frase “sa difformité l’avait décidée à ne se point marier, car elle ne voulait pas être épousée pour son argent”, sobre Mlle. Source, ou esta outra, sobre Mme. Bontemps, do conto “Le diable”, “Elle s’arrêterait tout à l’heure, et il y aurait sur la terre une femme de moins, que personne ne regretterait”²²² resumem o trágico cotidiano dessas mulheres comuns, a quem o amor filial faltou.

Cremos que essas “profundezas abissais” envolvem, no conto de Lobato, todas as personagens. Quando o segundo narrador dá por encerrado o seu conto de Maupassant, com o suicídio do italiano (fim da anedota policial), instiga o amigo a imaginar e errar por interpretações falsas: “O remorso!”. O próprio ex-delegado insiste na impressão que teve na época, quando o soldado da escolta lhe contou a história: “No progresso ingenuo da narrativa li toda a tragédia íntima daquele cérebro, senti todo um drama psicológico que nunca será escrito...”.²²³ Mas o conto de Lobato continua: após uma tragada no cigarro, esse segundo narrador conclui, em meio a um sorriso, dizendo que o filho era o assassino; diante de mais uma surpresa do ouvinte, cita Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray*: “a vida sabe melhor imitar a arte do que a arte sabe imitar a vida”.²²⁴

O espanto do interlocutor do ex-delegado (sempre indicado pelo ponto de interrogação) retrata o do próprio leitor, que é enganado pela lábia do narrador lobatiano, assim como aquele amigo e companheiro de viagem foi pelo ex-delegado. A postura deste é, por si só, a do contador, que se diverte em criar o suspense e iludir o colega, espécie de revanchismo anedótico, já que ele mesmo foi enganado, no passado, por seus pressentimentos, ao avaliar o caso. Além desse dilema interno à trama, o “Meu conto de Maupassant” impõe-nos outro, ao colocar-se sob a égide do escritor francês. Conto-estopim, como queria Lobato, ele gera impasses interpretativos que, como faz a boa literatura, apenas nos instiga a sondar hipóteses sobre sua composição, sem que nunca saibamos a verdade, pois, na ficção, ela é relativa.

Já dissemos, em outro trabalho, que há aí um jogo de enganação, subjacente ao célebre gênero dos *faits divers*, em que tanto Maupassant quanto Lobato se inspiraram para escrever diversos de seus textos. Esse gênero jornalístico de dar notícias leva o leitor comum a suspeitar, segundo sua experiência, de uma conclusão lógica e

²²² MAUPASSANT, Guy de. *Le diable. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 774.

²²³ LOBATO, Monteiro. *Meu conto de Maupassant. Urupês*. Op. cit., p. 138.

²²⁴ Idem, p. 139.

elaborada, mas é surpreendido pela verdade banal e, algumas vezes, cômica. Segundo Edgard Cavalheiro, o assunto de “Meu conto de Maupassant” também foi tirado de um fato conhecido por Lobato, na época em que era promotor;²²⁵ ou seja, sua ficção provém de fatos da vida. Mas as transições e apresentação dos elementos descritivos, que enriquecem a trama, foram aprendidos com suas leituras de Maupassant.

4.5 Da morte comprada a parco preço: “O engraçado arrependido” e “Le diable”

Se “Meu conto de Maupassant” e “L’orphelin” deixam vagas as suposições sobre interesses escusos na morte das duas velhas por seus filhos, outros contos são arquitetados sobre o cálculo de personagens gananciosas, que veem a sua projeção financeira na morte de outra, ocasionada por armadilhas da linguagem.

É o caso de “O engraçado arrependido” (*Urupês*) e de “Le diable” (*Le Horla*), ambos contos narrados em terceira pessoa. No conto de Lobato, Francisco Teixeira de Souza Pontes é conhecido por seu dom de fazer rir e por não saber fazer mais nada. Quando decide levar a vida a sério, procurar emprego, todos tomam por brincadeira. Resolve ocupar um cargo público e pedir a interferência de um parente influente. Ficam à espreita da morte de um velho coletor federal, o major Bentes, que era cardíaco. Para adiantar a morte do major, Pontes resolve usar sua maior arma: o dom de contar piadas. Mas a tarefa impõe-lhe uma dificuldade: o major Bentes é um homem contido, apenas sorri das anedotas que fazem aos demais se contorcerem de rir. Pontes investiga o homem e descobre o seu ponto fraco: piadas que envolvam juntamente ingleses e frades.

Com infinita paciência Pontes bancou nesse gênero e não mais saiu dali. Aumentou o repertório, a gradação do sal, a dose de malícia, e sistematicamente bombardeou a aorta do major com os produtos dessa habil manipulação.

Quando o caso era longo, porque o narrador o floria no intento de esconder o desfecho e realçar o efeito, o velho interessava-se vivamente, e nas pausas manhosas pedia esclarecimento ou continuação.²²⁶

Mais uma vez, o jogo do narrador, do contador de histórias está em ação, para pegar um ingênuo. Pontes prepara a piada fatal a grande custo e a arma no momento ideal: “A anedota correu capciosa pelos fios naturais até às proximidades do desfecho,

²²⁵ CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. t. I. p. 207.

²²⁶ LOBATO, Monteiro. O engraçado arrependido. *Urupês*. Op. cit., p. 81-2.

narrada com arte de mestre, segura e firme, num andamento estratégico em que havia genio”.²²⁷ Logo em seguida, o major Bentes sofre de um aneurisma cardíaco e Pontes foge, temendo a polícia. Fica por tanto tempo recluso, remoendo seu crime, que perde a chance de preencher a vaga do major na coletoria. O destino do humorista torna-se também tragicômico: suicida-se, enforcado na perna de uma ceroula.

O conto “Le diable” também se passa no campo, onde uma senhora de 92 anos vive com seu filho agricultor, Honoré Bontemps. O médico avisa que ela está nos seus últimos dias e precisa de alguém ao seu lado, mas o filho (caracterizado por Maupassant pela avareza normanda) prefere cuidar de seu trigal. O médico o manda chamar a velha Rapet, uma senhora que ganhava a vida passando roupas e fazendo velhos passarem da vida para a morte. A descrição dada pelo narrador revela em minúcias os maus sentimentos dessa mulher, que tem amor pela morte e pelo sofrimento alheios:

La Rapet, une vieille repasseuse, gardait les morts et les mourants de la commune et des environs. Puis, dès qu’elle avait cousu ses clients dans le drap dont ils ne devaient plus sortir, elle revenait prendre son fer dont elle frottait le linge des vivants. Ridée comme une pomme de l’autre année, méchante, jalouse, avare d’une avarice tenant du phénomène, courbée en deux comme si elle eût été cassée aux reins par l’éternel mouvement du fer promené sur les toiles, on eût dit qu’elle avait pour l’agonie une sorte d’amour monstrueux et cynique. Elle ne parlait jamais que des gens qu’elle avait vus mourir, de toutes les variétés de trépas auxquelles elle avait assisté; et elle les racontait avec une grande minutie de détails toujours pareils, comme un chasseur raconte ses coups de fusil.²²⁸

Honoré, pensando que a morte da mãe poderia demorar, decide fazer um trato com a velha Rapet, para que cuide de sua mãe, a um preço fixo. O diálogo entre os dois é repleto de marcas do falar regional e da dupla avareza. Rapet aceita o trato, mas quando se passam três dias, assim como o Pontes lobatiano, resolve procurar abreviar a vida de Mme. Bontemps, visando receber logo a recompensa. Sua estratégia também envolve a contação de histórias, só que as suas são mórbidas: ela descreve o diabo à pobre moribunda e diz que ele visita o agonizante com uma vassoura nas mãos, com uma panela na cabeça e gritando; diz os nomes de todos os doentes de quem cuidou e que relataram isso a ela. Em seguida, aparece assim fantasiada, como o diabo descrito, diante da pobre velha, que se apavora e morre. Feito isso, hipocritamente, a velha Rapet reza até que chegue o filho da morta. O conto termina com a seguinte frase: “Et quand Honoré rentra, le soir venu, il la trouva priant, et il calcula tout de suite qu’elle gagnait

²²⁷ LOBATO, Monteiro. O engraçado arrependido. *Urupês*. Op. cit., p. 84.

²²⁸ MAUPASSANT, Guy de. Le diable. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 770.

encore vingt sous sur lui, car elle n'avait passé que trois jours et une nuit, ce qui faisait en tout cinq francs, au lieu de six qu'il lui devait".²²⁹

Tal frieza de raciocínio, de um filho desprovido do sentimento mais primitivo, o amor à mãe, e movido pelo interesse pecuniário, não é caso isolado em personagens de Maupassant, assim como não é o Pontes, personagem de Lobato.

4.6 Estranhos casos de amor, morte e herança: “Barba Azul”, “La dot” e “Les bijoux”

Agripino Grieco, em texto que citamos anteriormente, já havia colocado o conto “Barba Azul” na corrente maupassantiana, também por conta do procedimento mórbido de conseguir dinheiro.²³⁰

“Barba Azul” começa como uma conversa durante um jantar, e a história do Barba Azul lobatiano é relatada pelo companheiro do narrador do conto, mais “um amigo que sabe histórias”:

Jantavamos no Hotel d'Oeste, eu e o Lucas, um amigo que sabe historias. A tantas, como percebesse certo vulto lá no fundo do salão, o rapaz firmou a vista e murmurou em soliloquio:

— Será ele?...

— Ele, quem?

— Estás vendo aquele sujeito gordo, na terceira mesinha á esquerda?

— O de luto?

— Sim... O patife anda sempre de luto...

— Quem é?

— Um celerado que tem muito dinheiro e teve muitas mulheres.

— Até aí nada vejo de mais.

— *Tem muito dinheiro porque teve muitas mulheres.* Está poderoso. Ri-se do mundo e de sua justiça. Inventou um crime inedito não previsto pelas leis e com isso enriqueceu. Se um de nós o denunciasse, o patife nos processaria e nos meteria na cadeia. Note-lhe bem o tipo; raras vezes terá ocasião de topar um celerado desse tamanho.

— Mas...

— Lá fora contarei tudo. Toca a jantar.²³¹

Lucas continua a contar a história num café sórdido: “Caso notavel, o daquele homem! Caso merecedor de novela ou conto, já que a justiça não tem forças para metelo na cadeia”.²³² Esse narrador conta então que conheceu tal homem, o doutor Pânfilo Novaes, em Brotas, no primeiro casamento dele, quando era então mero práctico de farmacêutico. A moça, Pequetita Mendes, filha de sitiante, “não passava de um desses

²²⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Le diable. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 776.

²³⁰ GRIECO, Agripino. Monteiro Lobato. *Gente nova do Brasil*. Op. cit., p. 378.

²³¹ LOBATO, Monteiro. *Barba azul. Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 109.

²³² Idem, p. 110.

restolhos enfermiços que aparecem ao lado das espigas viçosas [...]. Como, porém, era ele pobre e ela arranjada, explicou-se financeiramente a união”.²³³ Algum tempo depois, Pequetita morreu no parto e Pânfilo recebeu um grande valor do seguro de vida da mulher. O mesmo se sucede com suas três esposas seguintes, o que sugere ao narrador que ele escolhia a dedo as noivas enfermiças:

O miseravel, que tinha olho medico, só se casou daí por diante com mulheres de vicio organico semelhante ao da primeira. Cuidadosamente escolhia as esposas entre as predestinadas. E foi amontoando a sua fortuna.

Imagina tu agora a vida desse miseravel, sempre alternando a fase de tocaia da viuvez com um ano de casamento criminoso. Escolhia a vitima, representava a comedia do amor, sagrava a união e... seguro de vida! Depois, imagina o sadismo dessa alma ao ver desenvolver-se no ventre da vitima, não o filho que ela docemente esperava, mas a bolada gorda que viria acrescentar os seus cabedais! Afez-se a tal caçada e nela aperfeiçoou-se de maneira a nunca errar o bote.²³⁴

O requinte de crueldade de Pânfilo assemelha-se à da personagem de “La mère aux monstres” (*Toine*), conto enquadrado também, em que um amigo narra a história de uma mulher do campo, conhecida como “le Diable”. Seu apelido devia-se ao fato de ela ter dado à luz onze crianças deformadas por espartilhos usados durante a gestação, a fim de ganhar dinheiro vendendo a “montreurs de phénomènes” sua progênie malformada.²³⁵ Mais uma vez, “La justice essaya d’intervenir, mais on ne put rien prouver. On la laissa donc en paix fabriquer ses phénomènes”.²³⁶ Como disse a personagem de Lobato, se a justiça não se ocupa desses casos, a literatura se ocupará.

Pânfilo ainda se aproxima mais de outros protagonistas de contos maupassantianos, cada qual com sua especialidade, que lhes garante lugar na sua grande galeria de homens perversos e interesseiros. Em “La dot” (*Toine*), temos um homem ambicioso que casa com uma jovem de grande dote e que, após alguns dias de convívio amoroso, abandona-a em Paris, sozinha, levando todo o seu dote. O conto se inicia de maneira muito propícia à compreensão dos acontecimentos finais, de que o narrador, aos poucos, desvia o leitor, a fim de fazer maior a surpresa do abandono:

Personne ne s’étonna du mariage de Me Simon Lebrument avec Mlle Jeanne Cordier. Me Lebrument venait d’acheter l’étude de notaire de Me Papillon; il fallait, bien entendu, de l’argent pour la payer; et Mlle Jeanne Cordier avait trois cent mille francs liquides, en billets de banque et en titres au porteur.²³⁷

²³³ LOBATO, Monteiro. Barba azul. *Negrinha*. Op. cit., p. 110-1.

²³⁴ Idem, p. 114-5.

²³⁵ MAUPASSANT, Guy de. La mère aux monstres. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 842-7.

²³⁶ Idem, p. 846.

²³⁷ Idem. La dot. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 326.

Uma sequência de maus sujeitos estão no entorno dessa moça, cujas expectativas vão sendo rompidas linha a linha. Logo após a chegada a Paris com Simon, no ponto final do passeio de bonde, Jeanne pergunta ao condutor pelo marido, que deveria estar no andar de cima. O condutor responde que ele já descera há muito tempo. A conclusão cruel do condutor a traz à realidade: “Allons, la p’tite, assez causé, un homme de perdu, dix de retrouvés. Décanillez, c’est fini. Vous en trouverez un autre dans la rue [...] il vous a bien lâchée, ah! ah! ah!”.²³⁸ Quem cuida dela, sozinha em Paris, é um primo, funcionário do Ministério da Marinha (como o foi Maupassant), que ela encontra na rua, quando ia à casa dele. O final do conto sugere, sem nada afirmar, que a curta filosofia do condutor estava certa:

Puis, défaillant d’émotion, elle tomba sur le gilet de son cousin, en sanglotant. Comme on s’arrêtait pour les regarder, il la poussa tout doucement, sous l’entrée de sa maison, et, la soutenant par la taille, il lui fit monter son escalier, et comme sa bonne interdite ouvrait la porte, il commanda:
“Sophie, courez au restaurant chercher un déjeuner pour deux personnes. Je n’irai pas au ministère aujourd’hui.”²³⁹

A preceito da ideia de casamento em Maupassant, em que não se encerram ilusões (por exemplo, *Mlle Source*, de “L’orphelin”), se alguma das partes as possuía, logo o destino lhe vem reparar o equívoco. No conto “Les bijoux” (de 1883, inserido em *Clair de lune*), M. Lantin vivia um casamento feliz com a esposa, uma mulher cujos únicos vícios eram o apego às joias falsas e o gosto pelo teatro. Durante a vida da esposa, M. Lantin nada tinha a reclamar sobre a administração do lar ou sobre a vida íntima do casal. Após a morte dela (ao tomar frio voltando do teatro), ele se vê em grandes dificuldades para gerenciar o lar e assume dívidas. Decide vender uma das bijuterias da esposa, um colar de pérolas muito benfeito, a fim de arrecadar algum dinheiro. Mas quando vai a duas joalherias, descobre que a joia era verdadeira e que sua esposa só poderia tê-la obtido da relação com algum amante. Esta conclusão, não verbalizada por M. Lantin, é revolvida pelo seu pensamento, ao sair da joalheria:

Il s’efforçait de raisonner, de comprendre. Sa femme n’avait pu acheter un objet d’une pareille valeur. – Non, certes. Mais alors, c’était un cadeau! Un cadeau! Un cadeau de qui? Pourquoi?
Il s’était arrêté, et il demeurait debout au milieu de l’avenue. Le doute horrible l’effleura. – Elle? Mais alors tous les autres bijoux étaient aussi des cadeaux! Il lui

²³⁸ MAUPASSANT, Guy de. La dot. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 330.

²³⁹ Idem, p. 332.

sembla que la terre remuait; qu'un arbre, devant lui, s'abattait; il étendit les bras et s'écroula, privé de sentiment.²⁴⁰

Esse homem, já sem dinheiro para comer, do sofrimento passa ao espírito prático. Ignorando seu orgulho e o ridículo de sua situação, vende o colar da esposa:

Puis, comme il allait sortir, il se tourna vers le marchand qui souriait toujours, et, baissant les yeux: "J'ai... j'ai d'autres bijoux... qui me viennent... de la même succession. Vous conviendrait-il de me les acheter aussi?"

Le marchand s'inclina: "Mais certainement, monsieur." Un des commis sortit pour rire à son aise; un autre se mouchait avec force.

Lantin, impassible, rouge et grave, annonça: "Je vais vous les apporter."²⁴¹

A verdade o faz um homem quase sem escrúpulos: como o camponês Bontemps, de "Le diable", ele negocia os valores das joias: "Lantin, maintenant, discutait les estimations, se fâchait, exigeait qu'on lui montrât les livres de vente, et parlait de plus en plus haut à mesure que s'élevait la somme". Ao comentário irônico do joalheiro "Cela vient d'une personne qui mettait toutes ses économies en bijoux" o viúvo responde: "C'est une manière comme une autre de placer son argent".²⁴² A passagem da vergonha à felicidade final desse sujeito é tamanha que, ao relatar a soma "herdada", aumenta por duas vezes o montante. Rico, ele abandona o emprego e casa-se novamente, mas, o narrador conclui ironicamente: "Sa seconde femme était très honnête, mais d'un caractère difficile. Elle le fit beaucoup souffrir".²⁴³ O texto acaba, sugerindo uma moral, mas Maupassant não a põe em prática, silenciando seu narrador.

4.7 O artista deambulatório, entre histórias trágicas e cômicas

Às vésperas da publicação de *Urupês*, Monteiro Lobato pretendia intitular seu volume de estreia "Doze histórias trágicas". Foi o sucesso do ensaio "Urupês" que guiou a mudança de título, sugerida por um amigo do escritor, Artur Neiva. O conteúdo trágico, como sabemos, permaneceu.

Nesse sentido, Massaud Moisés comenta que, em *Cidades Mortas* e em *Negrinha*, Lobato não apresenta o mesmo vigor de *Urupês*. Para esse crítico, "visto no conjunto da produção de Lobato, este volume constitui uma ilha de tragédia cercada de

²⁴⁰ MAUPASSANT, Guy de. Les bijoux. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 768.

²⁴¹ Idem, p. 769.

²⁴² Idem, p. 770.

²⁴³ Idem, p. 771.

ingenuidade por todos os lados”.²⁴⁴ Não podemos concordar que contos como “O ‘Resto de Onça’”, “A ‘Cruz de Ouro’” ou “Um homem honesto” (os três de *Cidades mortas*), ou ainda “Negrinha”, “Bugio moqueado” e “Barba Azul” (os três de *Negrinha*) sejam ingênuos. Aliás, cremos que mesmo na “ilha de tragédia” que é *Urupês*, há o jogo constante entre o engenho e a ingenuidade, típico da narrativa irônica, cuja síntese podemos ver na composição de “Meu conto de Maupassant”. Ao explicar essa marca de Monteiro Lobato, críticos brasileiros usaram diversas expressões para defini-la: Josué Montello disse que ele era um “polemista do conto”; de modo semelhante, Bosi fala “do costumeiro sentimento polêmico e da vontade de doutrinar e reformar” (talvez como os velhos retóricos); Herman Lima fala na “arte insólita de narrador” de Monteiro Lobato.²⁴⁵ E, dessa forma, quando Lobato elege um modelo, não deixa de questioná-lo quando preciso.

O elemento inverossímil, de que Lobato já tinha se utilizado em “O comprador de fazendas”, segundo constatou Josué Montello, vem revelar que, ao contrário da ficção – em que as transições são bem calculadas –, a vida é repleta de inverossimilhanças, como a do desfecho de “Meu conto de Maupassant”. Dessa maneira, o realismo de Lobato quer ser mais real que o de Maupassant. Podemos concluir que o legado maupassantiano é subvertido por Lobato. E que, mais uma vez, o autor de “Meu conto de Maupassant” pregou uma peça nos leitores ingênuos, concebendo um conto de Maupassant anti-maupassantiano.

Em termos pós-românticos, em que a originalidade literária está em jogo, a maneira como Lobato rediscute a formalização do conto maupassantiano (de que o próprio autor francês se negava a extrair uma teoria) e a invalida num novo texto complexo, procedimento autoirônico (já que antes o elegera por modelo), revela uma inversão das posições entre escritor-receptor, fazendo-nos reavaliar e questionar a teoria que a precedeu sob um novo olhar.

Como a cozinheira Josefa, de “O ‘Resto de Onça’”, este “Maupassant caboclo” tem um “maravilhoso paladar quituteiro” para a literatura. Diversas personagens suas, de extrato mais simples, são contadoras de histórias, sendo possível “arrancar um conto ao primeiro conhecido que entrar”... no conto.²⁴⁶

²⁴⁴ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Op. cit., p. 208.

²⁴⁵ LIMA, Herman. O conto, do Realismo aos nossos dias. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A./Livreria São José, [s.d.], v. II, p. 238.

²⁴⁶ LOBATO, Monteiro. O ‘Resto de Onça’. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1964. p. 67.

Quanto à origem das personagens prediletas de Lobato, geralmente de origem humilde, que muitas vezes acabam sendo coautoras da história, pois são também narradoras, Agripino Grieco definiu de modo muito apropriado o tratamento dado a elas pelo contista, que as eleva e lhes dá o interesse de personagens trágicas:

[Lobato] Só se preocupa com o que vê de perto, com os matutos e com os coroneis e bachareis das pequenas cidades, e seus Orestes e Clytemnestras são o presidente da Camara, o barbeiro, o carteiro, a mulher do juiz de paz e a rapariga que abrande os furores eroticos dos mocinhos do pequeno commercio local. E tudo exposto o mais summariamente possivel. Suas personagens não monologam longamente, não nos relatam a sua vida desde o dia em que nasceram. Por tudo isso, “Urupês” e, especialmente, “Cidades mortas”, que muitos – e estou nesse numero – consideram a sua obra prima, são livros de que o Tédio está ausente e se fazem ler, sem esforço, em poucas horas.²⁴⁷

Apesar dessa proveniência popular, da oralidade em que se fundam os contos de Lobato, Massaud Moisés aponta a diferença entre a clareza da língua de Maupassant e certo ranço camiliano da língua de Lobato – “uns enfeites pimpões”, que a personagem de “O ‘Resto de Onça’” acredita ser necessário ao conto autêntico.

Concordamos com esta máxima de Agripino Grieco, que define o escritor: “Enfim, o sr. Monteiro Lobato não seria um homem de talento se não amasse o voluptuoso prazer de contradizer-se...”.²⁴⁸ Ele se contradisse sobre vários assuntos, revendo opiniões antes estabelecidas por ele mesmo. Mas, ao rever sua concepção sobre o valor do conto, que antes supunha um gênero fácil, reforça o lugar em que sempre colocou Maupassant:

Toda gente considera o conto um genero leve – e tomam o leve como sinonimo de facil. Mas note que em todas as literaturas só emerge do conto um Maupassant para dez romancistas. Mesmo assim, achas que é possivel meter Maupassant na plana de Balzac, Dostoievsky e Tolstoi? Não creio.²⁴⁹

Desse modo, Lobato coloca o conto como uma forma ficcional mais complexa que o romance, e Maupassant, numa posição bastante elevada em relação a grandes romancistas do século XIX. Por essa razão, o escritor brasileiro o valorizava tanto.

O recorte que fizemos para este estudo comparativo segue principalmente as indicações dos comentários críticos de Josué Montello e de Agripino Grieco. “Meu conto de Maupassant” lida em termos da forma do conto, assim como “O comprador de fazendas”, com uma revisão da teoria da observação de Maupassant; tematicamente,

²⁴⁷ GRIECO, Agripino. Monteiro Lobato. *Gente nova do Brasil*. Op. cit., p. 366.

²⁴⁸ Idem, p. 372.

²⁴⁹ Carta de 23/10/1909. LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. Op. cit., t. I, p. 281.

volta à reunião do amor e da morte trágica, de que é exemplo “L’orphelin”. “O engraçado arrependido” e “Le diable” trabalham com questões que envolvem os usos da linguagem pelas personagens, a contação de histórias, como um jogo que pode ser fatal. Lobato apela ao humor; Maupassant, nesse conto em particular, ao medo da morte. “Barba Azul”, “Les bijoux” e “La dot” envolvem a ganância, o amor e a morte (ou o abandono, em “La dot”) em usufruto de relações matrimoniais vantajosas para o protagonista. A forma de contar, seja em primeira pessoa (em narrativas enquadradas), seja em terceira, emprega muitas vezes a recorrência ao discurso irônico, que nega verdades estabelecidas, com uso do raciocínio prático, que por vezes ridiculariza o patético de suas personagens.

Josué Montello já havia observado, no texto sobre Lobato citado anteriormente, que sentia nele a “impressão de que o narrador deseja contar depressa o seu conto, com uma ponta vibrátil de impaciência. [...] É todo nervos em vibração. É todo alvoroço na estrutura do conto e na arrumação vertiginosa das palavras”.²⁵⁰ Essa é uma característica que o diferencia do narrador mais contido de Maupassant, sempre impessoal e que raramente opina sobre suas personagens.

Outro aspecto levantado, desta vez por Massaud Moisés, é que, ainda que Lobato pretendesse criar numa língua livre de literatices, suas leituras dos clássicos portugueses por vezes se faz ver nos seus contos:

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 [Lobato] buscava um casticismo de linguagem inspirado em Camilo. 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.²⁵¹

Além de certo casticismo de linguagem, apontado por Massaud, sempre repudiado por Maupassant, outras diferenças podem ser apontadas entre a estética dos dois autores. Lobato era um homem de projetos e que pensava a partir de conceitos – como o de conto, que tirou da leitura sistemática de Maupassant; já Maupassant fugiu a eles a vida toda.

Cada um dos comentários críticos aqui levantados, assim como cada uma das pesquisas acadêmicas que se propuseram a interpretar as relações entre a obra de Lobato

²⁵⁰ MONTELLO, Josué. Op. cit., p. 166.

²⁵¹ MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. Op. cit., p. 340.

e a de Maupassant mostram não só a sua abrangência nesse caso particular como também possuem reflexos sobre a compreensão da recepção do escritor francês no Brasil. Lobato foi muito lido em sua época, de modo que, se alguém não conhecia Maupassant, pode ter ficado sabendo dele por meio de Lobato. Igualmente, não podemos pensar no autor de *Urupês* sem levar em conta o papel de agente literário, que ele ocupou nos anos 1910-20, por meio da *Revista do Brasil* e de sua editora, publicando e comentando mais da metade dos escritores que discutimos neste trabalho.

Lobato ocupa nesta pesquisa não só o papel do maior “maupassantiano brasileiro”, mas também de ponte entre os outros autores brasileiros aqui estudados. Ele está duplamente no centro desse grupo de contistas. Não só por seu papel de editor: publicou Viriato Correia (*História de nossa história, Histórias ásperas, O mistério*), Medeiros e Albuquerque (*O mistério*), Ribeiro Couto (*Jardim das confidências, A casa do gato cinzento e O crime do estudante Batista*), Lima Barreto (*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*) e Gastão Cruls (na *Revista do Brasil*). Foi também amigo pessoal desses escritores e correspondente de Lima Barreto. No conto “Duas cavalgadas” (em *Negrinha*), Lobato faz de Ribeiro Couto uma personagem sua, para estabelecer com o autor de *O crime do estudante Batista* um diálogo intertextual, ao qual voltaremos no último capítulo desta tese.

No prefácio a *Ideias de Jeca Tatu*, no seu tom ensaístico típico, sob a voz de Jeca Tatu, Lobato confessa:

Convenhamos: a imitação é, de feito, a maior das forças criadoras. Mas imita quem assimila processos. Quem decalca não imita, furta. Quem plagia não imita, macaqueia. E o que os paredros do “dernier cri” fazem não passa de caretas, guinchos, pinotes de monos glabros em face dos homens e das coisas de Paris.²⁵²

Como era esperado de um escritor crítico do legado francês, ele inovou em relação ao seu modelo, justamente ao recriá-lo, pondo-o em contradição consigo mesmo. A releitura de Lobato só era possível por meio do seu largo conhecimento não só dos contos e romances do autor francês como também de seus ensaios. E, é claro, graças ao temperamento atrevido de Lobato. Cremos que a apropriação do mestre do conto francês também está inserida na intenção polemista e, por isso, crítica (e não meramente imitativa), que Bosi e Josué Montello apontaram ser a marca de Lobato.

²⁵² LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. Op. cit., p. 23.

CAPÍTULO 5

Ricos e pobres de Paris e do Rio: o conto urbano de Lima Barreto e de Guy de Maupassant

[...] o fenômeno artístico é um fenômeno social e o da Arte é social para não dizer sociológico.²⁵³

A obra de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) apresenta uma grande unidade estilística e temática,²⁵⁴ o que se demonstra na leitura dos diferentes textos que produziu: seis romances (*Recordações do escrivo Isaiás Caminha* – 1909, *Aventuras do dr. Bogoloff* – 1912, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Numa e ninfa* – 1915, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* – 1919, *Clara dos Anjos* – 1948), dois livros de contos (*Histórias e sonhos* – 1920, *Contos argelinos* – 1952), além de crônicas, cartas e diário. O escritor carioca buscou cumprir, até o final da vida, seu ideal estético de militância por meio de sua obra. Assim, encontram-se ao longo de seus testemunhos confidências como esta: “[...] desde que me meti nessas coisas de letras, foi com toda a decisão, sinceridade e firme desejo de ir até o fim”.²⁵⁵

O autor de *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* fez das letras não só uma profissão, tendo antes disso tentado algumas outras por necessidades financeiras, mas, sobretudo, uma ideologia. Acreditava no caráter socializador da literatura e no papel do escritor de denunciar as mazelas de seu país, informando seu público. Queria atingir o maior número possível de leitores e por isso realizou sua obra por meio de uma linguagem simples e clara, o que a torna intensa e direta. Obteve um retrato de época e uma estética bastante próprios, chamando até hoje a atenção de historiadores,²⁵⁶ críticos literários de diversas linhagens e do leitor comum.

Guy de Maupassant não buscou, como o brasileiro, muitos leitores, embora os tenha numerosos até hoje. Afirmava que a arte é por essência aristocrática e que o homem de letras possui um tipo de pensamento clarividente que o distingue dos demais.²⁵⁷ Podemos afirmar que seu ideal era puramente estético e, inicialmente, financeiro. Também não transformou seu trabalho numa militância, exceto em algumas

²⁵³ BARRETO, Lima. O destino da literatura. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 56.

²⁵⁴ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 20-1.

²⁵⁵ BARRETO, Lima. *Amplius. Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1990. p. 11.

²⁵⁶ Ver SEVCEVKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁵⁷ MAUPASSANT. L’homme de lettres. *Chroniques: anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. p. 1479-82. Essa crônica foi traduzida e publicada no *Correio Paulistano*, de 19 e 20 de fevereiro de 1892.

de suas crônicas,²⁵⁸ marcadamente polêmicas, lidas, porém, por burgueses de sua extração; ou em alguns contos, em que põe em tensão a ambição pequeno-burguesa e a condição dos humilhados. Por desapego a escolas e a princípios artísticos forjados, realizou igualmente uma obra escrita em linguagem simples e clara, que atingisse intensamente o leitor, sem adornos a dificultar a expressão, mas retirando-o de um estado passivo de aceitação da ilusão realista.

Se, muitas vezes, Lima Barreto tratou em seus livros do que sofreu ou dos descaminhos que observou na sociedade carioca da virada do século, Maupassant não menos expressou seu olhar sensível às ordens arbitrárias dos diversos meios sociais que percorreu. Por meio de um parentesco distante, que os fez escolher procedimentos de linguagem semelhantes, nenhum dos dois se faz personagem de sua obra – ambos tendo sofrido na vida experiências parecidas, como a fragmentação social, a loucura na família e depois a doença pessoal.²⁵⁹ Os narradores dos dois autores aqui em discussão oferecem às suas personagens um olhar atento, que as desnuda e as retrata, visando com suas experiências o proveito do interlocutor, o seu leitor.

A variedade temática e formal que encontramos na obra de Maupassant (e que procuramos discutir na primeira parte deste trabalho), em que cabe o esteta puro e o sujeito preocupado com os móveis sociais de sua época, abre espaço para a identificação de Lima Barreto com essa obra, o que, segundo o escritor brasileiro, não lhe proporcionou a obra de Machado de Assis. Vejamos o que Lima Barreto afirmou no excerto a seguir de uma carta sua a Austregésilo de Ataíde:

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! “Le moi...” Machado escrevia com medo de Castilho, escondendo o que sentia, para não se rebaixar; eu não tenho medo da palmatória do Feliciano e escrevo com muito temor de não dizer tudo o que quero e sinto, sem calcular se me rebaixo ou se me exalto. Creio que é grande a diferença.²⁶⁰

²⁵⁸ Cf. BURY, Marianne. Maupassant chroniqueur ou l'art de la polémique. In: FORESTIER, Louis (Dir.) *Maupassant et l'écriture*. Actes du colloque de Fécamp. Éditions Nathan, 1993.

²⁵⁹ Estamos de acordo com Lília Moritz Schwarcz quanto à necessidade de conhecimento da biografia deste autor para a melhor compreensão de sua obra: “A biografia não serve para explicar de modo mecânico a literatura, mas desconsiderá-la muitas vezes leva à fetichização do texto, ou à construção da figura de gênio romântico, deslocado de seu contexto. No caso de Lima Barreto, a atitude de separação de sua história é quase um equívoco, pois significa abrir mão do próprio fundamento dessa literatura”. SCHWARCZ, Lília Moritz. Introdução – Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 22.

²⁶⁰ BARRETO, Lima. *Correspondência*. São Paulo: Brasiliense, 1956, t. II. p. 256-7.

Essa negação do modelo machadiano, que se faz principalmente em termos de estilo e de linguagem, já foi comentada por Lúcia Miguel-Pereira e Osman Lins.²⁶¹ Embora com alguma divergência, ambos concluem que o recalçamento da condição de mulato em Machado e o fato de a sua prosa não priorizar a denúncia social incomodavam Lima Barreto, que queria seguir na corrente oposta. No entanto, é evidente em sua obra, como apontam os críticos mencionados, que a exploração em profundidade operada pelo autor no universo de suas personagens e também a presença de certo pudor em seu narrador, ao não assumir o tom confessional (ilhando²⁶² seus protagonistas em seus ideais), são marcas de uma literatura ainda objetiva e em que o autor se isenta de opinar diretamente, tal qual a machadiana.

Outras referências a Maupassant aparecem na obra de Lima Barreto, revelando suas leituras do escritor francês. Em carta ao amigo Antônio Noronha dos Santos, datada de 19 de janeiro de 1911, ele comunica: “Quando estou muito aborrecido, mando o meu irmão comprar livros e devoro-os. Comprei cinco volumes do Maupassant, Taine [sic], Yvette e outros [...]”.²⁶³

Assim como Lobato, Lima Barreto possuía, portanto, livros de Maupassant em sua biblioteca particular, a “Limana”. Pela lista que obtivemos junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que detém atualmente os manuscritos de Lima Barreto, entre eles a lista “Caderno de inventário dos livros da Biblioteca do autor”, sabemos que o escritor dispunha dos seguintes volumes de Maupassant: *Bel-Ami*, *La main gauche*, *Toine*, *Au soleil*, *Miss Harriet*, *Yvette*, *La Maison Tellier*, *Boule de Suif* e *Notre Cœur*.²⁶⁴ Essa relação demonstra seu interesse variado pela obra do escritor francês, de quem Lima Barreto leu, portanto, pelo menos seis volumes de contos, dois romances e uma narrativa de viagem.

Numa crônica de 1916, intitulada “O ideal do Bel-Ami”,²⁶⁵ Lima Barreto demonstra uma leitura reflexiva do escritor francês, trazendo para o contexto do Rio de

²⁶¹ Cf. LINS, Osman. Op. cit. e MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 9-16.

²⁶² Osman Lins observa o insulamento das personagens romanescas limianas, que as impede de agir e mesmo comunicar suas fraquezas a interlocutores internos à obra. Cf. o capítulo 2 “Lima Barreto: o romancista”, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Op. cit., p. 31-48. Discutiremos essa interpretação logo adiante, quando tratarmos dos contos do autor.

²⁶³ BARRETO, Lima. *Correspondência*. São Paulo: Brasiliense, 1956. t. I. p. 93.

²⁶⁴ Agradecemos ao funcionário Tarso Tavares pelas informações fornecidas sobre o acervo da Limana na Biblioteca Nacional. A ordem com que reproduzimos os títulos de Maupassant foi dada na numeração de Lima Barreto, o que pode sugerir uma possível sequência de leitura e quais seriam os cinco livros, que em 1911, ele teria lido.

²⁶⁵ BARRETO, Lima. *O ideal do Bel-Ami. Feiras e mafuás: artigos e crônicas*. Pref. Jackson de Figueiredo. São Paulo: Brasiliense, 1956. A crônica é de novembro de 1916.

Janeiro uma crítica a jornalistas arrivistas, em comparação ao protagonista do romance de Maupassant citado. Retomaremos as ideias desenvolvidas nessa crônica, quando estudarmos a figura do arrivista em textos dos dois escritores.

Conforme se observa, muitos contos e alguns romances de Maupassant atraíram a leitura “devoradora” de Lima Barreto. Muitos deles são representativos de um conflito direto entre o homem e a vida em sociedade, assunto candente na obra barretiana. Além de temas e questionamentos sociais internos às obras, faremos ver nas análises comparativas de textos dos dois autores como formas do conto em moldura são empregadas de modo semelhante, com finalidades diversas. Nossa atenção se voltará para os contos (e não para os romances) de ambos os autores, uma vez que foram aí que primeiro esboçaram esses temas, sob uma estrutura particularmente especial para recebê-los. Recortamos dois assuntos principais para nossa comparação, que estavam em voga no contexto histórico-social paternalista em que viveram os dois autores: o da cortesã e o do arrivista,²⁶⁶ que, transpostos para os contos brasileiros, serão mais bem representados pela prostituta e pelo malandro carioca. Veremos que o encaminhamento diverso, apesar de partir de um dado comum, marca a particularidade do autor brasileiro, diante de sua visão do mundo nem sempre concorrente com a de Maupassant.

5.1 A prostituta e a cortesã

A figura da cortesã foi representada na obra de diversos romancistas do século XIX, desde o Romantismo, e, particularmente, por meio de um viés socializante, em obras do naturalismo francês. O romance *Nana*, de Émile Zola, e a novela “Boule de Suif” são apenas alguns dos mais célebres de seu tempo.

Pretendemos mostrar, entretanto, que a escolha de Maupassant e de Lima Barreto pela forma do conto para o relato de algumas de suas personagens femininas e, principalmente, a opção pela narrativa em moldura, permitiu-lhes uma realização literária bastante requintada em termos de conciliação entre assunto e estrutura.

No conto de Maupassant intitulado “L’odyssée d’une fille” (do volume *Le Rosier de Mme Husson*), há o retrato de uma prostituta que narra os motivos torpes que a levaram a essa profissão. O recurso da narrativa enquadrada permite ao narrador masculino de Maupassant dar voz a essa personagem marginalizada, de modo que ela se exprima livremente, em defesa própria e, por outro lado, isenta-o do caráter judicativo,

²⁶⁶ O termo foi aplicado e o assunto estudado na obra de Maupassant por Brigitte Hervot. HERVOT, Brigitte. *Vencer ou vencer: a ética do arrivista*. Assis, 1993. Dissertação de mestrado. Unesp, 1993.

sempre evitado pelo narrador maupassantiano. Ele valoriza a história que será contada pela sua veracidade e pelo drama que contém:

Oui, le souvenir de ce soir-là ne s'effacera jamais. J'ai eu, pendant une demi-heure, la sinistre sensation de la fatalité invincible; j'ai éprouvé ce frisson qu'on a en descendant aux puits des mines. J'ai touché ce fond noir de la misère humaine; j'ai compris l'impossibilité de la vie honnête pour quelques-uns.²⁶⁷

Esse personagem-narrador, tirado de sua paz de pequeno-burguês que volta à noite do teatro de Vaudeville, revela que por meia hora teve a total compreensão da miséria e da fatalidade humanas, por meio do conhecimento da história de uma jovem prostituta, duplamente ilegal por ser menor e não possuir a inscrição necessária para esse trabalho. A moça, ao vê-lo, pede desesperadamente que a salve de uma inspeção policial, passando-se por seu acompanhante. Após escapar da polícia, ela oferece em retribuição seus serviços ao narrador-personagem. O homem recusa firmemente, ela se sente humilhada e, chorando, começa a relatar sua história.

Elle murmure dans ses larmes: "Si tu savais, ça n'est pas gai, va.
— Quoi donc!
— C'te vie-là.
— Pourquoi l'as-tu choisie?
— Est-ce que c'est ma faute?
— À qui ta faute, alors?
— J'sais-ti, moi?
Une sorte d'intérêt me prit pour cette abandonnée. Je lui demandai: "Dis-moi ton histoire?"
Elle me la conta.²⁶⁸

O relato dela, dado em primeira pessoa, expõe os sofrimentos por que passou desde a orfandade, o relacionamento com um vizinho por quem se apaixonou, a saída de Yvetot para fugir ao tutor e patrão que queria forçá-la a ter relações com ele, o abuso sofrido por ela quando estava a caminho de Rouen, a prisão, até a chegada à Paris e a necessidade de servidão sexual para sobreviver. Seu sofrimento é lutuoso: "J'avais trop de deuil au cœur", e sua percepção das desigualdades se realiza por meio da necessidade: "Je regardais toutes ces maisons en me disant: 'Y a tant de lits et tant de pain dans tout ça, et je ne pourrai point seulement trouver une croûte et une paille'".²⁶⁹ Ela conclui sua história com o autoconsolo de que a "chacun sa peine,

²⁶⁷ MAUPASSANT, Guy de. *L'odyssée d'une fille. Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard. t. I, p. 997.

²⁶⁸ Idem, p. 998.

²⁶⁹ Idem, p. 1000-1.

n'est-ce pas?". O narrador heterodiegético ouve a história da jovem, sem interrupções e retoma a narração ao final para constatar: "Pauvre fille".²⁷⁰

Essa pequena odisseia, muito distante da mítica, de Homero, conta as andanças, a vida de privação e as humilhações dessa jovem, que tem a oferecer ao seu hóspede apenas o seu corpo sofrido. O drama presenciado por esse narrador supera em sua imaginação e em sua memória as cenas do vaudeville. Esse conto de Maupassant é representativo da condição de muitas mulheres exploradas sexualmente, que o autor aqui denuncia e homenageia, dando voz a uma delas, personagem anônima, que fala num registro popular transposto ao escrito, aparentemente escolhida ao acaso, nas ruas de Paris. Não sabemos se Lima Barreto conhecia esse texto do contista francês, mas tendemos a crer que, se o tivesse lido, teria reconhecido nessa odisseia parisiense um paradigma para alguma odisseia semelhante, ambientada no Rio de Janeiro.

No conto "Uma vagabunda", de Lima Barreto, dois amigos conversam e um deles, que é escritor, conta uma história passada entre ele e uma prostituta caridosa, conhecida do outro, a Alzira. Segue a linha do conto maupassantiano: narrativa enquadrada, desfecho surpreendente e caso valorizado pela sua veracidade, atestada por quem conta os fatos. Começa como muitos contos maupassantianos, já pelo narrador que participa da história:

— É um caso bem curioso o que te vou contar e que me parece digno de registro. Para muitos parecerá fantástico; mas, como tu sabes, já houve quem dissesse que a realidade é mais fantástica do que imaginamos.

— Dostoiévski?

— Sim; creio que foi ele, embora não afiance que fosse com essas palavras. Sabes bem como são as palavras dele?

— Não; mas estou certo que não lhe trais o pensamento... Enfim! Isso não vem ao caso. Conta lá a história.

— Conto-te a ti com todos os detalhes, para que possas tirar dela todo o profundo sentido que tem. Se se tratasse de outro, havia de abreviá-la, transformá-la em anedota; mas, tratando-se de ti não há nada que seja prolixo para a compreensão de semelhante fato.²⁷¹

Esse conto exemplar bem poderia ser o conto limiano de Maupassant, como Lobato fez o seu. Uma discussão literária entremeia o caso; o ouvinte pede-o e dialoga durante o relato, prendendo sua atenção à história. O narrador extradiegético intervém logo após esse diálogo, para fazer-se presente e delimitar a paisagem em que se inserem os dois amigos – depois dessa intromissão, só haverá uma outra, para fechar o conto.

²⁷⁰ MAUPASSANT, Guy de. *L'odyssée d'une fille*. Op. cit., respectivamente, p. 1003.

²⁷¹ BARRETO, Lima. *Uma vagabunda. Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1990. p. 159.

Eles estavam no Campo de Sant'Ana e aquelas cutias sempre ariscas e aquelas saracuras de galinheiro, apesar de tudo, não deixavam de dar um toque selvagem naquele jardim educado.²⁷²

A assimilação do rural em meio ao cenário urbano (a cidade do Rio de Janeiro, que se quer “dar ares de grande capital movimentada”)²⁷³ revela desde o início do conto o entremeio entre dois universos aparentemente inconciliáveis, a natureza rústica e o “jardim educado”. Temos aí uma bela metáfora da vida de Alzira, uma prostituta que prega valores nobres como a caridade. A história vai se construindo num diálogo cerrado, em que, como um desafio, um e outro amarram a narração, que não aconteceria na ausência de um deles – diversamente de “L’odyssée d’une fille”, em que os interlocutores estão se conhecendo no ato da conversação. Pelo incentivo de um e pela convicção do outro da importância dada pelo ouvinte ao seu relato, ambos garantem esse momento de entrosamento máximo. O leitor recupera o perfil de Alzira por meio da descrição que um e outro fazem dela:

— Uma cousa: quando me recordo da Alzira, só me vem à mente o seu famoso chapéu-de-chuva de alpaca, com que, às vezes, quando embriagada, desancava um qualquer e ia parar no xadrez.

— Eu, quando me vem ela à lembrança, com a sua fisionomia triste, fanada, é com o seu orgulho de ter tido muito dinheiro, por meios tão baixos...²⁷⁴

Ao contrário da personagem de Maupassant, Alzira não se apresenta na narrativa senão pela memória desses dois amigos. O que narrará a história dela, o escritor, revela o aprendizado que obteve da vida por meio dessa mulher.

— [...] Ocasionalmente topava com Alzira e pagava-lhe um cálice. As nossas relações eram as mais amistosas possíveis. Ela me contava as histórias de aventuras passadas, quer as de jogo, quer as de amor; e eu as ouvia para aprender a vida com aquela mulher batida pela sorte, pelo infortúnio e pela maldade dos homens. Gostava até da emoção que ela sentia, narrando o seu triunfo, quando, trepada no alto dos carros de carnaval, era aclamada pelas famílias, nas ruas apinhadas por onde passava. Pelo modo como ela me contava esses episódios, julguei que Alzira nesses dias se supunha resgatada. Talvez tivesse razão...

— Coitada! fez o outro.²⁷⁵

Assim como o narrador de Maupassant, ambos se compadecem da vida de sofrimento da prostituta. A história evocada pelo que é escritor resume-se ao fato de ele ter se recusado, em certa ocasião, a emprestar mais dinheiro a Alzira, mas que, passado

²⁷² BARRETO, Lima. Uma vagabunda. *Histórias e sonhos*. Op. cit., p. 159.

²⁷³ Idem, p. 162.

²⁷⁴ Idem, p. 160-1.

²⁷⁵ Idem, p. 161.

algum tempo, estando ele em necessidades, sem mesmo lhe pedir, ela quis ajudá-lo financeiramente e ele aceitou. O narrador barretiano retoma a narração ao fim, para garantir a passagem do tempo e a mudança do cenário:

Levantaram-se, saíram do jardim e o advento da noite misteriosa e profunda, era anunciado pelo acender dos lampiões de gás e o piscar dos globos de luz elétrica, naquele magnífico fim de crepúsculo.²⁷⁶

O cenário urbano prevalece no final do conto, revelando a predominância da civilização sobre a natureza. A ascensão de Alzira é consagrada por seu gesto nobre e pela superação de suas dificuldades iniciais. Como a personagem de “L’odyssée d’une fille”, que em meio a tantas dificuldades ainda ofereceu seus préstimos ao interlocutor que a salvou, Alzira quis ajudar o velho conhecido. Ainda mais semelhante a Boule de Suif, Alzira foi generosa e partilhou seus bens em favor daquele que se negou a ajudá-la, sabendo assim, melhor que ele, atravessar um momento de humilhação com dignidade. Por outro lado, como o narrador de “L’odyssée d’une fille”, o de Lima Barreto oferece, em conversa com o amigo, uma lembrança e a elevação da triste odisseia de Alzira. Por meio da narrativa em moldura, estrutura de conto rica em níveis de dialogismo, os dois escritores puderam apresentar, de maneiras diversas, às suas personagens marginalizadas, a possibilidade de expor suas histórias.

Outro caso de narrativa enquadrada em Lima Barreto, em que é dado o perfil de uma prostituta, até certo ponto dadivosa, está no do conto “Adélia”. De uma conversa também entre dois conhecidos sai “uma história bem singela”²⁷⁷. A tragédia pessoal da personagem-título é atribuída desde o início, pelo narrador-personagem, à má sina das moças criadas na Casa dos Expostos, espécie de creche pública para doentes, e casadas no dia de Santa Isabel. Adélia é caracterizada pelo seu olhar vago, “fora do corpo e das cousas reais e palpáveis”,²⁷⁸ que indicam sua vida passiva e preenchida de idealizações. Provinda dessa casa, ela já está casada, mas acaba tendo relações com outros homens, primeiro, para conseguir remédios para o marido doente; depois da morte dele, para receber objetos de luxo.

No fim de dois anos de casada, o marido começou a tossir e a escarrar, a escarrar e a tossir. Não trabalhava mais. Adélia rogou, pediu, chorou. Andou por aqui e por ali. Encontrou alguém amável que a convidou:
— Vamos até lá, é perto.

²⁷⁶ BARRETO, Lima. Uma vagabunda. *Histórias e sonhos*. Op. cit., p. 163.

²⁷⁷ Idem. Adélia. *Histórias e sonhos*. Op. cit., p. 88.

²⁷⁸ Idem, p. 89.

— Ó... Não... “Ele”...
 — “Ele”!... Vamos!... “Ele” não sabe; não pode mais. Vamos.
 “Foi, e foi muitas vezes; mas sempre sem pesar, sem compreender bem o que fazia, mas, à espera das caravelas sonhadas.
 “Ia e voltava. O marido tossia e tomava remédios.
 — Trouxeste?
 — Sim; trouxe.
 — Quem te deu?
 — O doutor.
 — Como ele é bom.²⁷⁹

O marido não percebe a proveniência dos medicamentos, assim como a personagem de “Les bijoux”, de Maupassant, via o lar bem provido, acreditando no grande esforço de sua esposa para a administração do lar, quando, na verdade, ela obtinha joias e dinheiro de algum amante: “Il fut avec elle invraisemblablement heureux. Elle gouverna sa maison avec une économie si adroite qu’ils semblaient vivre dans le luxe.”²⁸⁰ No conto francês, a educação para o casamento aplicada à jovem Mme. Lantin é também sugerida como causa de suas ambições e de sua infidelidade. Somente após a morte da jovem esposa, M. Lantin se dá conta da proveniência de tanto luxo, de que ele mesmo virá a desfrutar, ao vender as joias dadas pelo antigo amante dela. O desfecho desse conto de Maupassant, conforme vimos no capítulo sobre Monteiro Lobato, é bastante irônico.

Adélia também morre ao final do conto de Lima Barreto, mas sem ser totalmente absolvida pelo narrador. Por meio da narrativa em moldura, ele conclui com o mesmo pensamento determinista do início, criticando a educação de Adélia. Seu interlocutor simplesmente se retira, isentando-se de julgar o destino da mulher, deixando dividida a opinião sobre se educação da moça teria interferido em seu destino.

Este conto de Lima Barreto, de estrutura complexa, cheio de sutis construções de frase, deixa o leitor apenas com suposições vagas sobre a história da protagonista, devido ao modo recortado como é transposta no conto.

A figura da cortesã aparece em diversos outros contos de Lima Barreto, mas com perfil bastante diverso dos de Alzira e Adélia. “Um e outro” é uma narrativa em terceira pessoa que traz o discurso indireto livre de Lola, uma cortesã espanhola. Amaziada com Freitas, extrai dinheiro dele para presentear seu amante, o motorista José, até quando este não a interessava mais. Também a *cocotte* de “Lourenço, o magnífico” gasta todo dinheiro do amante, quando ele não sabe mais onde empregá-lo.

²⁷⁹ BARRETO, Lima. Adélia. *Histórias e sonhos*. Op. cit., p. 89-90.

²⁸⁰ MAUPASSANT, Guy de. Les bijoux. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 764.

São conhecidas as prostitutas bondosas de Maupassant, que se sacrificam pelo ideal patriótico. A mais famosa delas, Boule de Suif, aceitou dormir com um inimigo da pátria, um prussiano, para salvar a vida de seus companheiros de viagem. Rachel, de “Mademoiselle Fifi”, matou um prussiano em defesa da pátria. Irma, de “Le lit 29”, fez-se portadora da sífilis e transmitiu-a aos soldados inimigos, matando mais prussianos que um soldado francês em combate.

Conforme se pôde notar, ambos os autores, ao retratarem as prostitutas, deixam de observá-las moralmente, para vê-las como uma consequência da estrutura social a que estão condenadas, sendo marginalizadas e condenadas a vender seus corpos. Passam a analisar-lhes a bondade de caráter ou ainda, quando representativas da luxúria, esta é simbolizada como objeto de retaliação aos homens que as dominam, usurpando-os, em contrapartida. Elas usufruem financeiramente da situação e traem, por sua vez, vingando-se do sistema. Simbolicamente, essas prostitutas podem ser interpretadas como instrumentos de distribuição de renda, afinal. Eliane Vasconcellos assim as interpreta na ficção de Lima Barreto:

Quanto à prostituição, os narradores de Lima Barreto a vêem como um problema de ordem econômica, muito mais do que moral, por esta razão não condenam as mulheres que se prostituem por não terem oportunidades de ingressar no mercado de trabalho. A “alta prostituição” (como as cocotes estrangeiras) é vista como elemento socializador. Contribuindo para o burilamento dos hábitos dos homens, as cortesãs estão, ainda que não intencionem, ajudando o nosso processo de socialização. Os narradores de Lima Barreto sentem certa satisfação ao retratar estas “senhoras” dilapidando patrimônios, pois se vingam, indiretamente, da opressão sofrida pelas classes menos favorecidas, mas criticam a influência perniciosa que exercem sobre os políticos.²⁸¹

Micheline Besnard-Coursodon²⁸² apontou na obra do escritor francês a presença constante do tema da armadilha (*piège*), estando a mulher maupassantiana (entre outros elementos, como o amor, a natureza e Deus) em função de uma visão permanente na tradição literária, descendente de Eva, seduzindo e causando a destruição aos que com ela se relacionam. Mary Donaldson-Evans²⁸³ alerta-nos, porém, que essa visão é parodiada em Maupassant, isto é, ele traz para a sua literatura uma tradição que é, até

²⁸¹ VASCONCELLOS, Eliane. *Entre a agulha e a caneta: a mulher na obra de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Lacerda, 1999. p. 339.

²⁸² BESNARD-COURSODON, Micheline. *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: le piège*. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1973.

²⁸³ DONALDSON-EVANS, Mary. La femme (r)enfermée chez Maupassant. In: FORESTIER, Louis (Dir.) *Maupassant et l'écriture*. Actes du colloque de Fécamp. Éditions Nathan, 1993.

certo ponto, discutida e não aceita. A autora alerta-nos para a confusão frequente que se faz entre a opinião do autor e a de uma instância fictícia, a do narrador.

Lima Barreto, no conto “Um especialista”, trata do tema de maneira dramática, vinculando a prostituição ao incesto, mas não sem sarcasmo. Desde o título, ironiza a especialidade do comendador português, que o levará ao seu drama familiar: a predileção pelas mulatas. Casado e radicado há vinte e quatro anos no Rio de Janeiro, antes morara no Recife, onde se relacionou com outras mulatas. Sua especialidade é definida nas primeiras páginas do conto:

Gostava das mulheres de cor e as procurava com o afincado e ardor de um amador de raridades.

À noite, pelas praças mal iluminadas, andava catando-as, joeirando-as com olhos chispantes de lubricidade e, por vezes mesmo, se atrevia a seguir qualquer mais airoso pelas ruas de baixa prostituição.

— A mulata, dizia ele, é a canela, é o cravo, é a pimenta; é, enfim, a especiaria de requieime acre e capitoso que nós, os portugueses, desde Vasco da Gama, andamos a buscar, a procurar.²⁸⁴

Seu relacionamento já há quinze dias com uma mulata, Alice, é confidenciado ao amigo português, o coronel Carvalho, em uma conversa toda recortada pela caricatura do comendador, feita pelo narrador. Ele é animalizado e comparado a um suíno, de modo que o tema não será interpretado pelo viés da fatalidade, mas do instinto animal não domado pelo homem originário de uma nação que, ironicamente, nos dominou sob o lema da civilidade e da religião.

O comendador falara com um ardor desusado nele; acalorara-se e se entusiasmara de veras, a ponto de haver na sua fisionomia estranhas mutações. Por todo ele havia aspecto de um suíno, cheio de lascívia, inebriado de gozo. Os olhos arredondaram-se e diminuíram, os lábios se haviam apertado fortemente e impelidos pra diante se juntavam ao jeito de um focinho; o rosto destilava gordura; e, ajudado isto pelo seu físico, tudo nele era de um colossal suíno.²⁸⁵

Esse retrato pode ser comparado ao que o comendador faz da mulata para o amigo e o que o narrador dará mais adiante.

— É uma cousa extraordinária! Uma maravilha! Nunca vi mulata igual. *Como esta, filho, nem a que conheci em Pernambuco há uns vinte e sete anos! Qual! Nem de longe!* Calcula que ela é alta, esguia, de bom corpo; cabelos negros corridos, bem corridos: olhos pardos. É bem fornida de carnes, roliça; nariz não muito afilado,

²⁸⁴ BARRETO, Lima. Um especialista. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1990. p. 116-7.

²⁸⁵ Idem, p. 119.

mas bom! E que boca, Chico! Uma boca breve, pequena, com uns lábios roxos, bem quentes... Só vendo, mesmo! Só! Não se descreve.²⁸⁶

Era bonita de fato e elegante também. Viera com um vestido *creme* de pintas pretas, que lhe assentava magnificamente.

O seu rosto harmonioso, enquadrado num magnífico chapéu de palha preta, saía firme do pescoço roliço que a blusa decotada deixava ver. Seus olhos curiosos, inquietos, voavam de um lado a outro e a tez de bronze novo cintilava à luz dos focos. Através do vestido se lhe adivinhavam as formas; e, por vezes, ao arfar, toda ela trepidava de volúpia...²⁸⁷

A última descrição é dada pelo narrador, mas quem a olha é o amigo do comendador, o coronel Carvalho. Feitos os dois esboços, o narrador apresentará um terceiro, também como se seguisse o olhar do coronel, que foi impulsionado pela seguinte observação, conclusiva, proferida por um passante. É, portanto, um elemento externo que primeiro sugerirá o conflito. O autor insere-o como índice anunciador do desfecho, a partir daí pressentido pelo coronel, mas ainda não pelo comendador, cego pela sua paixão.

Um rapazola dissera:

— Que “mulatão”!

Um outro refletiu:

— Esses portugueses são os demônios para descobrir boas mulatas. É faro.

Ao passarem os dois, alguém, a quem ele não viu, maliciosamente observou:

— Parecem pai e filha.

E essa reflexão de pequeno alcance na boca que a proferiu, calou fundo no ânimo do coronel.

Os queixos eram iguais, as sobranceiras, arqueadas, também; o ar, um não sei quê de ambos assemelhavam-se...²⁸⁸

No caminho do cassino ao hotel, onde os três vão jantar juntos, o murmúrio de diversas línguas (das *cocottes* italianas, espanholas e francesas) contrasta com o silêncio que se instaura no português, compartilhado pelo patrício e pela mulata. A tensão do conto é colocada no domínio linguístico e será quebrada com o diálogo que os encaminhará para o conhecimento do incesto. As perguntas do coronel e do comendador, entrecortadas pelas respostas de Alice, agilizam o desfecho, ainda ignorado pela moça, despercebida de tudo (segundo o narrador), ainda que tenha ela, pela segunda vez no conto, lançado a hipótese da paternidade: “Quem sabe que o senhor não é o meu pai? gracejou ela”.²⁸⁹

²⁸⁶ BARRETO, Lima. Um especialista. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 118-9. Grifos nossos.

²⁸⁷ Idem, p. 121.

²⁸⁸ Idem.

²⁸⁹ Idem, p. 124.

Boquiaberto, o comendador deixa ver em sua face o estupor, até que a moça também conclui por si a verdade. O conto termina com esta fala conclusiva do comendador: “Meu Deus! É minha filha!”.²⁹⁰ Mais uma vez, o conto limiano finaliza com a descoberta, sem que haja julgamento posterior. O narrador, como vimos, constrói sua história encaminhando-a para o julgamento moral, uma vez que as vítimas foram movidas pelo instinto animal e pela luxúria.

Em Maupassant, tanto em “L’ermite” quanto em “M. Jocaste”, há uma narrativa enquadrada que trabalha com duas possibilidades de julgamento moral do incesto, considerado como uma fatalidade: o do contista e o do ouvinte de sua história. Ainda que não envolvam a figura da cortesã, gostaríamos de abordar rapidamente os dois contos, para mostrar o contraste entre o desfecho desses contos e o de Lima Barreto.

No primeiro conto, um narrador heterodiegético relata a seus amigos a história de um eremita, que lhe confidenciou por que vivia só, num desabafo, desejoso do julgamento do ouvinte. Com detalhes, conta a vida livre que levava, até conhecer a moça, “débutante de l’Amour”.²⁹¹ Tendo descoberto, posteriormente, que a moça com quem se relacionara era sua filha – por meio de um retrato seu encontrado –, fugiu dela, nada lhe revelando, mas, de longe, ofereceu-lhe grande parte de sua renda, isolando-se da vida social como autopunição. Esperando o julgamento de seu ouvinte, este diz, estendendo-lhe a mão, como em absolvição: “Vous avez fait ce que vous deviez faire. Bien d’autres eussent attaché moins d’importance à cette odieuse fatalité”.²⁹²

Já em “M. Jocaste”, há uma apresentação pública do incesto, também visando um julgamento. O narrador heterodiegético dirige-se a uma mulher que, segundo ele, havia se indignado contra um pai incestuoso. O narrador resolve expor o caso novamente, com as seguintes palavras:

Je vais aujourd’hui raconter ce drame au public.
Peut-être se trouvera-t-il quelqu’un, non pour excuser le fait immonde et brutal, mais pour comprendre qu’on ne peut lutter contre certaines fatalités qui semblent des fantaisies horribles de la nature toute-puissante!²⁹³

A intriga (que o autor desenvolveria mais tarde no romance *Fort comme la mort*) circunda um incesto voluntário, de um sujeito que, tendo perdido a amante no parto de sua filha, vê nesta o retrato da mãe, e nutre uma nova paixão por ela. A ilusão

²⁹⁰ BARRETO, Lima. Um especialista. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 124.

²⁹¹ MAUPASSANT, Guy de. L’ermite. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 689.

²⁹² Idem, p. 691.

²⁹³ Idem. M. Jocaste. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 717.

sofrida por Pierre Martel ao defrontar-se com a jovem pela primeira vez, órfã do pai de criação, transtorna-o, reabrindo a chaga da paixão antiga. Movido pelo sentimento, ele apaga da memória, segundo o narrador, o fato conhecido, uma vez que ainda lhe pairava certa dúvida sobre a sua paternidade; e seu subconsciente lança-lhe o aval para manter a relação. O amor correspondido leva-os ao ato final.

Un soir, ils se trouvèrent seuls. Ils causaient doucement, côte à côte, sur le canapé du petit salon. Tout à coup, il lui prit la main *dans un mouvement paternel*. Et il la garda, troublé du cœur et des sens malgré sa volonté, n'osant plus repousser cette main qu'elle lui abandonnait, et se sentant défaillir s'il la gardait. Et, brusquement, elle se laissa tomber dans ses bras. Car elle l'aimait ardemment, comme sa mère l'avait aimé, comme si elle eût hérité de cette passion fatale.²⁹⁴

O narrador, após estudar algumas ações que poderiam se seguir – suicídio, filicídio –, conclui que o pai prometera à primeira amante proteção à filha e que por isso se casou, nada revelando à moça. A conclusão fica em suspenso, mas o narrador toma o partido do suposto M. Jocaste: “Je ne sais pas s'il fut heureux; mais j'aurais fait comme lui, Madame”.²⁹⁵

Colocado num plano psicológico – não descartadas as pulsões do instinto –, o narrador de Maupassant absolve suas personagens. O julgamento do narrador de Lima Barreto, instalado entre uma ideologia sociocultural e determinista, trabalha com sarcasmo a questão, deixando apenas entrever o parecer de seu narrador, que se isenta da palavra final.

Nos contos observados, as personagens femininas prostituídas aproximam-se nos dois autores e são, ao mesmo tempo, vítimas e instrumentos sociais, tornando-se conscientes de sua condição e interferindo também no domínio masculino. A mulher decaída raramente se desvencilha de seu destino: um mau casamento ou o abandono. Muitas vezes mudadas pelo idealismo da primeira condição de jovem, empunham suas armas de vingança, defendendo-se ou buscando a superação do domínio masculino. São donas de um poder (limitado, sim), de uma sabedoria geralmente ausente nos homens, mesmo nos mais titulados e ocupando funções públicas importantes. O afastamento narrativo de ambos os autores, que evitam um julgamento direto (quando há, está na voz de um personagem masculino criado por eles), permite que, num procedimento dialético e esteticamente complexo, esteja presente na narrativa a dupla moral masculina, ao

²⁹⁴ MAUPASSANT, Guy de. M. Jocaste. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 720. Grifo nosso.

²⁹⁵ Idem, p. 721.

mesmo tempo praticada e criticada. Para Maupassant, a mulher depende sempre da projeção que o homem faz dela, gerando uma incompreensão de seu universo. A mulher é sempre a rival e, por isso, o amor sincero quase não existe em seus contos.

Se a mulher é considerada pelo seu caráter sedutor, em alguns casos, não podemos esquecer também que no romance *Bel-Ami*, comentado por Lima Barreto, o homem se promove pelo mesmo critério, conforme veremos. Há inúmeras personagens que, no domínio do casamento, demonstram superioridade intelectual sobre seus pares na obra de Maupassant: a Marquise de Renneville (“La Confiance”, “Sauvée”), Henriette (“Imprudence”), Michèle de Burne (*Notre Cœur*), Madeleine Forestier/Duroy (*Bel-Ami*), para citar somente algumas. Donaldson-Evans conclui que, seja o rebaixamento, seja a idealização da mulher em Maupassant, “illustrent une thèse: la femme réelle échappe toujours à l’emprise de l’homme”.²⁹⁶ E, na tentativa de apreendê-la, nos contos enquadrados, Maupassant tira proveito de uma forma narrativa que a cerca de todos os lados. A autora conclui: “En fait, chez Maupassant, la prison la plus efficace de toutes, c’est sa forme narrative de prédilection: le récit encadré”.²⁹⁷

Conforme já dissemos no capítulo sobre os contos e novelas, na primeira parte deste trabalho, os contos enquadrados de Maupassant correspondem a cerca de metade de sua obra contística, segundo informa Jaap Lintvelt, em “La polyphonie de l’encadrement dans les contes de Maupassant”.²⁹⁸ Nesse artigo, o crítico apresenta uma outra interpretação (diferente da de Donaldson-Evans) para a preferência de Maupassant por essa estrutura narrativa. Ele faz uma análise da relação entre os narradores heterodiegético e autodiegético, a reação das personagens-ouvintes e do leitor, partindo do conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin. Por sua exposição, notamos que suas conclusões são próximas das que obtivemos na comparação com Lima Barreto. 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, o 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

²⁹⁶ DONALDSON-EVANS, Mary. Op. cit., p. 71.

²⁹⁷ Idem, p. 73.

²⁹⁸ LINTVELT, Jaap. La polyphonie de l’encadrement dans les contes de Maupassant. In: FORESTIER, Louis (Dir.) Op. cit., p. 173.

interpretação que não é dada pelo autor de forma direta. Essa teoria está expressa no prefácio de Maupassant a *Pierre et Jean*, intitulado “Le roman”, 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 œuvre 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.”²⁹⁹

A narrativa enquadrada, portanto, foi redescoberta e é necessária à 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; cela appartient au lecteur.’”³⁰⁰

O paternalismo e a reclusão feminina a um espaço físico (o lar) e psicológico (o poder paterno e depois marital), restrito pela educação e pela tradição moralista, foram já estudados nos dois autores, muitas vezes considerados machistas pelos críticos. Gostaríamos de mostrar como também nesse assunto suas obras são dialéticas, uma vez que denunciam o problema esteticamente, criando soluções – literárias, é claro – para uma visão que se poderia fazer diferente da real.

Eliane Vasconcelos estudou com muito apuro, no conjunto da obra barretiana, todos os domínios da exclusão social feminina, comprovando com dados de época (como leis disponíveis, estatutos e notícias de imprensa) a marginalização exercida pelo homem e muitas vezes transmitida no discurso da mãe à filha. Ela constatou que, se o cronista Lima Barreto reproduziu a moral machista de seu tempo, opinando contra a força de trabalho feminina e contra o movimento feminista, por exemplo, o ficcionista seguiu direção diferente.

O jornalista, em contato direto com a realidade, não se permitiu assumir uma posição inovadora, vai-se manter preso às normas que a sociedade ditava para a mulher. Já o romancista, resguardado sob a máscara do narrador, não se encontrava tão preso ao que a ideologia ditava, deixava seu inconsciente fluir, podendo, assim, sob alguns aspectos, libertar a mulher da tirania da sociedade patriarcal.³⁰¹

²⁹⁹ LINTVELT, Jaap. La polyphonie de l’encadrement dans les contes de Maupassant. In: FORESTIER, Louis (Dir.) Op. cit., p. 180.

³⁰⁰ Idem, p. 185.

³⁰¹ VASCONCELLOS, Eliane. *Entre a agulha e a caneta*. Op. cit., p. 340.

Duplicidade interna a uma obra concebida sob uma unidade, uma vez que reproduz, a seu modo, uma contradição de seu tempo. O autor encontrou, pois, algumas maneiras de libertar as figuras femininas, seja pela denúncia de sua situação, seja pela presença constante de retratos que se repetem obsessivamente, seja pela valorização de sua história, que é reconstituída, embora geralmente dada pelo narrador masculino em terceira pessoa.

Conforme apresentamos no início deste estudo, os objetivos estéticos diversos dos dois autores não impediu que Lima Barreto encontrasse na obra de Maupassant uma temática e uma estrutura de conto com as quais dialogar, uma vez que condizem com seus princípios de composição. O conto de proveito moral – visado pela literatura militante do escritor brasileiro e pela sugestão estética de Maupassant, narrador ilusionista – oferece para Lima Barreto um modo de mascaramento pessoal, mas ainda de alerta para o seu leitor, impedindo uma leitura passiva, já que o chama à elaboração formal de um julgamento. Temos, portanto, uma análise e interpretação da forma, que conduzem de uma maneira mais exaustiva a uma compreensão da estética dos autores.

5.2 O arrivista

Ainda que em alguns dos textos tratados anteriormente este assunto também apareça, “Numa e ninfá” é um conto todo fundado no arrivismo. Conforme vimos, é um tema caro a Maupassant e que Lima Barreto criticou abertamente na crônica “O ideal do *Bel-Ami*”. Em tom bastante agressivo contra duas personalidades de sua época, dois burocratas e jornalistas brasileiros, nomeados professores em universidades estrangeiras, Lima Barreto reflete sobre o destino do país, enquanto nos remete à obra do escritor francês.

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 meninos? Os pais, que devem ensinar aos filhos? As mães, que 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 dêste, 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*.³⁰²

O cronista afirma para negar 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, por que tais autores ainda hoje atraem o público.

O protagonista de *Bel-Ami*, Georges Duroy, é um pequeno funcionário público, sem formação superior, que entra na carreira jornalística com a ajuda de um antigo amigo, o jornalista Charles Forestier. Todas as suas relações partem do encontro inicial com esse sujeito, de quem, depois de morto, herdaria até a esposa. É, portanto, a esposa de Charles, Madeleine Forestier (depois Madeleine Duroy), quem redige os artigos dos sucessivos maridos (e, depois de desquitada, do novo companheiro). Duroy ascende socialmente pelo ofício da escrita, pelas amantes influentes. Subindo rapidamente, graças ao seu talento imbatível com as mulheres e um espírito ardiloso e inescrupuloso, Georges Duroy chega a comprar título de nobreza e armar um flagrante, a fim de obter a separação legal e casar-se novamente, com a jovem Suzette, filha de M. Walter, o dono do jornal em que trabalhava, *La Vie Française*. A ascensão de Duroy é completa: financeira, no âmbito amoroso (com a amante Mme. de Marelle) e social. Há uma cena em que, ironicamente, é comparado a Cristo, tanto são guardadas as aparências de bom moço.

Assim como o conto “Clara dos Anjos”, “Numa e ninfá”, de 1911, foi também desdobrado em romance, quatro anos mais tarde, pelo autor. Maupassant desenvolveu o tema no romance *Bel-Ami*, publicado em 1885, mas, antes disso, em 1882, escreveu “L’homme-fille” e, em 1884, o conto “Le legs”, em que traça um perfil do arrivista.

Segundo André Vial, “L’homme-fille” é um exemplo de “conte-caractère”, uma espécie de conto “où le conteur, sans consigner désormais aucun trait anecdotique, aucune image ni aucun acte particuliers, tire de son expérience le *portrait* anonyme d’un type de son temps”.³⁰³ Sem personagens, sem tempo nem espaço definidos, esse tipo de texto tende à crônica, afastando-se do conto, uma vez que não tem por fim narrar propriamente, e sim descrever e argumentar.

³⁰² BARRETO, Lima. O ideal do *Bel-Ami*. *Feiras e mafuás*: artigos e crônicas. Op. cit., p. 181. O artigo data de 1916.

³⁰³ VIAL, André. *Guy de Maupassant et l’art du roman*. Paris: Nizet, 1954. p. 478. Grifo do autor.

Em “L’homme-fille”, o narrador, como em “O ideal do *Bel-Ami*”, também num tom de cronista enraivecido, caracteriza esse tipo social como “changeants, fantasques, innocemment perfides, sans suite dans les convictions ni dans la volonté, violents et faibles comme des femmes”.³⁰⁴ Para ele, o tipo mais irritante de “homme-fille” é o do parisiense, que apenas aparenta inteligência e que usa da sedução para conquistar o que quer. Observa que, entre os deputados e jornalistas, há diversos desses homens, oportunistas, charmosos, enganadores e superficiais, que atraem para conseguir o que querem e depois descartam aqueles que os ajudaram a subir ou os impedem de prosseguir. Sem escrúpulos, mudam facilmente de opinião para agradar quem é necessário e não temem ser desonestos em troca de um ganho pessoal.

L’homme-fille est brave et lâche en même temps; il a, plus que tout autre, le sentiment exalté de l’honneur, mais le sens de la simple honnêteté lui manque, et, les circonstances aidant, il aura des défaillances et commettra des infamies dont il ne se rendra nul compte; car il obéit, sans discernement, aux oscillations de sa pensée toujours entraînée.³⁰⁵

O conto “Numa e ninfa” narra a história de Numa Pompílio de Castro, um bacharel sem inteligência, que sobe socialmente por auxílios escusos. Ambicionando destacar-se na política, casa-se com Gilberta, romântica burguesa, filha de um governador, para os quais um marido com título era tudo. Assim, por meio do sogro, ele consegue a nomeação para deputado – uma das profissões que Maupassant elegeu para seu “homme-fille”. Guardam as aparências de um casal perfeito, mas a inversão dos papéis entre eles é dada logo no início do conto. Se Numa é um “homme-fille”, Gilberta é, certamente, uma *fille-homme*:

Na rua não havia quem não apontasse a união daquele casal. Ela não era muito alta, mas tinha uma fronte reta e dominadora, uns olhos de visada segura, rasgando as cabeças, o busto erguido, de forma a possuir não sei que ar de força, de domínio, de orgulho; ele era pequenino, sumido, tinha a barba rala, mas todos lhe conheciam pelo talento e a ilustração.³⁰⁶

Essa falsa imagem da sabedoria de Numa é pouco a pouco desconstruída aos olhos do leitor, por meio da narração em terceira pessoa, que insiste em mostrar que os estudos do rapaz eram rasos, que o seu arrivismo vinha de longa data, cavando lugares no funcionalismo público, até alcançar o casamento e com ele a vaga de deputado:

³⁰⁴ MAUPASSANT. L’homme-fille. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 754.

³⁰⁵ Idem, p. 757.

³⁰⁶ BARRETO, Lima. Numa e ninfa. *Contos completos de Lima Barreto*. Op. cit., p. 294. O conto data de 1911.

“Numa viu logo que o caminho mais fácil para chegar a seu fim era casar-se com a filha do dono daquela ‘marca’ longínqua do desmedido império do Brasil”.³⁰⁷

Sob a forma de narrativa circular, o conto volta, enfim, ao momento inicial, quando um primeiro discurso foi solicitado ao deputado. Desesperado, Numa solicita auxílio da esposa. Seus brilhantes discursos públicos, a partir daí, são, aparentemente, redigidos por Gilberta. A técnica narrativa de Lima Barreto salta etapas para depois retomá-las, deixando entrevistas as circunstâncias da redação dos textos e fazendo o leitor reler, a cada nova informação, os dados anteriores. Somente na cena final do conto, Numa descobre-se traído pela esposa com o primo dela e, assim, a autoria dos textos é revelada ao leitor e ao marido: era o amante dela, poeta, que a ajudava nessa tarefa.

A porta estava fechada; ele quis bater, mas parou a meio. Vozes abafadas... Quem seria? Talvez a Idalina, a criada... Não, não era; era voz de homem. Diabo! Abaixou-se e olhou pelo buraco da fechadura. Quem era? Aquele tipo... Ah! Era o tal primo... Então, era ele, era aquele valdevinhos [sic], vagabundo, sem eira nem beira, poeta sem poesias, frequentador de chopes; então, era ele quem lhe fazia os discursos? Por que preço?

Olhou ainda mais um instante e viu que os dois acabavam de beijar-se. A vista se lhe turvou; quis arrombar a porta; mas logo lhe veio a ideia do escândalo e refletiu. Se o fizesse vinha a coisa a público; todos saberiam do segredo da sua “inteligência” e adeus câmara, ministério e – quem sabe? – a presidência da República. Que é que se jogava ali? A sua honra? Era pouco. Que se jogava ali eram a sua inteligência, a sua carreira; era tudo! Não, pensou ele de si para si, vou deitar-me.

No dia seguinte, teve mais um triunfo.³⁰⁸

O patético da cena, do homem traído que se esconde, observando pela fechadura a mulher e o amante, ilustra bem a passividade de Numa e a fácil aceitação da situação, para manter-se o *status quo*. Como um bom “homme-fille”, “il obéit, sans discernement, aux oscillations de sa pensée toujours entraînée”,³⁰⁹ dando pouco valor à sua honra, preferindo manter as aparências, a fim de garantir sua projeção política.

O conto “Le legs”, de Maupassant, reproduz uma cena de *Bel-Ami*, em que Mme. Serbois (Madeleine Duroy) recebe uma herança de um amigo do casal, Vaudrec (o mesmo nome usado no romance), que, não tendo herdeiros, deixa todos seus bens à amiga. M. Serbois (Georges Duroy) desconfia que a esposa tivera um caso com Vaudrec, mas, por interesse próprio pela soma, aparentemente supera a questão da traição – tal qual Numa, de Lima Barreto.

³⁰⁷ BARRETO, Lima. Numa e ninfa. *Contos completos de Lima Barreto*. Op. cit., p. 296.

³⁰⁸ Idem, p. 299.

³⁰⁹ MAUPASSANT. L’homme-fille. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 757.

Il s'arrêta devant sa femme: "Et bien, si tu veux, Bichette, je vais retourner tout seul chez Me Lamaneur pour le consulter et lui expliquer la chose. Je lui dirai que tu as préféré ça, par convenance, pour qu'on ne puisse pas jaboter. Du moment que j'accepte la moitié de cet héritage, il est bien évident que je suis sûr de mon fait, que je suis au courant de la situation, que je la sais bien nette, bien honnête. C'est comme si je te disais: "Accepte aussi, ma chère, puisque j'accepte, moi, ton mari." Autrement, vrai, ça n'était pas digne."

Mme Serbois prononça simplement: "Comme tu voudras."³¹⁰

A hipocrisia retratada é intensificada neste conto, assim como no do autor brasileiro, pela escolha dessa forma literária, convergindo o clímax com o final do texto. Conforme vimos, no de Lima Barreto, o marido aceita a traição e tem sucesso. No do autor francês, como numa confissão muda, a esposa chora após a saída do esposo para ir ao tabelião, revelando assim também a traição, não mais questionada pelo marido, que foi receber a herança.

Maupassant trabalhou o tema do arrivismo primeiro num *conte-caractère* (mais próximo da crônica que do conto), depois num conto e, por fim, num romance. Lima Barreto começou pelo conto, depois passou ao romance e, por fim, à crônica. Acreditamos que, sob a forma do conto, um instantâneo dos perfis que desenvolveriam mais tarde, puderam conjugar um olhar sobre os fatos narrados, sem interferir longamente sobre os acontecimentos. O distanciamento do narrador é, portanto, máximo, assim como o efeito obtido pela concisão narrativa. Ambos perceberam que o assunto renderia uma obra de maior fôlego e que a estrutura do conto não era suficiente para o desenvolvimento de suas teses.

Ao contrário das figuras femininas, cada qual escrava de sua história, em "Numa e ninfã", o protagonista não sofre uma modificação, no desfecho do conto, ainda que aí se concentre a tensão narrativa. Por esse procedimento, o leitor, alertado ao longo da narrativa sobre a má conduta de Numa, pode indignar-se, frente a um homem que não reage diante da cena da esposa que o trai. O clímax está no final, o que condiz com a forma do conto produzida por Maupassant em "Le legs".

O interesse de Lima Barreto pelo tipo do arrivista foi demonstrado em vários outros contos, mas em que há uma punição e uma modificação de seu curso. Em "Foi buscar lã" e "O jornalista" (outra classe predileta para o papel) há um crime cometido por ambição, em que uma personagem mais bem inserida socialmente inculpa outra. No entanto, a verdade se revela: o inocente é libertado e o criminoso, desmascarado, caindo na própria armadilha.

³¹⁰ MAUPASSANT. Le legs. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 346.

Em “Milagre de Natal”, dois funcionários do Tesouro Nacional (veja-se a frequência em retratar o burocrata) desejam desposar Mariazinha, filha do chefe: Simplício, por amor (que é correspondido) e Guaicuru, por ambição. Guaicuru tenta de todas as maneiras ganhar a disputa, fazendo aparentar grande sabedoria diante da mãe da moça. No entanto, esta, também ambiciosa, só concede a filha após saber qual ganhou promoção no trabalho, não lhe importando por que meios. Ao contrário do que vimos acontecer em “Numa e ninfá”, Simplício é quem vence por méritos.

Conforme se observou nesses últimos exemplos, o autor brasileiro criou, ao contrário de Maupassant, uma forma de vingança literária contra um tipo social que atravanca a vida dos honestos. Nesses casos, o indivíduo de bem é salvo. Vê-se, pois, que o autor foi além e realizou intratexto o seu ideal moralizador.

Lima Barreto, isento nas questões do amor, não o fora, porém, nas imposições do dinheiro sobre as da honestidade. A literatura dos dois escritores, no brasileiro mais abertamente do que no francês, coloca-se a favor de discussões que desmascaram o leitor burguês de suas conveniências falso-moralistas. Assim, Lima Barreto filtrou uma mensagem depreendida de uma faceta do escritor francês, por meio de uma realização estética muito conveniente às suas crenças como homem. A estrutura do conto enquadrado, muitas vezes retomada pelo autor de “Uma vagabunda”, criou uma ponte entre os homens e seus ideais, não observada nos romances, conforme comentou Osman Lins. A dramaticidade do conflito e a necessidade de confidenciar, de relatar a sua história, fazem o protagonista abrir-se ao ouvinte, um amigo, geralmente. Esta conclusão, cremos, vai ao encontro das palavras do autor brasileiro, com que termino este estudo comparativo.

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e de dependente entre si.³¹¹

³¹¹ BARRETO, Lima. *Amplius. Histórias e sonhos*. Op. cit., p. 15.

CAPÍTULO 6

Viriato Correia e o conto dramático à Maupassant

[...] quanto mais o desvendo, mais me convenço que o palco da vida é muito mais vibrante que o palco dos theatros. Quanto mais o conheço mais me convenço que não ha imaginação humana, por mais rica e mais estranha [sic], capaz de ultrapassar a realidade dos factos.³¹²

Provavelmente o contista menos divulgado entre os estudados neste trabalho, Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho (1884-1967) ficou mais conhecido pela sua obra infantil e teatral. Esquecimento justo, no julgamento de Wilson Martins, para quem o autor de *Cazuza* não merecia a celebridade recebida em sua época.³¹³ Nascido no Maranhão, Viriato Correia estudou Direito e atuou como jornalista no Rio de Janeiro, onde conheceu Medeiros e Albuquerque e João do Rio. Colaborou em vários periódicos, entre eles: *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Careta*, *Ilustração Brasileira*, *Cosmos*, *A Noite Ilustrada*, *O Malho* e *O Tico Tico*. Nessas contribuições, assinava ora com o próprio nome, ora com as iniciais, ora sob pseudônimos, como Milton Larebel, Fafazinho, Pequeno Polegar e Tibúrcio da Anunciação. A maior parte de seus contos foi primeiro publicada nesses periódicos, sendo depois reunidos em livros pelo autor.³¹⁴

Sua atuação percorre várias áreas e sua obra é bastante vasta. Foi crítico teatral, professor de História do Teatro e autor de cerca de trinta peças. Como político, foi eleito deputado estadual e federal pelo seu estado de origem. Em 1938, ano de publicação de *Cazuza* (romance infantojuvenil) e *A marquesa de Santos* (teatro), foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Além de contos e peças, escreveu narrativas históricas (*Terra de Santa Cruz*, 1921; *Histórias da nossa História*, 1921; *Brasil dos meus avós*, 1927; *Alcovas da história*, 1934; entre outros), crônicas, romances (*Mistério*,³¹⁵ 1920; *Balaiada*, 1927) e dezoito livros infantojuvenis.

³¹² Fala do desembargador Alves Moreira, de “O drama de D. Alice”, em CORREIA, Viriato. *Novelas doidas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 14.

³¹³ Na seguinte passagem, o crítico lamenta o esquecimento de um contista como José Veríssimo: “É um dos nossos escritores injustamente esquecidos e, ainda em vida, injustamente tratado; o contrário, exatamente, do que poderia ser dito a respeito de Xavier Marques e de Viriato Correia (1884-1967), que, se estão justamente esquecidos, foram injustamente bem tratados.” MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978, v. 5 (1897-1914). p. 187.

³¹⁴ As informações biográficas e bibliográficas foram obtidas no site da Academia Brasileira de Letras: <www.academia.org.br> e no livro de Genulfo Hércules Pinto, *Viriato Corrêa: a modo de biografia*. Rio de Janeiro: Alba, 1966.

³¹⁵ Romance policial coletivo, de autoria de Medeiros e Albuquerque, Viriato Correia, Coelho Neto e Afrânio Peixoto, publicado pela editora de Monteiro Lobato.

Os seus quatro volumes de contos são: *Minaretes* (1903), *Contos do sertão* (1912) – dedicado a Medeiros e Albuquerque –, *Novelas doidas* (1921) e *Histórias ásperas* (1928). O primeiro, obra de estreia do autor, foi duramente criticado por João Ribeiro e Medeiros e Albuquerque, pois consideravam o título afetado e não condizente com o conteúdo, sobre o universo sertanejo.³¹⁶ A crítica do último é um pouco suavizada, uma vez que o ensaísta, observando já as qualidades do autor, previa um futuro literário para Viriato.³¹⁷ Comentando esses fatos, assim o autor definiu o seu próprio livro, no momento da morte de Medeiros e Albuquerque:

O meu primeiro volume literário era uma coleção de contos realistas do sertão do norte. E, a esse livro de feição rigorosamente brasileira, tive o mau gosto de dar um título oriental e de explicar o título num prefácio horrível de sabor positivamente futurista.³¹⁸

Os três volumes posteriores compõem o nosso *corpus*, embora, como se explicará pelo encaminhamento que o autor deu à sua arte, predominem aqui as referências às *Novelas doidas*. Segundo se mostrará, a afeição de Viriato Correia à estética naturalista, mesmo que ultrapassada para a sua época;³¹⁹ a inserção de sua obra no regionalismo, que ganharia nova projeção entre os modernos; e a fatura de seus contos filiados a Maupassant fazem-no merecer estudo neste trabalho. Contista de qualidade própria, como se demonstrará, não merece, a meu ver, o ocaso.

Infelizmente, há poucas referências ao autor nas histórias da literatura brasileira. Alfredo Bosi, na *História concisa*, também não oferece entrada para o escritor. Ao que sabemos, sua atuação como contista foi comentada por poucos críticos: Josué Montello, Herman Lima, Ribeiro Couto (os três também contistas) e Múcio Leão.

Ao tratar de Viriato Correia, Josué Montello cria uma categoria de conto à qual o filia: o conto teatral.

Viriato Correia é o mestre dêsse tipo de novela curta – talvez o último e o mais vigoroso de nossa literatura. Depois da morte de seu conterrâneo Artur Azevedo,

³¹⁶ Não pudemos ter acesso direto nem à crítica nem à obra, publicada no Maranhão e sem exemplares localizados em São Paulo ou na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Os demais volumes, em suas primeiras edições, estão disponíveis na seção de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade. Deve-se estar sempre atento também à busca pelo primeiro nome e pelo sobrenome desconhecidos do autor, que, conforme indicamos acima, é Manuel (Viriato Correia) Baima do Lago Filho.

³¹⁷ PINTO, Genulfo Hércules. *Viriato Corrêa*: a modo de biografia. Op. cit., p. 52.

³¹⁸ CORREIA, Viriato. Medeiros e Albuquerque. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, ano 26, v. 46, n. 153, set. 1934. p. 74.

³¹⁹ O mesmo diz Nelly Novaes Coelho, em seu *Dicionário da literatura infantil-juvenil brasileira*. São Paulo: Quíron, 1983. p. 900.

ninguém trouxe ao conto brasileiro, como o narrador admirável das *Histórias Ásperas*, maior soma de teatralidade.

Antes de escrever a primeira peça, que determina uma das direções fecundas de sua produção literária, Viriato Correia fez teatro sob a forma de conto. E vale a pena assinalar-se que o senso da teatralidade é onipresente na obra do narrador das *Novelas Doídas* [sic]. Na conferência, no conto infantil, no romance, nas páginas de evocação históricas, em suma: em tudo que lhe sai da pena, logo se identifica em Viriato Correia a presença do homem de teatro comunicando dramaticidade a seus escritos.³²⁰

Ou seja, para Josué Montello, toda a obra de Viriato Correia é guiada pelo senso dramático. Mais adiante, volta a essa ideia, relacionando-o à tradição de Maupassant:

Viriato Correia procurou fazer-se mais simples na sua maneira de contar. E foi com esta simplicidade intencional, que é um recurso e não indício de penúria, que escreveu os grandes contos de corte teatral das *Novelas Doídas* [sic] e das *Histórias Ásperas* e que se intitulam *O Drama de Dona Alice*, *Os Três Relógios*, *Circo de Cavalinhos* e *Sinhazinha Lelê* [sic].

Mas êsse narrador, que sabe estruturar o conto à Maupassant em forma exemplar, não se contentou com os recursos opulentos da própria inspiração. E mergulhou nos alfarrábios dos velhos tempos, transformando em contos ágeis boa cópia de lances pitorescos e dramáticos de nosso passado, nas *Histórias de nossa História*, na *Terra de Santa Cruz* e nos *Contos da História do Brasil*.³²¹

Conforme veremos em nossas análises, é justamente esse aspecto dramático do conto de Viriato Correia que mais o aproxima do conto de Maupassant. O escritor francês, como observamos na primeira parte desta tese, escreveu contos sob a forma de esquetes dramáticos (como em “Le cas de Madame Luneau”, “Au bord du lit”, “Tribunaux rustiques” e “La revanche”) e procurou ele mesmo adaptar algumas de suas narrativas para o teatro (“L’enfant”, “Mademoiselle Fifi”, “Yvette”). A percepção do modo de conduzir a trama, a fim de envolver e surpreender o leitor por meio de assunto e formas dramáticas, está presente em diversos dos contos que apresentaremos aqui.

Herman Lima, em dois momentos, apresenta sucintamente Viriato Correia, sempre comparando a obra deste à de Maupassant. No volume *Variações sobre o conto*, depois de uma teorização sobre essa forma literária, que o faz distinguir dois tipos de contos – o clássico, à Maupassant, e o moderno, à Tchekhov –, Herman Lima resume em um parágrafo a obra do escritor maranhense:

Viriato Correia tem um modo peculiar de conduzir as suas histórias, animando-as duma exuberante vitalidade, a que se mescla um ardente lirismo sertanejo e uma forte textura de fabulação. – *Terras malditas* [sic], *O outro*, *A desfeita*, *A*

³²⁰ MONTELLO, Josué. O conto brasileiro de Machado de Assis a Monteiro Lobato. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto*: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1958. p. 154-5.

³²¹ Idem, p. 156.

desforra, contos do sertão, ou *O drama de D. Alice, Madrugada Negra, A eterna mulher*, penetrados da malícia e das misérias da vida urbana, podem figurar entre o melhor que temos produzido no conto à Maupassant.³²²

Em outro estudo panorâmico, “O conto, do Realismo aos nossos dias”, Herman Lima reforça essa ideia, recuperando a citação anterior quase nos mesmos termos. Afirma que Viriato “sabe animar as suas narrativas dum intenso interesse e dum profundo sentido universal, que fazem de várias de suas páginas [...] exemplares do que melhor temos produzido no conto à Maupassant”.³²³ Assim como Josué Montello, nota na obra do escritor brasileiro “uma poderosa textura dramática”, o que vai ao encontro da “forte contextura de fabulação”, enunciada no seu ensaio de 1967. Conforme estudaremos a seguir, é esse o aspecto formal que mais o aproxima do autor francês, parodiando-o e criando uma poética original.

Além dessas raras menções em estudos sobre o conto, o primeiro texto que encontramos sobre o Viriato Correia contista é uma resenha de *Novelas doidas*. Ribeiro Couto, em 1921, dedicou ao livro recém-publicado um artigo, intitulado “Um novelista brasileiro”.³²⁴ Entre a apresentação biográfica do autor e o comentário da obra, há elementos que convergem para o que disseram os críticos citados:

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 notícia de jornal, num caso que ouve, numa reminiscência despertada por acaso na memória, “vê” sempre, desdobrado pelo milagre da imaginação creadora, um entrecho de peça, de conto, de romance.

Desenvolvida segundo o conto breve 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, mas chamamos a atenção para o parágrafo sobre Maupassant, que comentaremos a seguir.³²⁵

³²² LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967. p. 97.

³²³ 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. 234.

³²⁴ COUTO, Ribeiro. Um novellista brasileiro. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 nov. 1921. p. 3. Todas as próximas citações deste artigo referem-se a esta fonte e os grifos são nossos.

³²⁵ 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

“O drama de d. Alice”, “O outro”, “A armadilha”, “Madrugada Negra” têm a mesma nota de tragico intenso, “Grand guignotesco” que faz o encanto terrível 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 horrível 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” [sic].

“A noiva” tem os imprevistos phantasticos dos contos de Hoffmann. Aquella subita desapareição 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 [sic] 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 se 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 dilletantismos 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”, segundo veremos em nossas análises, Viriato não se esqueceu de Maupassant. Em diversos contos desse volume, não só os temas como também a estruturação da narrativa curta o recuperam.

O texto de Múcio Leão³²⁶ traz todos os elogios comuns aos pronunciamentos de recepção acadêmica, tecidos à personalidade e à obra do escritor. Feito por ocasião da posse de Viriato da cadeira tão cobiçada por ele, em 1938, interessam-nos as

vingança, mas com certo humor negro. Todos estes elementos estão reunidos também na obra de Maupassant. O nome de Viriato Correia foi posto lado a lado ao de Maupassant, Poe e Villiers, entre outros, nas antologias da Livraria Martins, *Obras-primas do conto fantástico* e *Obras-primas do conto de terror*. No primeiro volume, entra com o conto “A ficha nº 20.003” e, no segundo, com “A cobra preta”.

³²⁶ LEÃO, Múcio. Recepção do Sr. Viriato Correia. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 31, v. 56, p. 139-72, anais de jul.-dez. 1938.

observações, ainda que de praxe, à contística do autor maranhense. Múcio Leão faz uma ressalva, ao perceber principalmente os temas, as paisagens e as personagens sertanejas: “Eu limitaria muito o vosso ambiente, se deixasse a vossa obra de contista irmão de Maupassant adstrita apenas ao sertão”.³²⁷ Apesar disso, retoma a seguir o estudo dos contos em que existem elementos sertanejos, como a figura do cantador popular. Em certo momento, Múcio Leão afirma que há uma “religiosidade dramática, e singularmente supersticiosa”³²⁸ em Viriato Correia, o que se pode entender, mais simplesmente, como o determinismo típico naturalista, presente sobretudo nas narrativas dos primeiros livros. Como o acadêmico já tinha expressado em passagem anterior, para ele, Viriato foi contagiado pelo naturalismo de Zola (*Naná*), Aluísio Azevedo (*Mulato*) e Inglês de Sousa (*O Missionário*).³²⁹ Vejamos as palavras de Múcio Leão, ao definir essa superstição típica no Viriato contista:

Eis aí como estamos face a face com o Destino. Mas com o Destino em toda a intensidade da concepção esquiliana – Fôrça sagrada, que move as almas, os seres e os universos, e diante da qual não ha reflexão, prudência ou propósito humano que prevaleça.

A idéia, talvez inconciente [sic], dêsse Poder está em todos os vossos contos. É êle que, soberano, desdenhoso e inevitável, preside a todas as ações da vida e dos romances.

[...]

Males sôbre males, sofrimentos sôbre sofrimentos, enfermidades sôbre enfermidades, – eis, sr. Viriato Correia, em vossa concepção, que talvez não seja erronea, o que é o sertão do Brasil, o que é, ali, a misérrima vida dos homens.

Mas êsse mundo, cheio de dôr e desengano, é, por outro lado, um mundo cheio de poesia.³³⁰

Nos quatro escritores comentados, é constante a comparação de Viriato Correia com Maupassant. Seja por meio do retrato da crueza da vida, seja pelo tom dramático e a intenção de universalizar certos temas, seja pelo o determinismo naturalista, recorrente em contos urbanos e sertanejos, todos encontraram um ponto de relação com o mestre da novela francesa. Gostaríamos de acrescentar a esses aspectos a observação da estrutura dos contos dos dois escritores e o modo irônico de observação do narrador.

³²⁷ Idem, p. 153.

³²⁸ Idem, p. 154.

³²⁹ Idem, p. 145. O biógrafo Genulfo Hércules Pinto menciona as leituras literárias de Viriato Correia: “Balzac inteiro”, Coelho Neto, Alexandre Dumas, Daudet, Eça de Queirós, Raul Pompeia, Dostoiévski, entre outros, mas Maupassant não é citado. Genulfo Pinto afirma que seus contos “se situavam rigorosamente dentro da escola realista e eram profundamente humanos.” PINTO, Genulfo Hércules. Op. cit., p. 35-7.

³³⁰ LEÃO, Múcio. Recepção do Sr. Viriato Correia. Op. cit., p. 154 e 156.

A escolha dos títulos de seus três últimos livros de contos enfatiza o desejo do autor em reunir textos curtos (contos, novelas e histórias), sob um ponto de vista particular: o do regionalismo (*Contos do sertão*), do inverossímil (*Novelas doidas*) e do tom cruel (*Histórias ásperas*). Em *Contos do sertão*, predominam as narrativas lineares, em terceira pessoa, o que se justifica pelo tom lendário e histórico que o autor quis lhes dar. No último livro de contos, *Histórias ásperas*, está bem equilibrado o número de contos em primeira e em terceira pessoa, considerando que se privilegia aí também o narrador-contador de histórias.

Tendo também vivido entre contadores populares, assim como Monteiro Lobato e Maupassant, Viriato Correia retoma a narrativa enquadrada como modelo formal para muitos de seus textos. Dos dezenove contos de *Novelas doidas*, nove retomam essa estrutura: “O drama de D. Alice”, “O outro”, “A noiva”, “O dever de matar”, “A desfeita”, “O homem que tocava clarineta”, “A mulher que envelheceu”, “Madrugada negra”, “O matador de crianças”. Em geral, os outros dez contos de *Novelas doidas* trazem uma anedota narrada, seja em primeira, seja em terceira pessoa, que prioriza o relato dialogado, ao que, parece-nos, o autor cada vez mais foi aderindo ao longo de suas obras. Há temas variados, predominando aqueles em que há morte ou ameaça de morte e traição. Mais uma vez, pediremos o auxílio de Ribeiro Couto nessa constatação:

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...

Este último é o caso do conto “Ladrão”, de *Novelas doidas*: um homem relata o assassinato que cometeu por engano – equívoco semelhante ao que vimos no capítulo sobre Lúcio de Mendonça, no desfecho de “O hóspede”. Se *Contos do sertão* é dominado pelo determinismo naturalista, em *Histórias ásperas*, mesmo quando não há morte trágica, a aspereza está no sarcasmo do narrador.

Neste trabalho, estudaremos particularmente quatro contos de *Novelas doidas*: “O drama de D. Alice”, “O homem que tocava clarineta”, “Madrugada negra” e “O matador de crianças”; e um de *Histórias ásperas*: “O crime de Pedro”, justamente os que consideramos mais representativos do seu contato com o autor de *La Maison Tellier*. Mencionaremos os demais quando necessário à nossa argumentação, a fim de reforçar certas obsessões temáticas do autor ou traços de seu estilo.

6.1 O drama no conto

Há, em Viriato Correia, pelo que é comum nos volumes de conto, o apego à caricatura que beira o expressionismo. A deformação é tanta que algumas personagens não alcançam o tipo, elas são quase aberrações, originárias da reunião de traços motivadores da ação do conto. Se as histórias criadas por ele se aparentam às dos autores coligidos por Ribeiro Couto, tal é a originalidade do conflito imaginado pelo escritor brasileiro que acaba por superá-los, como sugere o crítico, descobrindo uma saída que lhes teria escapado. Os temas são os mesmos (a traição, a morte do amante, supostos assassinatos), mas há uma paródia das circunstâncias, uma linguagem sarcástica do narrador, que desviam as personagens de seu curso evidente. O escritor das *Novelas doidas* soma à tradição seu estilo típico de contar, uma paisagem própria a cercar e intensificar o panorama que beira à caricaturização do próprio gênero do conto dramático. Ele está consciente de que brinca com uma legião de escritores, que homenageia e distorce, com muita graça e criatividade. Como afirma uma personagem sua, o desembargador Alves Moreira, de “O drama de D. Alice”, tratando do teatro, poderíamos resumir sua intenção de contista:

No theatro, mesmo as coisas velhas precisam ter um traço de novidade chocante e principalmente imprevista [...] um grande, um imenso interesse despertará a morte que fôr cercada de circunstancias impalpaveis, intangiveis, obscuras, misteriosas. [...]

O que ha de interessante não é o epilogo ruidoso do drama. São as circunstancias que envolveram a sua perpetração. E essas circunstancias, ellas principalmente, é que devem constituir uma peça de theatro.³³¹

Esse sujeito, interpretando a arte idealizada pelo autor, apresenta no conto que abre o livro a teoria que o encerra. Alves Moreira coloca-se contra o lugar-comum na arte e afirma que, se a morte por crime é recorrente na vida, não deveria ocupar o drama, onde o inesperado deveria interceder, para interesse do público. O desembargador simboliza, portanto, o contista refletindo sobre a sua obra e o tom didático e metalinguístico mostra os procedimentos de criação do próprio Viriato. Essa mesma reflexão retornará em *Histórias ásperas*, no conto “O crime de Pedro”, que nos servirá no fechamento deste capítulo.

No estudo sobre Monteiro Lobato, comparamos a arte do autor de *Urupês* à de Maupassant, por meio da teoria de verossimilhança apresentada no prefácio a *Pierre et*

³³¹ CORREIA, Viriato. *Novellas doidas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 13-4.

Jean. Nesse momento, lembramos que, tratando do romance, para dar a impressão de realidade, essa teoria exige que seu autor conte a história da alma, do coração e da inteligência no seu estado normal, apresentando fatos de uma verdade irrecusável e constante.³³² Viriato Correia estaria, então, indo contra a teoria maupassantiana? Aparentemente sim, de modo a aproximar-se do naturalismo; porém, a análise do drama forjado pelo desembargador de Viriato Correia nos mostrará que, se a personagem propõe um tipo de teatro que valoriza “o traço de novidade chocante e principalmente imprevista”, o autor oferece ainda um conto vinculado à tradição e que está centrado na verossimilhança do relato. Ao criar uma intriga sob a “forte contextura de fabulação” e uma “poderosa textura dramática” – como definiu Herman Lima –, Viriato não deixa de enunciá-la por meio de minuciosos detalhes apresentados pelo narrador, distinguindo o que é o seu conto e o que seria o drama de sua personagem. Vejamos a continuação do trecho citado.

[...] o caso de dona Alice me commoveu. Posso mesmo dizer que até hoje não houve facto nenhum que mais me impressionasse, deixando-me um interesse tão violento. E quanto mais o desvendo mais me convenço que o palco da vida é muito mais vibrante que o palco dos theatros. Quanto mais o conheço mais me convenço que não ha imaginação humana, por mais rica e mais extranha, capaz de ultrapassar a realidade dos factos. Pensem na coisa mais exotica do mundo, imaginem o caso mais exquisito [sic] que, amanhã, verão desenrolar-se na vida outro facto ainda mais exquisito e mais exotico. A imaginação da natureza é mais culminante que a nossa. À mais surpreendente das fantasias humanas não supera certas fantasias da realidade. Eu, si tivesse jeito para a literatura theatral, construia um drama impressionante com o episodio de dona Alice.³³³

“O drama de D. Alice” é narrado a partir de uma conversa entre homens cultos, em uma festa de aniversário, no Rio de Janeiro. O narrador externo, em primeira pessoa, só intervém para afirmar sua participação no diálogo que originou a narrativa interna do desembargador Alves Moreira e para a descrição do ambiente e das feições desse segundo narrador. A paisagem é a da cidade, vista do terraço, numa noite arejada e estrelada. Um dos convidados comenta a peça à *grand-guignol* (drama sanguinolento que tem por fim causar medo e repulsa) que está produzindo. O resumo dela leva ao assunto do relato interno ao conto: uma traição feminina engendra a morte.

A fim de discutir a arte do drama (ou do conto), Viriato Correia apaga o elemento do final-surpresa, que geralmente ocorre no conto tradicional (e também em outros contos seus) e que persistirá no drama montado por Alves Moreira; o princípio e

³³² MAUPASSANT, Guy de. Le roman. *Romans*. Paris: Gallimard, 1987. p. 707.

³³³ CORREIA, Viriato. O drama de D. Alice. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 14-5.

o fim da história são conhecidos de todos na roda. Não será, pois, um conto anedótico, já que o seu conteúdo é compartilhado por todos – e mesmo pelo leitor, uma vez que o narrador externo o resume: “Numa noite de baile, dona Alice, louca, diante dos convidados e do marido, escancarara as portas do guarda-vestidos, onde guardava o cadáver do amante, já em decomposição”.³³⁴ Este resumo, tal qual um *fait divers* lido no jornal, sem transição entre fato e consequência, atrai pelo pitoresco, mas não revela as causas secretas da realização do caso, que serão dadas pouco a pouco, durante a narração de Alves Moreira.

A intriga desse conto de Viriato Correia pode ser diretamente associada à de “Une ruse” (conto de 1882, inserido em *Mademoiselle Fifi*). Nele, um médico, Dr. Siméon, conta a uma jovem doente e recém-casada o caso de Mme Berthe Lelièvre, ocorrido numa cidade de província. Certa noite, ele já estava dormindo, quando foi chamado por essa mulher para socorrê-la com urgência. Ao chegar à casa de seu conhecido, M. Lelièvre, o médico-narrador depara-se com o amante de Mme Lelièvre morto na cama dela. Já não havendo mais o que fazer, ele ajuda a mulher e a empregada a arrumar o cenário, vestir o morto e simular uma visita comum. Como o marido de Mme Lelièvre volta para casa nesse momento, o médico assume a situação e pede ao amigo que o ajude a carregar o defunto para seu carro, justificando uma falsa indisposição do jovem. Ao chegar à casa do rapaz, o médico novamente finge que o jovem ainda está vivo (“je jouai toute une nouvelle comédie devant sa famille éperdue”) e só depois anuncia a morte. No final do conto, a paciente do Dr. Siméon indaga por que ele lhe contara essa história assustadora, ao que ele responde: “Pour vous offrir mes services à l’occasion”.³³⁵ O narrador extrai de sua história uma moral bem-humorada, colocando-se como um ator habilidoso nos bastidores dos dramas amorosos.

Tanto no conto de Maupassant quanto no de Viriato Correia, coloca-se em xeque a fidelidade no casamento e a malícia feminina, dada no título do autor francês. Mas seus narradores discordam quanto à sagacidade das duas mulheres, nesse momento de urgência, o que corresponde ao desfecho favorável no caso de Berthe Lelièvre e infeliz no de Dona Alice: “Quant à la dissimulation, toutes les femmes en ont à revendre en ces occasions-là. Les plus simples sont merveilleuses, et se tirent avec génie des cas les plus difficiles”;³³⁶ “As mulheres têm argúcias diabólicas, mas unicamente nos momentos

³³⁴ CORREIA, Viriato. O drama de D. Alice. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 13-4.

³³⁵ MAUPASSANT, Guy de. Une ruse. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1974. t. I. p. 565.

³³⁶ Idem, p. 560.

tranquillos. O espírito femenino [sic] não foi feito para os grandes golpes”.³³⁷ A discordância justifica-se conforme a filosofia de cada personagem, mas, sobretudo, segundo o caso descrito, de sucesso ou insucesso no despacho do amante morto. Note-se que a artilosidade dos dois narradores repousa também no envolvimento de cada um deles no desfecho dos contos – assim, a “ruse” incide igualmente na atuação do Dr. Siméon na construção do relato.

Embora o aspecto central do texto de Viriato Correia não seja a intriga sobre a traição e a morte do amante – sobre o que recai todo o conto de Maupassant e seu aspecto dramático, a encenação do médico –, tanto o tema quanto a forma de “Une ruse” são recuperados em “O drama de D. Alice”. A complexidade desta narrativa, porém, é muito maior, visto que insere uma questão metalinguística bastante importante para o estudo da obra de Viriato Correia.

O interesse do desembargador Alves Moreira com o relato que faz está em prescrever as circunstâncias do acontecido, no que, para ele, se diferencia a grande arte, conforme o trecho citado anteriormente. Está aqui também a diferença entre a arte e a realidade, na visão de Viriato Correia, que se reforça na leitura de outros contos de *Novelas doidas*: a realidade é muito mais surpreendente. Isso revela a importância dada pelo autor à tensão do conto sobre o desfecho, da forma sobre o efeito final; é a questão da composição estética que está em jogo. A sua particularidade, tal qual a do desembargador que ele quer fazer artista, é a de extrapolar a visão pessoal sobre o fato, de tal modo que o relato supere a sugestão ilusionista (de Maupassant) e o retrato fotográfico (de um Goncourt), atingindo uma visão igualmente poética, mas distorcida, porque pretende ir além da realidade.

Sendo íntimo das pessoas envolvidas no conflito desde a juventude delas (de D. Alice; do médico, seu esposo, Nazareth Barreiros; e do amante dela, Silva Gentil) e como o homem mais velho ali presente, Alves Moreira está autorizado a dar sobre ele maiores detalhes, o que interessa aos companheiros. Valoriza a veracidade dos fatos relatados, mostrando suas fontes de informação: “Previno aos senhores que, o que se vae seguir não são hypotheses, mas minucias colhidas de indagação em indagação entre as proprias figuras do drama”.³³⁸

Ele então repinta, mostrando a técnica, passo a passo, o quadro conhecido, dando toda a genealogia e as causas que impulsionaram os atores para o desfecho: por

³³⁷ CORREIA, Viriato. O drama de D. Alice. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 26.

³³⁸ Idem, p. 21.

que a esposa deixou de se interessar pelo marido; por que, talvez, o marido nada percebera do relacionamento da esposa; por que o amante, Silva Gentil, era predisposto à morte em um cubículo fechado; por que outra festa foi dada a D. Alice, impedindo a remoção do cadáver logo depois que ela se deparou com ele. Ao descrever a cena central – e à *grand-guignol*, em que o marido inesperadamente chega a sua casa quando a esposa recebia o amante no quarto –, o desembargador hesita entre o tempo narrativo passado e o presente,³³⁹ a fim de aumentar a intensidade do relato. Brinca também com a convergência de todas as circunstâncias para a morte de Silva Gentil e, como o autor de teatro colocaria as didascálias, ele vai explicando ao público de aprendizes da arte que ele desvenda: “É necessário que os senhores notem que não havia nisso nada de anormal [...]”; “E, por uma coincidência que eu não pude até hoje desvendar com precisão [...]”; “Tudo isso é feito com a maior naturalidade. Não era a primeira vez que uma scena igualzinha áquella, se havia dado entre os dois [...]”; “Se ella dormiu ou não, não sei. Creio que não. Isso porém não interessa á acção do drama”; “Uma festa arranjada assim de improvisado devia resentir-se [sic] da pressa, não é verdade? Mas isso não se verificou”.³⁴⁰ Criador e autocrítico, o desembargador não deixa espaço para os interlocutores se pronunciarem; sua arte não sugere nem dialoga, mas conclui por si mesma. Como uma obra fechada à interpretação do leitor.

O narrador chega a brincar com a própria impressão e o pressentimento que teve do crime: sentia o ar pesado da festa, apesar da alegria que ali deveria haver; explica esse sentimento pelo fato de, nesse dia, ter recebido notícia do falecimento de um amigo. A necessidade de explicar é tanta que o escrupuloso narrador faz de seu relato algo inverossímil. Ele vê a narrativa de dentro, com lente de aumento, como o autor no ato da criação; os circunstantes nada obtemperam. Esta narração é, afinal, releitura do acontecimento e o nível de questionamento se faz outro, sobre a reconstrução do ocorrido, quase como no inquérito policial.

Como se pode notar, ao se aproximar do *fait divers* ou do conto policial, o desembargador vai cada vez mais constatando a sua impotência em fazer do relato uma peça teatral: “Tivesse eu qualidades de teatrólogo, aqui terminava o primeiro acto da tragedia ou drama, como queiram chamar”; “Tivesse eu virtudes de comediografo, disse o velho desembargador depois de uma pausa, aqui faria cair o panno do segundo acto”; “(aqui devemos levantar o panno do terceiro acto)”; “Ahi tem os senhores o final do

³³⁹ CORREIA, Viriato. O drama de D. Alice. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 21, 23 e 25.

³⁴⁰ Idem, respectivamente, p. 22, 22, 23, 24 e 29.

terceiro acto. Soubesse eu escrever terminava-o precisamente no momento em que [...]”; “O drama de Dona Alice teve realmente quatro actos bem distintos. Suspendamos o panno”.³⁴¹ A cada uma dessas falas segue-se um espaço branco do conto, separando as partes por asteriscos. É o conto teatral lido, longe do que Alves Moreira queria ver encenado. As soluções propostas pelo desembargador ao amigo dramaturgo são inviáveis, pois desconhece como transpor a realidade, em todos os detalhes, para a arte. Legítimas na vida real, as transições impostas por ele tornam-se inverossímeis na obra de arte.

Quando instado por que não escreve tal drama, o desembargador afirma: “Já disse que não tenho nenhum pendor para teatrologo” e acrescenta:

— E também por outras razões. É que eu ainda não pude esclarecer bem o drama de dona Alice. Não pude ainda saber com exactidão que papel o meu amigo Nazareth Barreiros representou nisso tudo. Desconfiaria da mulher? Tel-a-ia visto dar a chave da casa ao amante? Teria de proposito perdido o trem? Seria de caso pensado que fechou a porta do guarda-roupas? Seria de caso pensado que escreveu a noite inteira? que no dia seguinte ficou na alcova amollentado? Não teria sido um plano o baile da noite? Enfim, não teria sido aquillo tudo uma vingança horrenda, longamente pensada, friamente executada?

— E que lhe parece? indaguei ansioso.

— Estou tentado a acreditar que o foi, respondeu.

E com um sorriso e um tom de voz que só se encontram nos artistas:

— Mesmo porque, para a intensidade do drama, é necessario que o seja.³⁴²

O que ficaria como papel sugestivo da arte realista à Maupassant, para esse narrador de Viriato Correia, é um impasse insuperável, que impede a realização da obra de arte tal como concebe. A intensidade do drama estaria toda na dúvida, mas o desembargador só a percebe na solução, que deveria ser dada pelo artista.

O impasse apresentado no conto de Viriato Correia dialetiza a sua obra. Seu protagonista quer ensinar forçosamente uma leitura a mais bizarra, a mais cruel, a fim de superar a natureza na sua fantasia mais aguda, que a arte não pode transcender. Esse fracasso, que Viriato parece assumir na voz do narrador do conto inicial do volume, será o embate que dominará em todos os outros textos. Será a tentativa de superar, pela originalidade da trama, “a imaginação da natureza”, “as fantasias da realidade”,³⁴³ buscando aproximar-se, por caminho contrário ao de Maupassant, também do que considera o máximo da verdade estética.

³⁴¹ CORREIA, Viriato. O drama de D. Alice. *Novellas doidas*. Op. cit., respectivamente p. 20, 24, 24, 28 e 28.

³⁴² Idem, p. 34.

³⁴³ Idem, p. 14.

Viriato é o artista que o desembargador não foi. O resultado de sua obra, além da originalidade apontada, provém do desvio do traço fino, da ironia da circunspeção e da paródia do conto enquadrado, distorcido, mas ainda ali reconhecido, como num palimpsesto. Isso é o que queremos demonstrar também com a análise seguinte, de “O homem que tocava clarineta”, história de uma leitura enviesada, que exige o contorcionismo do leitor para sucessivamente aceitar e se desapegar da trama proposta.

O conto se inicia pelo narrador heterodiegético, que reapresenta um diálogo com o seu amigo Alvares Baptista no teatro, a partir do qual este lhe narra a história. Durante o intervalo entre o primeiro e o segundo ato da representação a que assistiam, Alvares Baptista oferece ao amigo um outro drama: o da vida real (vista pela personagem), testemunhado por ele, acontecido a uma mulher que ele aponta entre o público, acompanhada do “homem que tocava clarineta”.

Numa destas ultimas noites, no Municipal, ao fazer-se a luz na sala para o intervalo do segundo acto, Alvares Baptista, na cadeira ao lado da minha, bateu-me discretamente no braço, indicando-me, com os olhos, uma das frisas:

— Está vendo você aquella mulher, ali, de sêda *grenat*?

— Sim. Uma bella mulher.

— Admiravel.

— Quem é?

— É a mulher do homem que tocava clarineta.

Nesse momento assomava á porta da frisa um sujeito alto, magro, horrendamente magro e horrendamente feio, já velho e corcovado, mettido numa casaca que lhe dava o aspecto de um macaco vestido, monoculo encravado no olho esquerdo.

Alvares Baptista voltou-se de novo para mim.

— O homem da clarineta é aquelle.³⁴⁴

Assim como na terceira parte de “L’inutile beauté”, dois amigos contemplam de longe a protagonista da história: nos dois contos, belíssimas mulheres, vivendo sob um drama digno de ser contado. Um deles narra, em primeira pessoa, a história que se segue. As semelhanças entre o conto de Maupassant e o de Viriato Correia terminam aí, quanto à ação e à estrutura. Conforme vimos até agora, o mais frequente nas narrativas enquadradas de Guy de Maupassant é o relato iniciar-se por um contador que se propõe a narrar uma história vivida ou conhecida. Ele entra aos poucos na diegese, reapresentando o papel de cada um dos narradores que dela fizeram parte. Em “L’inutile beauté”, para criar um outro efeito de real, o autor preferiu usar nas duas primeiras partes a narração em terceira pessoa, apresentando aí o conflito, para cuja compreensão virá contribuir um narrador-personagem secundário, que apresenta a história da

³⁴⁴ CORREIA, Viriato. O homem que tocava clarineta. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 199-200.

condessa de Mascaret numa conversa ao amigo, também durante o entreato, aqui de uma ópera. Esta vem aumentar o *pathos* sobre o drama da mulher que guardou toda a sua beleza, aos 36 anos, mesmo após, por ciúmes do marido, ver-se a vida inteira condenada à função de reprodutora: por capricho dele, que queria deixá-la menos bela, eles têm sete filhos. As outras partes do conto representam a peça que a mulher, como forma de vingança, pregou ao marido: mente que um dos filhos é bastardo, sem dizer-lhe qual. Depois de fazer o esposo remoer-se em dúvidas sobre qual não seria seu filho, beirando a loucura, ela confessa que nunca o tinha traído. Veja-se a importância que os dois autores dão ao aspecto dramático, colocando suas personagens dentro de um teatro, onde seus “dramas” são revelados, e o questionamento da beleza feminina como uma inutilidade e até como uma contrariedade aos ideais de concretização amorosa.

O narrador autodiegético de Viriato Correia, o Alvares Baptista, conta um caso passado há dez anos, quando era estudante. Nessa época, apaixonara-se pela vizinha defronte (a bela mulher reencontrada no teatro), que no início ele só conhecia de vista, pelos constantes horários em que ela ia à janela e pela música da clarineta, ecoada de sua casa todas as noites. Ele então procurara de todos os modos informar-se sobre a vida dessa mulher, a fim de tornar-se seu amante. Por meio da forma vaga com que apresenta essa mulher – “a mulher do homem que tocava clarineta” – e pela caracterização grotesca dos eventos, o narrador encaminha o amigo, assim como nós, leitores, para o mesmo equívoco a que o destino o levou: confundir esse horrível homem que a acompanha no teatro, quase um Quasímodo na sua descrição caricaturesca, com o verdadeiro marido da mulher; ao contrário do que ele supunha, porém, um homem calmo, que só aparecia uma vez por semana, e que Baptista pensava ser o amante, era, de fato, o marido; o amante era, provavelmente, o sujeito horrível – a ambiguidade final permanece, pois depende de acreditarmos ou não no que dizem as personagens. A ideia inicial de Alvares Baptista era alimentada por sua afeição romântica e pela intenção de fazer daquela mulher sua amante, atendendo a uma suposta necessidade de carinho. Ele mesmo se colocaria como seu candidato, escrevendo-lhe cartas de amor, sem resultados. Mas, parecendo-lhe (e aqui está resumido todo o universo de ilusões do rapaz) que a mulher à janela, com apenas um olhar, lhe lançava um sinal verde (como em “Le signe”), resolve investir em seu favor, delatando àquele que supunha o marido – e que era o amante – a traição da esposa. Numa sucessão de exceções que cabem às regras da fabulação do rapaz e também à interpretação oposta (correspondente à verdade da trama), alegoria frequente em Viriato, o homem que tocava clarineta, destinatário da

carta, bate-lhe à porta para lhe informar da verdade, de que ele é o amante e não o marido.

Trabalhando com a ilusão semelhante à dos *faits divers*, Viriato Correia – por meio do narrador autodiegético, igualmente traído em suas convicções – atribui a uma possibilidade inimaginada o desfecho da história. O desvio operado pela oposição entre a interpretação do narrador e o desfecho vem comprovar dialeticamente, por meio da obra de arte de Viriato Correia, que as circunstâncias da vida são mais surpreendentes que as da arte; porém, não se tratando aqui de notícia de jornal, mas sim de um texto expressivo, literário, o autor pretende assim vencê-la. O narrador Baptista, tendo fracassado como sedutor da heroína e como intérprete de um drama vital, quer libertar-se, fazendo do amigo uma vítima como ele. Fora do palco, expectador da sua história, cuja autora seria a natureza invencível, pretende com a repetição dramática superá-la. Porém, vê-se que ainda se faz intérprete incansável e ingênuo. Sua afirmação final, buscando interpretar o som da clarineta, deixa ver que a sua impotência compreensiva é permanente – como é a de todo sujeito que se põe a explicar as circunstâncias da vida, parece querer evidenciar Viriato Correia.

Do início do relato até seu final – que permite ver o percurso de Baptista à procura da chave interpretativa daquele drama familiar –, o protagonista teceu três opiniões diferentes para o mesmo som da clarineta, captado todas as noites: primeiro, achava-os “impertinentes”, atribuindo-os à “maravilhosa mulher, a tocadora da clarineta”; depois, quando descobriu que não era ela a clarinetista, mas o horrível homem, sua aversão ao instrumento aumentou: “a clarineta insuportável que se ouvia, às dez horas da noite, era tocada por elle” – a ponto de ter vontade de ir quebrar o instrumento;³⁴⁵ por fim, ironicamente, chega à fruição final da música, no último parágrafo do conto:

Só me movi ao ouvir, defronte, um som de clarineta. Não eram os sons impertinentes e enfadonhos dos outros dias, eram uns sons alegres, lípidos, felizes de quem consegue reflectir na musica a doçura de uma consciencia tranquilla...³⁴⁶

A mudança do som reflete a transformação que ocorreu em Alvares Baptista, uma vez que o ambiente doméstico defronte permanecera o mesmo, com os mesmos hábitos noturnos desse homem tocando o instrumento para a dona da casa, ela impassível, fazendo o seu papel diário de nada ver além de sua janela, já que o palco

³⁴⁵ CORREIA, Viriato. O homem que tocava clarineta. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 202 e 207.

³⁴⁶ Idem, p. 209.

estava ali dentro. Quem tem a consciência tranquila é o próprio Baptista, espectador desse “espetáculo da decepção”³⁴⁷ que só a vida proporciona. Para revelar o verdadeiro mistério orquestrado por ele mesmo, foi preciso que um ser externo (o clarinetista) lhe viesse bater à porta; foi necessário, depois, que o som da clarineta (a música) reorganizasse sua mente; aquilo tudo acometia a sua sanidade e enredava a sua vida toda, impedindo-o de estudar e de superar esse amor não correspondido. A música, que primeiro o desagradava, foi capaz agora de aliviar sua tensão. Tal qual a arte, demoveu o seu ouvinte/leitor de suas obsessões. A tortura sedutora da incompreensão da música, do amor, da mulher e, enfim, da arte, fazem desse sujeito um observador, preso dentro do palco da vida, de que se faz espectador, à janela. Mas é no Municipal que ele tudo revela, buscando uma compreensão dos móveis da vida, por meio da arte, que organiza suas experiências.

A leitura tortuosa de Baptista, como a impossível peça do desembargador de “O drama de D. Alice”, é perfeita para a demonstração de um tipo de leitor que Maupassant também ironizou em sua obra, fazendo-os também instrumentos da aprendizagem de sua capacidade limitada de apreensão sobre os eventos ordenados pela vida. Exemplos disso são o père Boniface, de “Le crime au père Boniface”, a narradora de “Enragée” ou ainda Jeanne, de *Une vie*, todos eles já mencionados em outras partes deste trabalho. A responsabilidade de suas leituras é deles mesmos, pela ilusão que têm da vida, lida com os critérios romanescos mais superficiais.

Viriato Correia exagera, em geral, essa tônica: primeiro porque a faz prevalecer nas outras narrativas enquadradas do volume, demonstrando uma preocupação obsessiva pela metalinguagem, pela obra que reflete sobre ela mesma, afinal. Segundo, porque faz dessas personagens atípicas, grotescas, muitas vezes, seres extremamente trágicos, que caminham cegamente para seus destinos impiedosos, como Édipo, Fedra entre outras do teatro clássico. Sua “volúpia da ação forte”, como definiu Ribeiro Couto, ou sua “religiosidade dramática e supersticiosa”, segundo Múcio Leão, fazem-no beirar o abismo: da forma desviante, dos temas cruéis, das personagens bizarras e do tempo além do recortado pelo conto.

Veja-se também “Madrugada negra”, como exemplo disso. No fundo de uma cervejaria, alguns camaradas estão reunidos para contar histórias alegres. Dois deles, Nogueira Lins e Conrado Pinto, lamentam ter apenas histórias de vida horríveis.

³⁴⁷ BARTHES, Roland. Structure du fait divers. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964. p. 192.

Riamos ainda do desfecho comico da historia que o dr. Camara acabava de contar, quando o Nogueira Lins, sempre triste, com aquelle todo [sic] esguio de cegonha, começou:

— Não tenho, infelizmente, um caso alegre para contar aos amigos. A minha historia é horrivel.

Era nos fundos de uma cervejaria, ás duas da madrugada. Reuniamo-nos ali todos os dias, e, naquella noite, alguém lembrára que contassemos os casos da nossa vida. Ninguém vae contar coisas tristes no fundo de uma cervejaria, deante da espuma da cerveja. Todos nós havíamos escolhido o que havia de comico no nosso passado.

— Talvez os amigos não me queiram ouvir. A minha historia é dolorosissima.

O Conrado Pinto chegou a cadeira para mais perto da mesa:

— Era tambem uma historia má que eu queria contar.

— Não pôde ser mais dolorosa que a minha, insistiu o Nogueira Lins.

— Por mais horrivel que seja a sua, nunca se poderá comparar á minha.

— Duvido. O meu caso é toda a minha desgraça. Eu hoje devia ser, pelo menos, senador da Republica, ministro ou banqueiro ou um grande nome do paiz. Arrasei-me completamente e, agora, nada mais sou que um guarda-livros de segunda ordem. Tudo pelo caso que lhes vou narrar. E o que é peor, em tudo isso, é que não tive e não tenho a mais pequena culpa.³⁴⁸

Hesitando entre quem contará primeiro – disputa saudável de contadores que, ironicamente, anuncia a luta corporal que se dará ao fim da história –, chegam ao acordo de ouvir uma após a outra. Outra ironia típica do Viriato Correia à Maupassant: as duas histórias, afinal, são uma só, sendo um a vítima e o outro o algoz da situação trágica. Cegos por diversas circunstâncias da realidade retratada, que se explicam fisicamente pela falta de luminosidade, o tempo decorrido, as feições mudadas, o desespero do momento, os dois sujeitos não se reconheceram, nesta cervejaria. Somente no final da narração é que se reconhecem, poupando o segundo do mesmo relato, sob seu ponto de vista.

Conrado Pinto conta que era casado e sua amante, Maria da Gloria, uma viúva de reputação irrepreensível. Muito apaixonados, viram-se em grandes dificuldades quando ela engravidou. Ele então resolveu provocar-lhe o aborto, o que acabou matando-a. Nesse momento, Conrado Pinto foi pedir ajuda a alguém que passava pela rua e buscar auxílio médico, mas cai inconsciente na rua e fica um mês nessa condição. Quando voltou à consciência, soube pelos jornais que outro homem foi preso pelo crime. A tensão do conto, a revelação das personagens e o desfecho de impacto estão contidos no final:

Conrado Pinto não pôde concluir a ultima palavra.

Nogueira Lins, de subito, avançára-lhe á garganta, suffocando-o.

Erguemo-nos todos, surpreendidos, procurando detel-o.

E elle, de dedos crispados no pescoço do Conrado, olhos fuzilantes, gritava, apertando e apertando mais:

— O homem era eu! Era eu!³⁴⁹

³⁴⁸ CORREIA, Viriato. *Madrugada negra. Novellas doidas*. Op. cit., p. 285-6.

³⁴⁹ Idem, p. 293-4.

Versando sobre uma consequência mais amena – a desventura amorosa – a peça *Histoire du vieux temps*, de Maupassant, também lida com esse tipo de estrutura de narração convergente para a mesma fábula, sob dois pontos de vista diversos. Uma mulher e um homem idosos, amigos, descobrem que suas histórias de vida se cruzam no ponto central: ela é a mulher que ele abandonou na juventude, com promessas de amor eterno. Aqui, igualmente, o autor principal da desventura é quem age narrando.

No capítulo anterior, observamos as semelhanças entre o conto “Um especialista”, de Lima Barreto e “L’ermite”, de Maupassant, por unirem a forma da narrativa enquadrada à revelação de um incesto cometido involuntariamente. No conto “Le port”, Maupassant coloca em cena dois irmãos que descobrem, somente após o ato consumado, o seu parentesco. Em todos esses contos, como em “Madrugada negra”, é o ato do diálogo, a princípio alegre e cotidiano, que remete ao conhecimento de uma tragédia íntima.

O quiproquó é um recurso muito empregado no teatro, seja para efeito cômico, seja para o efeito trágico. Associado ao conto com vários narradores, permite enredar o leitor por meio dos diversos pontos de vista, provocando a surpresa no final. Em “Madrugada negra”, a ausência de comentário do primeiro narrador, após a revelação, aumenta o *pathos* do acontecimento e deixa em suspenso, para o leitor, as ações que poderiam se seguir: a morte de alguma personagem, a denúncia, a conciliação. A riqueza do conto está nessa suspensão, legando ao leitor o caráter de concluir (ou não) por si mesmo.

“O matador de crianças” trabalha num tom trágico, também, um tema e uma estrutura de conto caros a Maupassant. Começa pelo personagem-narrador heterodiegético, anônimo, abrindo a cena com uma conversa travada num bonde, no Rio de Janeiro, com um amigo.

Tres dias depois do jury do capitalista Diniz de Padua encontrei-me, no bonde da Gavea, com o engenheiro Gastão do Lago, meu velho amigo de muitos annos. Gastão do Lago servira no conselho de sentença que condemnára o réo, e eu queria minucias do jury.³⁵⁰

Como em “O drama de D. Alice”, o primeiro narrador ocupa-se logo em apresentar o *fait divers* que interessou toda a cidade: um suposto avô, o tal Diniz de Pádua, era condenado por matar os três netos, usando método e arma obsessivamente precisos. Essa versão, porém, será corrigida pelo relato de Gastão do Lago, revelando o

³⁵⁰ CORREIA, Viriato. O matador de crianças. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 309.

verdadeiro parentesco do capitalista com as crianças. Tal qual o narrador de “M. Jocraste”, de Maupassant, Gastão do Lago (que possui um dos sobrenomes de Viriato Correia) vem defender o criminoso – causando inicialmente ojeriza ao colega. Revela, por fim, que o único voto a favor do réu foi seu, justamente por conhecer a genealogia do crime que vem contar: Diniz de Pádua matara não os três netos, mas sim os três filhos bastardos.

— Ouve-me. Ha uma justificação. É necessario primeiro ouvir a historia do Diniz de Padua, historia que ninguém conhece aqui no Rio, mas que é horrenda e estranha.³⁵¹

Segundo conta Gastão do Lago, Diniz de Pádua vivia casado na Bahia com a jovem dona Angélica. Quando ele perdeu sua virilidade, por conta de uma doença, Angélica amaziou-se com outro homem, Bernardes Colomba, com quem teve os três filhos. Ao virem para o Rio de Janeiro, continuaram uma encenação familiar para a sociedade (cuja verdade só era partilhada com Gastão do Lago): Angélica passava-se por filha de Diniz de Pádua e por esposa de Bernardes Colomba. Constituíram então, segundo esse narrador, um “dos taes dramas domesticos, horrendos, nojentos, extravagantes, de que ha tantos debaixo desses telhados e de que aqui fóra não sabemos”.³⁵² Sendo cúmplice dessa história, Gastão do Lago não quis envolver-se: “Compreendi que ali estava um drama conjugal que eu nunca devia desvendar aos olhos ignorantes”.³⁵³

Tendo por muitos anos suportado passivamente a sujeição a que a mulher o condenara, Diniz de Pádua realizou seu plano de vingança, minuciosamente calculado: aplicou doses precisas de veneno (há predileção no autor brasileiro por esse tipo de morte) a cada uma das crianças do casal, de modo que, quando atingiam os três anos e três meses de idade, morriam. Esse procedimento foi, certamente, o que fez Ribeiro Couto afirmar, em sua resenha de *Novelas doidas*, que Viriato Correia criou um conto de que Maupassant teria se esquecido. As semelhanças do enredo de “O matador de crianças” com o de “Moiron” são evidentes e a elas voltaremos.

Gastão do Lago compactua com os dois crimes cometidos no seio dessa família e aqui está mais uma vez o caráter de surpresa do conto, cuja intriga dramática é fechada com a chave do segundo narrador:

³⁵¹ CORREIA, Viriato. O matador de crianças. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 312.

³⁵² Idem, p. 313.

³⁵³ Idem.

O caso é horrendo, mas havemos de concordar que o capitalista não era um matador de crianças [sic]. Matava-as apenas para vingar-se da mulher.
O bonde parou. Gastão do Lago apertou-me as mãos apressadamente, ao estribo, dizendo:
— O voto a favor do réu foi meu. Não me arrependo.
E saltou.³⁵⁴

Mais uma vez, Viriato Correia encerra em seu conto todas as minúcias realistas para dar razão ao relato, o que o torna verossímil, mas surpreendente. Tal história do pai-marido, com a troca de papéis familiares, encena uma típica tragédia familiar que se torna mais abominável pela consciência dos envolvidos sobre os seus atos, ao contrário de “Madrugada negra”, por exemplo.

As semelhanças de Diniz de Pádua com Moiron, personagem de Maupassant, evidenciam mais ainda a releitura proposta por Viriato, que, reafirmamos, não se esqueceu do autor francês. Há uma sucessão de enganos e traições em jogo, possibilitadas pelas diversas camadas diegéticas do conto enquadrado. Logo no início, como no conto de Viriato Correia, temos a incitação ao assunto por dois de seus narradores.

Comme on parlait encore de Pranzini, M. Maloureau qui avait été procureur général sous l'Empire, nous dit:
“Oh! j'ai connu, autrefois, une bien curieuse affaire, curieuse par plusieurs points particuliers, comme vous l'allez voir.”³⁵⁵

Moiron era professor infantil, reputado como um homem inteligente e religioso, até morrerem três de seus filhos; a partir daí, tramou o assassinato de diversos alunos, na sua interpretação, como retaliação a Deus. Disso tudo, porém, só temos certeza nas páginas finais do conto. Ao longo de sua narração, o procurador revela que estava investigando o caso do professor, que seria condenado, quando um padre veio lhe pedir a absolvição. Todas as circunstâncias dos crimes do professor, coletadas como num inquérito policial, acabam irrelevantes pelo magistrado, ao conversar com o padre que ouviu o acusado antes de ser endereçado à guilhotina. Embora em dúvida, M. Maloureau é convencido de que Moiron poderia ser inocente e solicita ao imperador, Napoleão, o abrandamento da pena de Moiron: “La peine de mort fut commuée en celle des travaux forcés”.³⁵⁶

³⁵⁴ CORREIA, Viriato. O matador de crianças. *Novellas doidas*. Op. cit., p. 317-8.

³⁵⁵ MAUPASSANT, Guy de. Moiron. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 984.

³⁵⁶ Idem, p. 987.

Somente anos depois, M. Maloureau defronta-se novamente com o caso. Moiron está no leito de morte, solicita a sua presença e revela seu crime.

“Voilà... je vous dois la vérité... à vous... car il faut la dire à quelqu’un avant de quitter la terre.

“C’est moi qui ai tué les enfants... tous... C’est moi... par vengeance!

[...]

“Une fois marié, j’eus des enfants et je me mis à les aimer comme jamais père ou mère n’aima les siens. Je ne vivais que pour eux. J’en étais fou. Ils moururent tous les trois! Pourquoi? pourquoi? Qu’avais-je fait, moi? J’eus une révolte, mais une révolte furieuse; et puis tout à coup j’ouvris les yeux comme lorsque l’on s’éveille; et je compris que Dieu est méchant. [...]

“Alors, moi, monsieur, j’en ai tué aussi, des enfants. Je lui ai joué le tour. Ce n’est pas lui qui les a eus, ceux-là. Ce n’est pas lui, c’est moi. Et j’en aurais tué bien d’autres encore; mais vous m’avez pris. Voilà!³⁵⁷

O conto surpreende pelo horror da história e pelo modo como é narrada, pois está toda construída sob os diversos pontos de vista: o do magistrado, o do padre e o do criminoso. O discurso de Moiron, segundo seu ponto de vista, justifica seus atos e suas falsas confissões, sua descrença na religião e seu destemor do poder divino. Tendo burlado o julgamento dos homens e acreditando-se vingado, em sua insanidade, Moiron não teme mais nada. M. Maloureau ouviu até o final a horrível confissão e, cheio de tudo aquilo, deixou o moribundo com um padre, que aparentemente ainda tentaria dialogar com Moiron.

Assim como em “O matador de crianças”, o primeiro narrador não volta para o encerramento do conto. A impressão que temos é de que, diante de casos horríveis como esses, já consumados, em que nem a fé nem a justiça demoveram os criminosos de cometer atos hediondos contra inocentes, nada há a fazer, senão aplicar a lei dos homens e fazê-los pagar por seus crimes – tanto Moiron quanto Diniz de Pádua são condenados. Por outro lado, se no conto de Viriato, Gastão do Lago vota a favor do criminoso, no de Maupassant, M. Maloureau acaba conseguindo o abrandamento da pena. Mas essa é a nossa leitura, uma vez que os contos terminam de forma aberta, para que cada leitor conclua por si.

Conforme vimos, ambos os autores trabalham a questão do julgamento segundo pontos de vista proporcionados pela maleabilidade da forma do conto escolhida, que mudam e inovam. Cada um destes pontos de vista leva a um engano, orquestrado pelo autor, que simboliza as armadilhas pregadas pela natureza. Ligados por uma visão do mundo determinista, não hesitam em sacrificar suas personagens em nome dessa lei

³⁵⁷ MAUPASSANT, Guy de. Moiron. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 988-9.

suprema. “Moiron” e “M. Jocaste”, de Maupassant, introduzem como ponto de vista mais externo – mas ainda não necessariamente o do autor – duas visões diversas, em tempos diversos, mas ambas absolventes. Como jurado, Gastão do Lago vota a favor, ainda que a sua opinião não tenha sido suficiente para a absolvição do criminoso. Aqui, não se trata de personagens humildes, como vimos em Lima Barreto, que se utilizam da vingança como ideal de uma sociedade mais igualitária. Nos contos aqui estudados, a justiça e o ideal social são subjugados em nome da criação estética, fazendo seus seres fictícios serem movidos por instintos vindicativos cruéis e insanos.

Na obra de Viriato Correia, há outros exemplos dessa tragicidade no drama familiar: Dona Camila, de “Dever de matar” (*Novelas doidas*), esfaqueia o futuro genro, pai de sua filha; as crianças de “O aleijadinho” (*Contos do sertão*), querendo imitar os adultos, aplicam no pequeno deficiente as torturas feitas pelo pai nos animais do sítio. Tentando fazê-los próximos da vida, esses seres são cruéis segundo leis próprias, contra as quais mesmo os indivíduos mais experientes descobrem-se impotentes.

Poderíamos utilizar aqui diversos outros textos de *Contos do sertão*, *Novelas doidas* e *Histórias ásperas* para abordar os dois autores em questão, seja ainda pelo “conto teatral” em “Olhos verdes” e “Os lingueiros Roderiz”; seja pelo estranho da possessão, de “O circo de cavaleiros”;³⁵⁸ seja pelo gênero fantástico, no contato com os mortos de “A Rita do vigário” e “A noiva”; seja ainda pelo retrato regionalista de personagens e da paisagem (em “Venâncio” e muitos outros), com marcas típicas do vocabulário local e anedotas pitorescas.

Acreditamos, porém, que o aspecto formal vinculado a elementos dramáticos é o mais relevante, visto que retoma uma questão teórica da maior importância para a recepção do escritor francês e a valorização do brasileiro na atualidade. Além disso, pelo propósito deste trabalho, o encadeamento narrativo é uma questão presente na leitura feita por todos os escritores brasileiros aqui estudados. Estes, muito mais íntimos da estética do autor do que os primeiros críticos de Maupassant no Brasil – que, conforme vimos ao estudar a recepção crítica divulgada nos jornais brasileiros, estavam inicialmente muito mais interessados pelo aspecto biográfico –, puderam ver a importância da forma do conto maupassantiano e a proposta estética do autor.

³⁵⁸ Neste conto de *Histórias ásperas*, Hortênsia, na linhagem dos perfis naturalistas femininos (aqui determinada pela genealogia familiar e pela tradição da mulher ligada ao pecado), tem sua curiosidade atraída para o amor de um macaco do circo visitado. Assim como Henriette, de “Imprudência”, é conduzida pelo marido ao desejo de experimentar uma maneira nova de atender à sua ânsia amorosa. Mas a tragicidade de “O circo de cavaleiros” é muito maior: o marido encontra-a nos braços do macaco.

Para concluirmos este estudo sobre o escritor brasileiro, é necessário comentar “O crime de Pedro”, de *Histórias ásperas*. Trata-se de uma espécie de metaconto que faz refletir, por meio de suas personagens, sobre a arte do conto de Viriato Correia. O texto inicia-se com um diálogo entre dois amigos, o diplomata Coriolano Vargas e o escritor Lúcio de Paula, durante um lanche na casa do primeiro. Indagado por que estava há tanto tempo sem escrever, Lúcio responde, aludindo à clássica angústia da página branca:

— Mas tudo se gasta. Tenho a impressão de que a minha imaginação se gastou. Sento-me para escrever e nada me sae. É uma ancia [sic], uma insatisfação. A nota de relevo dos meus contos foi sempre a exquiritice, a extravagancia. Nunca me preocupei senão em afastar-me da róta commum. Só as emoções violentas, as emoções um tanto sinistras, me sacodem os nervos. A literatura doce nunca me agradou. Desde os meus primeiros ensaios de escriptor procurei dar aos meus contos a nota exotica. Ao escrevel-os tenho apenas um objectivo – que o leitor, pela novidade do entrecho, nunca mais o esqueça. Foi esse, estou certo, o elemento capital do meu exito literario. Mas, é isso agora o que me falta – a novidade do entrecho. Não me acode nada de novo. Parece que a minha imaginação era uma arca da qual fui tirando as peças extravagantes e que, agora, não tem mais peças para me dar. O que ficou no fundo são trapos velhos, já vistos por toda a gente. Todos os esforços que um homem pode fazer para produzir trabalhos sensacionaes tenho feito. O limão está murcho, não dá mais uma gota de summo. Vêm-me á cabeça contos suaves, ora dolentes, ora risonhos, sempre amorosos. Não é isso que eu quero. Não é o meu genero. O amor, em literatura, faz-me engulhos. O que eu quero são entrechos golpeantes, nús. E sinto que está tudo acabado, a minha imaginativa rebentou como o balão de borracha que as creanças sopram.³⁵⁹

Veem-se aí vários elementos da estética de Viriato Correia: o gosto pelo extravagante, pelos dramas, pelas sensações violentas, pelo entrecho bem trabalhado e pelo desfecho golpeante. O amigo diplomata, por seu conhecimento largo de histórias reais, sugere que extraia da vida seus casos. Se o desembargador Alves Moreira, de “O drama de D. Alice”, tinha o tema, mas não tinha o dom da fatura literária, este escritor é impotente por não obter o assunto desejado.

— Por que não recorre aos factos, á realidade da vida? atalhou Coriolano. O escriptor sorriu:

— Ora, a realidade da vida é o que pode haver de mais sedição. Que é que se encontram no desenrolar dos factos? O marido traído que matou a mulher; a mulher que envenenou o marido para viver com o amante; noivos neurasthenicos que convencionam o suicidio; a traição, a falsidade, a ambição, o roubo, a luxuria, etc. Em tudo – a mulher, ou melhor, em tudo – o amor. O amor é a rima sovada que serve a todos os generos de literatura. A natureza [sic], desde que a terra é terra, vive a nos metter o coração humano pelos olhos e pelo nariz. Basta! É preciso acabar com isso! O que me remóe a cabeça é o desejo, a louca anciedade [sic], de

³⁵⁹ CORREIA, Viriato. O crime de Pedro. *Historias asperas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928. p. 192-3.

escrever um conto forte, muito forte, desses que nos ficam eternamente na memória. Mas quero um conto que não tenha sequer a vaga sombra de saia. Disso não ha na realidade da vida. Só a imaginação mo pode dar. E ella não mo dá, por mais que eu lho peça.³⁶⁰

Em tudo ele exprime o ideal do conto do autor – conto forte, que se guarde na memória –, salvo pela percepção da realidade em torno, para ele incapaz de lhe oferecer um tema que não envolva o amor. Mais uma vez, a imaginação humana quer superar a natureza, a realidade em suas fabulações. Parece que o escritor-personagem de Viriato quer uma arte sobrenatural, a que o naturalismo não atenderia.

Neste momento, modifica-se o ponto de observação do conto, e o amigo do escritor passa a conduzir a história, extraída da vida, segundo ele, que poderia figurar num novo conto de Lúcio de Paula. O diplomata Coriolano Vargas, como contador, conseguirá enredar mesmo ao experiente colega em suas suposições vulgares sobre o conto narrado.

Coriolano Vargas ergueu-se:

— A imaginação humana não inventa coisa nenhuma. Ella é apenas o reflexo da existencia, dos factos que se desenrolam. O homem imaginoso é o que mais guarda nos recessos da memoria maior numero dos choques da vida. Se, até agora, você não conseguiu o que pretende, é porque, em vez de olhar o mundo, está olhando para dentro do seu intimo. Assim nada conseguirá.

E offerecendo-nos charutos:

— Quer você um conto horrivel, um conto exotico e sem mulher?

— Procuro-o ha quazi [sic] dois annos.

— Eu tenho o conto. É um facto real. Você vae ver como só a realidade tem qualidades creadoras. É um conto melancolico, desses que deixam na alma uma torrente de amargura. Nenhuma saia o atravessa. Não ha o mais vago rastilho de amor nos seus planos mais longinquos. No entanto, é um conto de emoção que nunca mais se pode esquecer. Exactamente o que você quer.

[...]

Isto deve ser um conto abrupto, vertiginoso. Nada de paysagens, de descripções, de explanações philosophicas, de galas de estilo, nada. Tudo isso prejudicará a intensidade, a melancolia do desenlace. Estilo quazi telegraphico. Narrativa, apenas narrativa.³⁶¹

A história valorizada pelo crivo da verdade é intensificada em seu drama, quando este narrador interno, o diplomata, aponta a presença do protagonista de seu relato: o seu mordomo. Conto sem pausas para descrição do cenário, ao qual pouco a pouco foi aderindo o Viriato regionalista e determinista de *Contos do sertão* até *Histórias ásperas*. A anedota trágica do diplomata resume-se à história de Pedro, esse empregado, quando era caixeiro. Tendo sido inculpado da morte de um turco seu

³⁶⁰ CORREIA, Viriato. O crime de Pedro. *Historias asperas*. Op. cit., p. 193.

³⁶¹ Idem, p. 193-5.

inimigo, depois de sofrer tantas acusações e não apresentando álibis, acabou cumprindo a pena completa de trinta anos. Coriolano Vargas foi seu advogado, na época, mas nada conseguiu provar quanto à sua inocência, visto que Pedro era réu confesso. Terminada a pena, o desfecho do conto do diplomata surpreende a imaginação do ouvinte, Lúcio de Paula, alimentado pela literatura realista, como se fosse leitor de “Moiron” ou de “Meu conto de Maupassant”, de Monteiro Lobato:

O escriptor Lucio de Paula ergueu-se bruscamente:

– Já sei! Já sei o que você vae dizer. Dois mezes depois de Pedro cumprir a pena, o verdadeiro assassino do turco, á hora da morte, confessou o crime.

Coriolano Vargas sorriu:

– Isso seria banal. Seria a vulgaridade dos erros judiciais. Prometti-lhe um conto novo, exquisito, horrível, doloroso. Um conto que nunca mais se esqueça pelo muito que elle tenha de fêl. É o que lhe vou dar.³⁶²

Reforçando muito o suspense, termina sua história, relatando que, após cumprida a pena de Pedro, reapareceu o tal turco, vivo e mais idoso. O conto acaba assim, sem termos o parecer do escritor-personagem sobre o conto ideal (“horrível”, “melancólico”, “abrupto, vertiginoso”) que lhe foi narrado. A história, porém, atende a todos os preceitos do seu conto e, ainda mais, como um metaconto, encerra a arte de Viriato Correia. Contador como Lobato e Maupassant, busca provocar no seu leitor o impacto do trecho inédito, doloroso e inesquecível, que fique eternamente na memória deste, de modo que possa também repassar essa história exemplar. A ciranda de narradores benjaminianos se abre a novos participantes, contistas atraídos por fazer do mal um tema artístico, como Coriolano Vargas, Lúcio de Paula e... Viriato Correia.

Em “O crime de Pedro” faz-se a discussão literária que conduz internamente à sua fatura. Reaparece a discussão da verossimilhança literária e da arte objetiva, que, enfim, parece vencer a arte imaginativa. A conversa apaziguada, durante o chá da tarde, entre o diplomata e o escritor, serve à definição literária deste e, para nós, à percepção da arte do conto do autor de *Histórias ásperas*: objetiva, buscando sua fonte na vida, querendo superá-la na violência de suas transições, trágica, cruel, golpeante. Este conto simboliza a descoberta do escritor por uma tônica própria, que nos parece veiculada à percepção de recursos artísticos captados da leitura do contista francês.

Acreditamos que os dois autores engendram seus contos, cuidadosamente formatados, como os filhos da personagem de “La mère aux monstres”, que usava espartilhos durante suas gestações para criar bebês malformados e vendê-los aos

³⁶² CORREIA, Viriato. O crime de Pedro. *Historias asperas*. Op. cit., p. 200-1.

“montreurs de phénomènes”.³⁶³ Conforme concluiu Donaldson-Evans sobre Maupassant, o que, a nosso ver, cabe a Viriato Correia: “[...] Maupassant conteur est un producteur de phénomènes. Comme cette mère aux monstres, il serre l’instrument de torture – le conte – dans lequel il comprime, déforme l’être jusqu’à en faire un monstre.”³⁶⁴ Assim como a mãe que lucra com as aberrações que cria, do conto “La mère aux monstres”, Maupassant e Viriato Correia criam seus contos, o brasileiro ainda parodiando a forma divulgada por Maupassant, a fim de dar a sua própria visão da arte e da vida, transfigurando-as.

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. Ele está centrado em produzir no leitor o sentimento do *pathos*, representado no teatro. Josué Montello, conforme vimos, considerava toda a obra de Viriato Correia permeada pela noção dramática, pelo “senso da teatralidade”; para esse crítico, ele “fêz teatro sob a forma de conto”.³⁶⁵ O biógrafo de Viriato Correia chegou também a conclusão semelhante: “No início, [Viriato] pensava que fazia teatro porque era contista. Agora, está convencido de que é contista precisamente porque faz teatro”.³⁶⁶

³⁶³ MAUPASSANT, Guy de. La mère aux monstres. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 842.

³⁶⁴ DONALDSON-EVANS, Mary. La femme (r)enfermée chez Maupassant. In: FORESTIER, Louis (Dir.) *Maupassant et l’écriture*. Actes du colloque de Fécamp. Éditions Nathan, 1993. p. 73.

³⁶⁵ MONTELLO, Josué. O conto brasileiro de Machado de Assis a Monteiro Lobato. Op. cit., p. 154-5.

³⁶⁶ PINTO, Genulfo Hércules. Op. cit., p. 160.

CAPÍTULO 7

O fantástico maupassantiano revisitado por Gastão Cruls

“[...] somos uns para os outros esfiges indecifráveis?”³⁶⁷

“Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne.”³⁶⁸

Filho do geógrafo e astrônomo belga radicado no Brasil, Louis Ferdinand Cruls, Gastão Luís Cruls (1888-1959) nasceu no Rio de Janeiro e ali passou a maior parte de sua vida. Formou-se em medicina, mas não clinicou, preferindo seguir a carreira de médico sanitarista no Ministério da Saúde e, depois, a de bibliotecário e chefe dos Serviços de Biblioteca da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro. Foi tradutor e escreveu livros de contos (*Coivara*, 1920; *Ao embalo da rede*, 1923; *História puxa história*, 1938), romances (*A Amazônia misteriosa*, 1925; *Elza e Helena*, 1927; *A criação e o criador*, 1928; *Vertigem*, 1934; *De pai a filho*, 1954), além de ensaios (*Aparência do Rio de Janeiro*, 1949; *Antônio Torres e seus amigos*, 1950) e narrativas de viagem (*A Amazônia que eu vi*, 1930; *Hileia amazônica*, 1944).

Sua formação como médico serviu à sua literatura para forjar um narrador frequente em seus contos, observador atento à psicologia e às patologias humanas. Seu primeiro romance está ligado ao gênero de ficção científica. Toda sua obra é marcada por seu interesse pelo exótico e pelo pitoresco, para o que contribuem paisagens e personagens conhecidas pelo escritor em suas viagens ao norte do país, uma delas, na expedição de Rondon na Amazônia, em 1928. É por seus romances que o autor é mais mencionado,³⁶⁹ embora algum historiador³⁷⁰ aluda ao valor maior de suas narrativas curtas, nosso objeto de estudo neste trabalho.

Se hoje suas obras são pouco conhecidas, mesmo nas universidades de Letras,³⁷¹ em sua época, desfrutavam de boa vendagem. Sua primeira recepção crítica já debatía sobre a permanência e a qualidade de sua obra, nem sempre com unanimidade. Em

³⁶⁷ CRULS, Gastão. Do outro lado. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951. p. 358.

³⁶⁸ Frase atribuída por Maupassant a Flaubert. MAUPASSANT, Guy de. *Solitude. Contes et nouvelles*. t. I. p. 1257.

³⁶⁹ LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1978. p. 111-3.

³⁷⁰ LITRENTO, Oliveiros. *Apresentação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/Forense Universitária, 1974. v. 1. p. 192-3.

³⁷¹ Há poucos trabalhos universitários que procuram resgatar a sua obra, principalmente por meio de estudos de seus romances: MAIA, Cláudio Silveira. *Gastão Luís Cruls: uma nova recepção*. Araraquara, 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp. 2 v. MAIA, Cláudio Silveira. *Pedras perdidas: o decadentismo e a visão pós-colonial de Gastão Cruls*. Araraquara, 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp.

1935, Agripino Grieco afirmou: “O sr. Gastão Cruls é um dos mais prestigiosos nomes das nossas letras actuaes. Autor de contos e novellas que se vendem bastante, concilia – o que não é commum – o favor publico e a estima dos leitores cultos”.³⁷²

Procuraremos reconhecer aqui o valor olvidado desse escritor, na sua comparação com Guy de Maupassant; porém, não chegaremos ao exagero de Litrento, para quem Gastão Cruls é “um dos melhores contistas que o Brasil até hoje possuiu”. Para esse historiador, “de estilo literário à maneira [de] Maupassant, está Gastão Cruls a merecer urgente revisão crítica que o situará, decerto, ao lado dos grandes prosadores nacionais exemplificados por um Machado de Assis e um Guimarães Rosa.”³⁷³ O elogio excessivo é proporcional ao esquecimento em que infelizmente caiu o escritor retratado.

Assim como Oliveiros Litrento, Agripino Grieco também apontou a proximidade entre Gastão Cruls e Guy de Maupassant, por meio do conto cruel: “O Sr. Cruls só é forte ao fixar a vida sertaneja, colhendo a nota visual, a impressão direta, a sensação imediata. Sob esse aspecto, tem ele, aqui e ali, um pouco da simplicidade robusta e do candor cruel de certos contos de Maupassant, desse Maupassant que achava os filhos de Eva ‘capazes de tudo’.”³⁷⁴ Agripino Grieco refere-se, especificamente, a dois contos que estudaremos neste capítulo, “Ao embalo da rede”, cuja epígrafe foi retirada da frase final do conto “La chevelure”: “‘L’esprit de l’homme est capable de tout.’ Guy de Maupassant”.³⁷⁵ Veremos como o conto brasileiro, “posto sob a tutela da epígrafe”, ressignifica o seu conteúdo, de modo a que Maupassant “patrocina o texto nacional”.³⁷⁶

Gastão Cruls não só lia a literatura francesa, o que se observa por essa e outras epígrafes de seus contos, como foi traduzido na França. Segundo Regina Salgado Campos, num artigo para a revista *Língua e Literatura*, Gastão Cruls foi traduzido e comentado na *Revue de l’Amérique Latine*. Três contos do escritor brasileiro foram traduzidos para o francês em 1926 (“Flor do tabuleiro”), 1927 (“A morte do saci”) e 1929 (“Biró”), e nesse último ano, três romances comentados. Em 1931, foi feita, na mesma revista, uma resenha de *A Amazônia que eu vi*. Para a autora, “a ambientação rural dos contos selecionados, bem como a região amazônica, com seu exotismo e estranhamento são motivo privilegiado de curiosidade para o leitor europeu”.³⁷⁷

³⁷² GRIECO, Agripino. Gastão Cruls. *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 333.

³⁷³ LITRENTO, Oliveiros. Op. cit., p. 193.

³⁷⁴ GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933. p. 143.

³⁷⁵ CRULS, Gastão. Ao embalo da rede. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 217.

³⁷⁶ CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 212.

³⁷⁷ CAMPOS, Regina Salgado. A noiva brasileira de Oscar Wilde ou Gastão Cruls, um leitor de André Gide. *Língua e Literatura*, n. 20, 1992-1993. p. 27.

Gastão Cruls foi amigo de Monteiro Lobato³⁷⁸ e publicou, na *Revista do Brasil*, sob o pseudônimo Sérgio Espínola,³⁷⁹ diversos dos contos compilados mais tarde nos volumes que aqui estudaremos. A maior parte de sua obra e os melhores de seus contos estão situados já na época do Modernismo, sem que o autor tenha contribuído para a definição da nova estética. Sua relação com os modernistas se faz ver principalmente por meio do *Boletim de Ariel*, revista que dirigiu entre 1931 e 1938 (e de que Agripino Grieco era redator-chefe). Nesse periódico, foram publicados textos de Raul Bopp, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre outros.³⁸⁰

Como romancista e ensaísta, Gastão Cruls está mais vinculado às experiências modernistas, mas, como contista, ainda está atrelado ao pré-modernismo. É o que sugere Otto Maria Carpeaux:

A atividade de Gastão Cruls como romancista psicológico excede os limites do regionalismo, assim como suas atividades de crítico e escritor sociológico o ligaram pessoalmente a representantes do modernismo. Aqui figura apenas na qualidade de contista pré-modernista, um dos descobridores da realidade brasileira.³⁸¹

Daí, há quem veja duas tendências na obra de ficção do escritor carioca: o “empenho regionalista, que se contenta com a côr local, e o gôsto da análise psicológica, conduzida linearmente, de par com a pintura de costumes”.³⁸² A leitura de seus contos permite observar, entretanto, que essas duas tendências, na maioria das vezes, apresentam-se juntas, num mesmo texto. Os títulos dos três volumes de contos remetem ao contexto interiorano e à tradição oral. Eles estão ainda imbuídos das ressonâncias regionalistas dos anos 1910, muito mais ligados a Monteiro Lobato do que à geração de 1945, de que cronologicamente mais se aproxima. Aqui, mais uma vez, é o modo de contar clássico que o resguarda da modernidade e que, a meu ver, o vincula à arte de Maupassant. Herman Lima justificou esse anacronismo:

Já nos dias do Modernismo, porém infenso a êle, por temperamento e formação literária, deve ser ainda citado Gastão Cruls (1888), autor dos excelentes livros de contos *Coivara* (1920), *Ao Embalo da Rêde* (1923), *História Puxa História* (1938).

³⁷⁸ Conferir a carta de Monteiro Lobato ao amigo, comentando o romance *Elza e Helena*, no volume LOBATO, Monteiro. *Cartas escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1959. v. 1. p. 217-21.

³⁷⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 394.

³⁸⁰ Consultamos os exemplares de *Boletim de Ariel* na biblioteca do IEB-USP.

³⁸¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira*. 2. ed. [s.l.]: Ministério da Educação e Cultura, 1955. p. 231.

³⁸² MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo Paes et al. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 83.

Contos de poderosa dramaticidade, duma construção ao mesmo tempo sólida e harmoniosa, alguns, como “G.C.P.A.”, “Noites Brancas”, “Abscesso de Fixação” e “O Noturno nº [1]3”, têm o cunho dos grandes exemplares universais.³⁸³

De fato, Gastão Cruls é um exemplar que prova a permanência mais tardia do conto à Maupassant. Conforme demonstraremos, mesmo no seu narrador predominantemente culto e cidadão, é da estrutura do conto tradicional que se utiliza.

Austregésilo de Ataíde, em “O moderno conto brasileiro”, observa a qualidade de Gastão Cruls como contista e define a sua não adesão a quaisquer escolas literárias como um “insulamento” do autor:

[...] Gastão Cruls com “Coivara” aparecido em 1920, antes do modernismo, mas perfeitamente dentro do espírito de renovação do tempo, e pouco depois com “Ao Embalo da Rêde” e, após a revolução de 30, com “História puxa história”. Esse grande escritor é um caso singular de insulamento, não apenas porque vive pessoalmente alheio dos grupos literários, como também porque nos dois livros publicados depois da Semana da Arte Moderna [sic] não alterou a sua maneira de expressão, nada concedeu à moda, mantendo-se fiel a si mesmo, sem perder a atualidade e o gosto do seu espírito.³⁸⁴

Menos contador popular do que Monteiro Lobato e Viriato Correia, Gastão Cruls resguarda o olhar do cientista culto sobre o objeto de curiosidade, sem recair no cientificismo de que Medeiros e Albuquerque se aproximou. Talvez preocupado com a questão do sanitarismo, que profissionalmente o ocupava no Ministério da Educação e da Saúde, os contos regionalistas de *Coivara* e *Ao embalo da rede* – não predominantes em ambos os volumes –, guardam um tom menor de denúncia que aqueles de *Urupês* de Monteiro Lobato, resvalando, algumas vezes, para o questionamento sobre o restrito acesso da medicina no interior do país.

7.1 O narrador médico e a narrativa enquadrada

Dos nove contos de seu primeiro volume, *Coivara*,³⁸⁵ a maioria representada por um narrador médico, temos alguns relatos que já oferecem interesse pela atenção dada à história que nasce dentro do conto. Como já dissemos no capítulo sobre Medeiros e Albuquerque, o conto com a narração de um personagem médico aparece várias vezes em Maupassant. Para Louis Forestier, nos contos de Maupassant:

³⁸³ LIMA, Herman. O conto, do Realismo aos nossos dias. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana/Livraria São José, [s.d.], v. II. p. 239.

³⁸⁴ ATAÍDE, Austregésilo. O moderno conto brasileiro. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto*: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1958. p. 182.

³⁸⁵ CRULS, Gastão. *Coivara*: contos. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1920.

Le conteur est donc, assez souvent, un de ces hommes qui, par profession, sont appelés à diagnostiquer ou à décider en toute impartialité: juge ou médecin. Ils ont la science et l'autorité pour eux. Dans leur bouche l'*exemplum* prend, pour ainsi dire, force de loi. Le récit devient indiscutable, estampillé qu'il est au sceau de l'expérience et de la vérité. Ce type de conte s'intègre, le plus souvent, dans une conversation supposée entre amis ou compagnons de voyage. Ces propos servent d'introduction (le thème) et de conclusion (l'enseignement) à l'histoire enchâssée, qui devient une sorte de *fable*.³⁸⁶

Dessa maneira, a estreita relação entre uma escolha de personagem-narrador e de forma do conto revela-se importante para o efeito visado pelos dois contistas. Veremos como, tanto em Maupassant quanto em Gastão Cruls, essa experiência ultrapassa o domínio da fábula, uma vez que o narrador-médico (ou juiz, no caso de Maupassant) progressivamente deixa de ser o narrador de *exempla* e passa a anti-herói de suas histórias.

Do ponto de vista temático, desde seus primeiros textos, nota-se a tendência de Gastão Cruls à literatura fantástica e o tom macabro de seus contos cruéis.³⁸⁷ “O noturno nº 13”, “Cipó braúna”, “A noiva de Oscar Wilde” e “Um Aasvero moderno”, nem todos representantes da reputada concisão do gênero, mostram já um autor em amadurecimento, cuja predileção ainda tende à narrativa enquadrada e aos temas envolvendo morte trágica. Faremos um pequeno comentário de alguns desses textos, apenas a título de apresentação do primeiro livro de contos do autor brasileiro.

“O noturno nº 13” abre-se com uma indagação do narrador a um suposto ouvinte, em que se propõe a contar uma história confessadamente inverossímil, mas que valoriza como um fato vivido. Trata-se da visão fantástica de sua irmã que, dias depois de morrer no parto de sua primeira filha, vem buscar o marido amado após tocar ao piano a sua música predileta, que dá título ao conto. O desaparecimento de Paulo, o cunhado do narrador, não se explica no final do texto, apenas anunciado no início como suicida. Como no conto “Apparition”, de Maupassant, a morte da esposa e sua aparição desencadeiam o desaparecimento do marido, logo em seguida. Este conto de Gastão Cruls, entretanto, permanece num tom fantástico romântico, em que a ambientação etérea e a vaguidão das personagens fogem à compreensão realista dos fatos, sempre proposta por Maupassant, bem como nos contos mais tardios de Gastão Cruls.

³⁸⁶ FORESTIER, Louis. Les contes, entre éclairs et brouillard. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 512, oct. 2011. p. 75.

³⁸⁷ Agripino Grieco fala em “seus contos macabros dos primeiros tempos”. GRIECO, Agripino. *Gente nova do Brasil*. Op. cit., p. 353.

“Um Aasvero moderno” revela certo humor, mas é um conto que, pretendendo-se irreverente, resvala no inverossímil. Mais um médico está no centro da narrativa, relatando ao primeiro narrador, um diplomata, como se refugiou em muitos países, até chegar ao Japão para fugir à profissão, pela qual tanto o procuravam. Uma junção da simbologia bíblica sobre o judeu errante e do *Médecin malgré lui*, de Molière, citado na epígrafe, e a tradição da narrativa enquadrada dão o tom lendário deste conto, de interesse menor quanto à feitura e ao resultado. Curioso é notar que já aqui se questiona o papel do médico e sua recusa do ofício, conforme se notará em “A eutanásia” e “O abscesso de fixação”.

“A noiva de Oscar Wilde” é um conto que se constrói por meio de uma conversa entre amigos numa confeitaria. As duplas aspas se devem ao fato de que o título do conto é dado por uma das personagens, sua coautora. Um primeiro relato, subentendido na história, é aqui repassado por Alfredo Roberval, um poeta amigo do rapaz que lhe contou o caso, chamado Raul, que já está morto. Seu suicídio está relacionado a essa história – como Pandora, motivado pela curiosidade, Raul abriu a caixa contendo a sua desgraça: sua tia, D. Isabel, teria sido a inspiradora de vários livros de Oscar Wilde, que a teria conhecido durante uma viagem dela à Europa. Apaixonada pelo escritor, ao final do conto, D. Isabel recebe o sobrinho moribundo nos braços, este também leitor de Wilde, e que descobrira as fontes alusivas à tia na obra do escritor irlandês.

Em termos da estruturação desse conto, Cruls filia-se à tradição do *Decameron*, retomada por Maupassant, uma vez que o relato se constrói pela incitação ao tema e por pedidos dos participantes, que intervêm em sua construção. Além disso, o autor cria um jogo de reinterpretações literárias, observando a vida e a obra de Oscar Wilde por meio dos elementos da ficção criada neste seu conto. Por esse viés, mais que a tradição maupassantiana, Gastão Cruls faz aqui um diálogo com a obra de outro escritor francês, André Gide, que é citado, em determinado momento. Numa leitura bastante instigante desse conto, Regina Salgado Campos, no artigo citado, atribui a André Gide a origem do conto de Gastão Cruls, por meio da referência a duas obras: *Oscar Wilde*, de 1901, e *Cahiers d'André Walter*, de 1891.

É na estrutura do conto, entretanto, que podemos observar uma leitura atenta dos procedimentos de Gide. Narrativa em primeira pessoa do singular, inicia-se com uma indagação a Raul sobre o motivo que o levou a dar a dois gatos o nome de duas personagens de Oscar Wilde. No parágrafo seguinte é que nos damos conta de que é agora que esse enunciador do discurso direto nos é apresentado. Ou seja: um

narrador “eu” nos conta, a nós leitores, o que lhe foi contado (a ele e outros dois companheiros, reunidos “em torno à mesa de uma confeitaria”), pelo “eu” do primeiro parágrafo, agora identificado como o poeta Alfredo Roberval, “que era sempre interessante em tudo o que contava” [...] Concluído o relato, o narrador pergunta a Alfredo por que não “faria a sua estréia na novela aproveitando a história que nos acabava de contar” (p. 57). [...] Estamos portanto diante de um conto onde alguém conta o que lhe contaram, sendo que por sua vez, Raul conta suas conversas e suas hipóteses na tentativa de elucidar o caso amoroso de sua tia. Trata-se de uma composição bem gideana, a “mise en abyme”, já trabalhada por Gide desde a sua primeira obra.³⁸⁸

É preciso observar, entretanto, que, no abismo gideano empregado por Gastão Cruls, há um eco do conto maupassantiano, que o próprio André Gide apontou como modelar:

Nombre des courts récits de Maupassant sont d'un métier admirable, d'une extraordinaire habileté de présentation et d'une langue très rare. On pourrait les prendre comme modèles. Il est quelques-uns de ces récits qui sont même beaucoup plus et mieux que de simples réussites formelles; en particulier *Boule de Suif*, est, dans son genre, un chef-d'œuvre.³⁸⁹

Como se observa, Gide foi leitor atento dos sucessos formais das narrativas de Maupassant e, Gastão Cruls, de Gide e de Maupassant. Todos se interessaram, e isso é evidente em suas obras, pelo enquadramento de narrativas, pelo conto dentro do conto. “A noiva de Oscar Wilde” vem coroar a inclinação do escritor brasileiro pelo ato de contar histórias anedóticas e de estrutura complexa, e seu prazer por fazer de sua literatura um lugar em que as tradições literárias dialogam. Ao fazer do escritor irlandês sua personagem, Gastão Cruls o faz interagir com personagens brasileiras, revertendo a tradição literária.

Gilberto Amado, comentando *Coivara* no ano de sua publicação,³⁹⁰ se pôde perceber os defeitos do contista estreante – como a má escolha do título sem conexão com o tom geral do volume,³⁹¹ a recorrência do vocabulário requintado para evitar as repetições e o literatismo na busca da frase benfeita –, também já notara em Gastão Cruls “a imaginação, o dom dos bons assuntos” de que o leitor “nunca mais se esquece”. Em “Noites brancas”, por exemplo, o irmão do romancista Jorge Amado observa “uma tal mistura de estranheza e maldade, de necessidade fatal e real prestígio

³⁸⁸ CAMPOS, Regina Salgado. Op. cit., p. 31-2.

³⁸⁹ Comentário de André Gide feito em 1938 e recolhido no inquérito de ARTINIAN, Artine. *Pour et contre Maupassant*: enquête internationale. Paris: Librairie Nizet, 1955. p. 73.

³⁹⁰ AMADO, Gilberto. Um pouco de literatura. *Gazeta de Notícias*, 22 de novembro de 1920. p. 2.

³⁹¹ Também Wilson Martins, crítico que não vê qualidades em Gastão Cruls, observou que o título da obra “promete mais do que cumpre”. MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978, v. 6 (1915-1933). p. 172.

literário nesse conto, que elle ficará sempre na literatura brasileira, como uma pagina de referência”.³⁹² Se errou no palpite, não deixa de ter razão na percepção da força motriz da obra do contista em questão. O trabalho com a narrativa curta se aprimorou no escritor, no sentido da valorização do estranho e do fantástico, visando à sensação final única despertada no leitor. É preciso lembrar que era essa também a intenção do conto maupassantiano de Monteiro Lobato. O “engenhoso enredo” de “A noiva de Oscar Wilde”, conto enquadrado que transforma em personagem o escritor irlandês, resulta, conforme vimos, num final trágico, em que o narrador autodiegético é morto. Esse texto despertou a estranheza de Lima Barreto, mais pela escolha do assunto (a eleição de Oscar Wilde, por quem Lima tinha ojeriza) do que pela forma, também num texto pouco posterior à publicação do volume.

No artigo “À margem de *Coivara*, de Gastão Cruls”,³⁹³ também um artigo para a imprensa, Lima Barreto elogia-lhe, ao contrário de Gilberto Amado, a escrita natural e sem pedantismo, o interesse do autor pela vida social da roça. Qualifica o “Noturno nº 13” como um conto estranho e reputa-lhe um “tom de transcendente espiritualidade”. Na maior parte do artigo, o criador de Policarpo Quaresma passa a discutir o papel do médico na literatura e na sociedade, a partir dos contos “G.C.P.A.” e “A neurastenia do Professor Filomeno”, ainda que observe que “Há, porém, nos contos do Senhor Cruls muita cousa outra que não a pura preocupação das cousas de sua profissão”.³⁹⁴

De fato, é nos volumes posteriores que essa preocupação com os temas médicos se aprimora, quando necessário à fabulação, ou se esvai, aparecendo diluída no fluxo de consciência do narrador. No primeiro caso estão “A eutanásia” e “O abscesso de fixação”, de *Ao embalo da rede*; no segundo, em “Meu sócio” e “No espelho”, de *História puxa história*.

Da estada do autor na Paraíba, para uma campanha de saneamento rural, entre 1921 e 1922, captou paisagem e temas para os contos de *Ao embalo da rede*.³⁹⁵ O livro de 1923 ainda está marcadamente envolvido com o ponto de vista determinista do ambiente sertanejo, ainda que, como em *Coivara*, não predominem as histórias passadas no interior. Contos como “Flor do tabuleiro” e “Ao embalo da rede” trazem-nos personagens do sertão com que se imiscuem – e se perdem – personagens citadinas.

³⁹² AMADO, Gilberto. Op. cit., p. 2.

³⁹³ BARRETO, Lima. À Margem de *Coivara*, de Gastão Cruls. *Impressões de leitura*: crítica. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 86-91. Publicado pela primeira vez no periódico *A.B.C.*, do Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1921.

³⁹⁴ Idem, p. 90.

³⁹⁵ VIEIRA, Thereza Freire. *Gastão Cruls, vida e obra*. [s.l.]: Publicom, 1997. p. 76, 112.

Ambos remetem-nos a Maupassant: o primeiro, assim como “O abscesso de fixação”, é construído como uma narrativa enquadrada; o segundo, que envolve também a contação de uma história, com a epígrafe buscada no conto “La chevelure”, remete-nos de imediato à sua fonte, que é tema da tradição do gênero fantástico: a atração sexual pelo mórbido. Tratarei desse conto no próximo item, dedicado à retomada do fantástico maupassantiano por Gastão Cruls.

Já se observou na obra de Gastão Cruls a frequência de contos envolvendo personagens médicos e em que a morte é uma constante. Há um, particularmente, que envolve o questionamento de médicos sobre a morte voluntária e o suicídio: “A eutanásia”. Isso se torna importante quando analisamos, comparativamente, no conjunto da obra de Maupassant, um conto como “L’endormeuse”.

“A eutanásia” é uma narrativa em terceira pessoa, que relata o drama existencial do médico Flávio Marçal. O conto é estruturado de forma circular, iniciando-se pelo momento que precede o desfecho trágico. Ele começa com uma cena doméstica, que apenas sugere o conflito que aí será instaurado.

Ainda de pijama, saboreando o primeiro cigarro da manhã, o Dr. Flávio Marçal percorria despreocupadamente as páginas do *Jornal do Comércio*, quando se lhe deparou o seguinte telegrama de Berlim:

“O Professor Ebstein acaba de descobrir o tratamento do câncer por meio das injeções de um novo sal de bário, tendo apresentado à Academia de Ciências vários indivíduos já curados pelo seu processo”.

Possuído da mais cruciante angústia, com os olhos desmesuradamente abertos, o Dr. Marçal leu e releu um sem-número de vezes êsse lacônico telegrama, procurando arrancar das suas entrelinhas qualquer informação que lhe restituisse a tranquilidade de espírito.³⁹⁶

O espanto de Flávio Marçal com a leitura da notícia provém da sua aplicação da eutanásia, havia apenas três meses, ao amigo Mário, que sofria de câncer cerebral. Sendo partidários da eutanásia, em caso de doença terminal, Flávio e seu amigo, também médico e seu cunhado, fizeram um pacto, ainda na época em que eram estudantes, segundo o qual, no caso de um deles apresentar doença incurável, o outro recorreria ao procedimento de abreviar-lhe a vida (num “transpasse”).³⁹⁷ Passados alguns anos, Mário é acometido de um grave tumor, adoece muito e fica privado de comunicar-se. Quando já não tem mais esperanças de cura, Flávio aplica-lhe uma

³⁹⁶ CRULS, Gastão. A eutanásia. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 165.

³⁹⁷ Idem, p. 166.

injeção letal. A descoberta do início do conto, com a leitura do telegrama, desencadeia o remorso do médico e o leva ao suicídio, relatado somente no último parágrafo do conto:

Algoz da sua consciência, incriminando-se do assassinato de Mário, foram essas as cenas que passaram rápidas aos olhos de Flávio, depois que o *Jornal do Comércio* lhe revelara a descoberta do Professor Ebstein.

Poucas horas mais tarde, dando margem aos mais desencontrados boatos, tôda a cidade comentava o inexplicável suicídio do Dr. Flávio Marçal, que varara o peito com uma bala.³⁹⁸

Esse não é o único conto de Gastão Cruls em que a personagem central da intriga se suicida. Também em “Carta de outro naipe” e em “Do outro lado” a intriga está centrada em casos de suicídio. O que nos interessa aqui é evidenciar a importância que o tema ganha pelo viés do médico, assolado por uma autoacusação de assassinato, no uso da eutanásia, até hoje um procedimento considerado ilegal, tanto no Brasil quanto na França. Apesar de as personagens se colocarem a favor dele, tanto a epígrafe, atribuída a Maeterlinck (“Ne pas soutenir la vie jusqu’aux dernières limites, fut-ce au prix de tourments insoutenables, c’est peut-être tuer”),³⁹⁹ quanto o desfecho do conto sugerem uma leitura oposta. Vejamos como Maupassant lidou de maneira bem-humorada, mas não menos crítica, com um tema tão delicado.

O conto de Maupassant é narrado em primeira pessoa, por uma personagem não implicada diretamente por um caso pessoal de eutanásia, mas que passa a devanear em seu favor, a partir de uma leitura de jornal. Em uma localidade próxima de Paris, observando o rio Sena, esse narrador lê uma notícia que lhe informa sobre uma triste estatística de suicídios. Ironicamente, o dia é convidativo à vida:

La sensation de la vie qui recommence chaque jour, de la vie fraîche, gaie, amoureuse, frémissait dans les feuilles, palpitait dans l’air, miroitait sur l’eau.

On me remit les journaux que le facteur venait d’apporter et je m’en allai sur la rive, à pas tranquilles, pour les lire.

Dans le premier que j’ouvris, j’aperçus ces mots: “Statistiques des suicidés” et j’appris que, cette année, plus de huit mille cinq cents êtres humains se sont tués.⁴⁰⁰

A partir desse dado, o narrador lista uma série de casos de suicídio, cometidos das formas mais diversas – o leitor afeito a Maupassant logo se dá conta de que todos eles já foram entrevistados em algum de seus contos.

³⁹⁸ CRULS, Gastão. A eutanásia. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 173.

³⁹⁹ Idem, p. 165.

⁴⁰⁰ MAUPASSANT, Guy de. L’endormeuse. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 1159.

Instantanément, je les vis! Je vis ce massacre, hideux et volontaire, des désespérés las de vivre. Je vis des gens qui saignaient, la mâchoire brisée, le crâne crevé, la poitrine trouée par une balle, agonisant lentement, seuls dans une petite chambre d'hôtel, et sans penser à leur blessure, pensant toujours à leur malheur.

J'en vis d'autres, la gorge ouverte ou le ventre fendu, tenant encore dans leur main le couteau de cuisine ou le rasoir.

J'en vis d'autres, assis tantôt devant un verre où trempaient des allumettes, tantôt devant une petite bouteille qui portait une étiquette rouge.⁴⁰¹

Em nota a esse conto, Louis Forestier comentou como Maupassant faz, nessa passagem, uma retrospectiva de diversas personagens suicidas de seus contos:

Pour le lecteur, ils constituent une fantastique rétrospective de toutes les morts brutales dont l'écrivain a parsemé son œuvre: la gorge ouverte, c'est l'abbé Vilbois (*Le Champ d'oliviers*); le ventre fendu, c'est Mme Hélène (*L'Enfant*, t. I, p. 781); l'empoisonnement, c'est Yveline Samoris ou Yvette; la pendaison, c'est *Une veuve*, *Promenade* ou *Le Père Amable*; la mort par usure et démission, par asphyxie sociale plus que matérielle, c'est *Misère humaine* ou *Le Baptême*; la noyade... c'est la hantise et la fascination; le motif parcourt toute l'œuvre, depuis *Sur l'eau* jusqu'à la noyade manquée de Mouche, en passant par *Madame Baptiste*, *Miss Harriet* et *Petit soldat*.⁴⁰²

Se, nesses contos, há a preocupação da encenação do suicídio, com todo o sofrimento subjacente, em “L’endormeuse”, Maupassant abre-se não ao questionamento da atitude do suicida, mas sim ao de uma oferta de suicídios mais dignos. É importante observar que esse narrador se coloca como um não suicida que compreende esse ato de abdicação; para ele, o suicídio é “l’espoir de ceux qui ne croient plus”, “le sublime courage des vaincus” e pede “Merci pour les désespérés”.⁴⁰³ Por meio do devaneio do narrador, é apresentada a ele uma espécie de eutanásia provida pelo governo, não somente àqueles que são doentes terminais, mas a todos que decidem deixar de viver. Essa visão libertária sobre o suicídio é apenas mais uma das muitas que Maupassant apresenta em sua obra, seja pelo marginalizado, seja pela mulher decaída, seja pelo criminoso, como por tudo o que a sociedade recrimina e julga moralmente. A proposta dada no sonho do narrador deste conto é de uma “Œuvre de la mort volontaire”, um estabelecimento alegre e festivo que todos podem frequentar, suicidas ou não, e onde se pode morrer dignamente e sem sofrimento (um “anéantissement”). O tema é tratado com humor: “C’est certainement aujourd’hui l’endroit le mieux fréquenté et le plus amusant de Paris”.⁴⁰⁴ Nele, existiria a “endormeuse”, uma poltrona em que o suicida se

⁴⁰¹ MAUPASSANT, Guy de. L’endormeuse. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 1159.

⁴⁰² FORESTIER, Louis. Notes. In: MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 1694.

⁴⁰³ MAUPASSANT, Guy de. L’endormeuse. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 1161.

⁴⁰⁴ Idem, p. 1165.

deita para receber uma substância letal indolor e que exala o odor de flores. No sonho, o narrador é guiado pelo secretário dessa instituição e chega a experimentar a sensação de deitar-se na “endormeuse”. Nesse exato momento, ele é despertado de seu devaneio por um guarda-campestre, que o traz à realidade. Esse sujeito ia ao Sena resgatar mais um corpo de suicida. A proximidade do narrador com o domínio da morte é estreita, mas fica no plano do onírico; no plano da realidade, em que ela é predominante, não há possibilidade de relação com ela que não seja trágica.

Embora o conto se realize entre o plano real e o onírico, ele põe em xeque uma visão determinista sobre o suicídio, justamente numa leitura contrária à do conto de Gastão Cruls. Pode-se compreender que a opinião do médico Gastão Cruls predomina sobre a atuação do escritor, julgando sua personagem e fazendo-a pagar por uma decisão que considera incorreta e precipitada. Ele não se priva de corrigir o erro desse médico, fazendo-o recorrer também à abreviação de sua curta vida de personagem.

Outro conto do segundo livro de Gastão Cruls que merece nosso estudo comparativo é “O abscesso de fixação”. Ele envolve uma narrativa enquadrada e, mais uma vez, personagens médicas.

O narrador homodiegético relata sua última viagem ao norte do país, feita num navio. Na embarcação, nos vários dias de viagem, travou contato com outro médico, chamado Cristiano Thompson. Esse sujeito, a princípio um bom pai de família, bastante simpático e conversador, havia abandonado a medicina, no Rio de Janeiro, pelo trabalho com a borracha, na Amazônia. Entre as diversas conversas no bar do navio, o narrador acaba tocando num assunto que faz Cristiano lembrar o assassinato que cometera. O personagem-narrador conta que fora chamado para socorrer uma prostituta, a polaca Sarah Itanovitch, cujo assassino nunca fora descoberto pela justiça. Percebendo o interesse de Cristiano e sua fisionomia alterada, o narrador continuou, entretanto, respondendo às suas perguntas. Quando termina esse relato, começa a longa confissão de Cristiano, que ocupará todo o final do conto. Ele se propõe a confessar o assassinato, sob o pretexto de ser bem compreendido e de que o outro guardaria seu segredo. Sua lógica, aliás, revela a sua presunção e o seu egoísmo:

Mas, ouça-me. O senhor é médico e poderá compreender-me. Além disso, conto com o seu segredo profissional: vai ouvir a confissão de um doente ou, melhor, de um ex-doente [...]. Afinal, foi para o meu bem e não há de ser agora, depois de tanto tempo, que eu vá sentir os primeiros remorsos, como qualquer criminoso. Sim,

porque eu não sou criminoso. Longe de mim esta idéia! [...] eu, agora, preciso contar-lhe tudo, para que o senhor não fique fazendo mau juízo a meu respeito.⁴⁰⁵

O discurso do ex-médico, e que se diz um ex-doente, é bastante frio e hipócrita. Ele coloca-se sob o resguardo do juramento médico do colega e de sua possível condescendência com seu crime bárbaro. Cristiano relata, então, o caso médico que o teria levado a abandonar a medicina e cometer o assassinato da prostituta. Segundo ele, a morte de uma jovem paciente sua o deprimiu de tal forma que buscou uma maneira de superar essa morte cometendo um assassinato. Conforme seu sistema de pensamento, para livrar-se da inculpação por negligência médica, acabou premeditando a morte da prostituta, visando transferir seu sentimento de remorso. Para isso, ele se baseava num conceito clínico, chamado “abscesso de fixação”, que permitiria a cura de uma infecção produzindo um foco de supuração.

Pois bem. Partindo dêste princípio, eu pensei que poderia aplicar um processo semelhante no tratamento das minhas perturbações mentais. Assim, se eu conseguisse “fixar” os meus pensamentos maus, isto é, se eu conseguisse, executando uma impulsão mórbida, transformar em reais todos os remorsos imaginários que turbilhonavam na minha cabeça e eram a causa dos meus sofrimentos, é quase certo que me veria livre da neurastenia.⁴⁰⁶

A escolha de sua vítima, uma prostituta, revela mais um desvio de sua personalidade e uma crueldade atroz contra os desvalidos.

Se eu tinha mesmo que cometer um assassinato, era melhor que a minha vítima fôsse escolhida entre aquelas infelizes. Havia tôdas as vantagens para mim e, se assim posso dizer, quase nenhum prejuízo para a própria vítima, certamente uma desgraçada de menos, poupada àquela vida de ignomínia.⁴⁰⁷

Atribuindo seu crime à obsessão e como um pretexto para a sua felicidade, esse sujeito age friamente e espera a compreensão de seu interlocutor. Ao final de seu relato, pergunta ao seu ouvinte: “O senhor, no meu caso, não faria a mesma coisa?”.⁴⁰⁸ O conto acaba assim, sem sabermos se o narrador faria ou não o mesmo, da mesma forma que o narrador de “M. Jocraste”, de Maupassant. Cristiano Thompson é um parente distante do cruel magistrado de “Un fou”, sempre considerado um exemplo de conduta, quando, na verdade, guardava crimes hediondos, descobertos por meio do seu diário. A conclusão deste conto de Maupassant poderia servir ao conto “O abscesso de fixação”: “Les

⁴⁰⁵ CRULS, Gastão. O abscesso de fixação. *Contos reunidos*. Op. cit, p. 202.

⁴⁰⁶ Idem, p. 208.

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ Idem, p. 210.

médecins aliénistes à qui on l'a confié, affirment qu'il existe dans le monde beaucoup de fous ignorés, aussi adroits et aussi redoutables que ce monstrueux dément".⁴⁰⁹ Esse juiz, até sua morte, era conhecido por uma vida irrepreensível, por sua atuação íntegra. Morto aos 82 anos, recebeu todas as homenagens do estado. Até que um secretário encontrou um diário revelando, por nove meses, diversos de seus crimes e seu imenso prazer em matar e inculpar por seus crimes sujeitos inocentes.

Além do uso do relato interno dentro do conto, ambos os escritores parecem fazer ver a inverossímil lógica dos criminosos bárbaros, que procuram se explicar racionalmente. A crueza de seus argumentos assemelha-se em diversos momentos: a desvalorização da vida dos outros entes, a prostituta, no caso de Cristiano, e os indigentes, os mortos de guerra ou os condenados à guilhotina, no caso do juiz: "L'être qui n'est point enregistré ne compte pas"; o uso de um argumento sobre a sua pretensa superioridade: "Me soupçonnerait-on, moi, moi"; a frieza da conduta: "On a découvert le cadavre. On cherche l'assassin. Ah! ah!"; a intenção de inculpar outro ser por seu crime: "On n'a rien découvert. Quelque vagabond errant aura fait le coup"; a ideia de que um crime mais horrível acalmaria sua obsessão: "Si j'avais vu le sang couler, il me semble que je serais tranquille à présent!".⁴¹⁰ Enfim, são muitas as falsas razões que aproximam estes dois criminosos, para o que contribui o fato atroz de um ser médico e o outro, juiz. Os dois escritores empregam essas personagens para elevar o *pathos* de suas histórias trágicas e mostrar a vileza do ser humano que usa de sua profissão para exterminar inocentes. Certamente, nesses casos, seus contos caracterizam-se como contraexemplos de homens de elevada cultura, acometidos também por doenças patológicas.

7.2 O fantástico revisitado

Agripino Grieco (para quem *Coivara* "é uma das mais formosas collectaneas de contos da lingua portuguesa")⁴¹¹ comenta que *Ao embalo da rede* "contém paginas em que o fantastico do real, aquillo a que eu chamarei os espectros do meio-dia, não são menos bem vistos que os espectros da meia-noite dos discipulos de Poe e Hoffmann".⁴¹²

⁴⁰⁹ MAUPASSANT, Guy de. Un fou. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 547.

⁴¹⁰ Idem, p. 543 e 545.

⁴¹¹ GRIECO, Agrippino. Op. cit., p. 348.

⁴¹² Idem, p. 349.

Justamente o conto que dá título ao volume, epigrafoado com um texto de Maupassant, apresenta um desses “espectros do meio-dia”.

O conto “Ao embalo da rede” se passa em parte no Rio e em parte no sertão da Paraíba. Diversas outras histórias do livro homônimo também são ambientadas no sertão paraibano, onde, conforme dissemos anteriormente, Gastão Cruls havia estado poucos anos em comissão de saneamento. Este conto narra a história de Otávio de Barros, um engenheiro carioca que acaba de ter seu casamento cancelado, após tentar ter relações com a noiva durante o velório da mãe dela. A narrativa varia entre um diálogo dele com um amigo, o primeiro narrador anônimo, e o relato do próprio Otávio, que acontece no seu gabinete de trabalho. Ele conta ao amigo quando foi que sua atração mórbida ocorreu pela primeira vez, durante o velório de um conhecido, o coronel Antenor Ribeiro, no sertão da Paraíba. Vejamos o início de “Ao embalo da rede”:

— Pois é isso. Desmancharam-me o casamento porque sou um monstro. Infelizmente, ainda não mereço a cadeia ou o hospício, conquanto a minha observação já deva andar por aí, na mão de alguns médicos, para figurar mais tarde em qualquer tratado de patologia.

— Vejamos, Otávio... Estás a exagerar muito. Com certeza sofres as conseqüências de leituras apressadas, que te encheram a cabeça de mil caraminholas. Ah, os livros, que mal nos fazem êles, por vêzes! Supõe o teu caso ocorrido num meio mais simples: não seria nada. Nós vamos, entretanto às últimas; e, com a facilidade de raciocínio e a tortura das dúvidas, querendo a explicação para alguma coisa, escolhemos sempre a pior hipótese.⁴¹³

Além do conhecimento que Otávio tem de seu mal, observamos aí a ironia interna na fala do amigo, quando comenta que a origem da doença está nas leituras, talvez românticas, de Otávio. Mal comparando, podemos dizer que o próprio conto originou-se de outras leituras, de Guy de Maupassant, que “encheram a cabeça” do escritor brasileiro.

Vejamos agora o início de “La chevelure”. Percebe-se logo que a ambientação é muito mais deprimente, o espaço aqui retratado é o de um hospício e o protagonista, logo caracterizado como louco, não tem direito ao argumento próprio. Somente quando o médico (que, como vimos, é um elemento importante também para Gastão Cruls) estende ao ouvinte e primeiro narrador o diário desse louco é que sabemos por ele a evolução de sua obsessão. Passemos então ao início de “La chevelure”:

⁴¹³ CRULS, Gastão. Ao embalo da rede. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 217.

Les murs de la cellule étaient nus, peints à la chaux. Une fenêtre étroite et grillée, percée très haut de façon qu'on ne pût pas y atteindre, éclairait cette petite pièce claire et sinistre; et le fou, assis sur une chaise de paille, nous regardait d'un œil fixe, vague et hanté. Il était fort maigre avec des joues creuses et des cheveux presque blancs qu'on devinait blanchis en quelques mois. Ses vêtements semblaient trop larges pour ses membres secs, pour sa poitrine rétrécie, pour son ventre creux. On sentait cet homme ravagé, rongé par sa pensée, par une Pensée, comme un fruit par un ver. Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaisissable, l'Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie. Quel mystère que cet homme tué par un Songe! Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé! Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu'il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes?

Le médecin me dit: "Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'aie vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile. Il a d'ailleurs écrit son journal qui nous montre le plus clairement du monde la maladie de son esprit. Sa folie y est pour ainsi dire palpable. Si cela vous intéresse vous pouvez parcourir ce document." Je suivis le docteur dans son cabinet, et il me remit le journal de ce misérable homme. "Lisez, dit-il, et vous me direz votre avis."⁴¹⁴

Antes de tratarmos do diário, é preciso apontar como o discurso do médico já fecha o diagnóstico sobre a personagem que acaba de ser apresentada ao leitor. O que Maupassant define, por meio do médico, como uma "folie érotique et macabre", de "une sorte de nécrophile", poucos anos após a redação desse conto, em 1901, seria definido pela medicina psiquiátrica como "fetichismo".

Maupassant interessava-se muito pelos estudos psiquiátricos de sua época. Justamente no ano da redação desse conto, em 1884, ele chegou a acompanhar as aulas abertas do médico francês Jean Charcot, conforme já dissemos. Sua atração particular pelo tema da loucura, diversas vezes associado ao gênero fantástico, deve ter despertado em Gastão Cruls imenso interesse.

Vejamos agora como os dois escritores trabalham o mal de cada um de seus protagonistas: em Gastão Cruls, o prazer erótico despertado pelo cheiro de corpos em decomposição e, em Maupassant, o encantamento por uma longa trança de cabelos loiros, encontrada numa escrivadinha comprada de um antiquário. A sensação de estranhamento gerada pela leitura dos dois contos deve-se, em grande parte, à exposição feita em primeira pessoa, por essas personagens:

— Qual, a minha observação está feita e o que me aconteceu naquela noite seria apenas mais um elemento, se fôsse preciso ainda algum, para a confirmação do meu diagnóstico. Infelizmente, com horror de mim mesmo, eu já venho estudando há algum tempo, e de um médico cheguei mesmo a indagar se não seria melhor fugir ao casamento. Mas, tu não conheces a hediondez da minha vida nestes últimos

⁴¹⁴ MAUPASSANT, Guy de. *La chevelure. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 107.

meses, a visita freqüente aos necrotérios, o desejo irresistível de assistir às exumações mais horrendas, o gôzo que me dão as câmaras mortuárias e os ofícios fúnebres... Há coisas que a gente não sabe como confessar, tanta é a degradação que traduzem. E dizer-se que tudo isso teria, talvez, sido evitado, se não fôsse a minha estada no Norte! Sim, porque, até então, eu era um tipo perfeitamente normal e, se alguém me viesse falar em semelhante aberração, eu teria repulsa igual à que leio agora nos teus olhos. Mas é preciso que eu te confesse tudo.⁴¹⁵

A descrição de seu mal ao seu amigo pode ser posta em paralelo com a revelação do diário do interno de “La chevelure”:

Comme j’aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare! Elle est morte! Je suis possédé par le désir des femmes d’autrefois; [...]

Le passé m’attire, le présent m’effraie parce que l’avenir c’est la mort. [...]

Pourquoi le souvenir de ce meuble me poursuit-il avec tant de force que je revins sur mes pas? Je m’arrêtai de nouveau devant le magasin pour le revoir, et je sentis qu’il me tentait.

Quelle singulière chose que la tentation! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme. Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose; et on l’aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d’abord, comme timide, mais qui s’accroît, devient violent, irrésistible.⁴¹⁶

Conforme vemos, os dois contos lidam com o fetichismo, o desejo obsessivo, a necrofilia, trabalhados também em outros contos de Maupassant (“L’enfant”, de 1883; “La morte”; “La tombe”). Nos dois textos em análise, há um exercício, realizado pelos protagonistas, por meio da palavra falada ou escrita, de tentar descobrir a justificativa para seu comportamento e para o seu desejo mórbido. Ambos, homens que se dizem antes em juízo completo, de vida tranquila, distintos e em boa situação financeira, são atraídos por algo que foge à moral e aos bons costumes. Está envolvida também a questão de um futuro que os apavora, seja pela morte (em Maupassant), seja pelo casamento (em Gastão Cruls). A diferença repousa no fato de que, no escritor brasileiro, isso se faz quase com gracejo, por parte do próprio narrador, que não parece levar muito a sério a própria doença.

Vejamos uma última sequência de citações dos dois contos. No primeiro, Otávio conta ao amigo como se deu a primeira posse macabra, durante o velório de um conhecido no sertão da Paraíba, em que estavam o narrador, Otávio; a viúva, Dona Alzira, muito mais jovem; e a velha irmã do falecido:

⁴¹⁵ CRULS, Gastão. Op. cit., p. 218-9.

⁴¹⁶ MAUPASSANT, Guy de. Idem, p. 108-9.

No receio de acordar a velha com a conversa e para fugir também de um bafo pestilencial que, por vêzes, nos chegava da alcova próxima, fomos pé ante pé ter a uma das janelas, onde, por alguns instantes, nos quedamos extáticos, tocados pela magia do luar, êsse fantástico luar do sertão, de que já debes ter ouvido falar, mas que é preciso conhecer de perto, para saber *de que prodígios e transfigurações é capaz a natureza*.

[...] Quando dei acôrdo de mim, tinha tomado as mãos de D. Alzira entre as minhas e, de rostos quase unidos, sentia a fragrância da sua carne moça.

Veio o aturdimento dos sentidos, uma onda de volúpia que me invadiu o corpo todo. Aquêlê luar, o silêncio envolvente, os meus cinco meses de vida continente no sertão... A mêdo, de olhos voltados para a rêde onde a velha continuava dormindo, trouxe-a mais a mim, para um primeiro beijo em que os seus lábios procuraram os meus com avidez. Era o delírio. Pensei, então, arrastá-la para o copiar, mas a porta estava fechada por duas grossas traves e, abrí-la, seria, com certeza, despertar a velha. Ia beijá-la novamente, mas D. Alzira, não sei se arrependida ou receosa, para fugir ao meu contato, encaminhou-se com passo leve para a alcova ao lado. Sem hesitar, acompanhei-a e, ali mesmo, remordido pela luxúria, bem junto da rêde em que repousava o morto, numa outra que devia ser dela...

Otávio sobresteve-se por alguns instantes e, depois, com revolta e nojo:

– Ah! *o monstro que existe em cada um de nós!* Se eu te disser que, ao embalo da rêde, assistimos o raiar do dia, indiferentes a tudo e apenas de ouvido atento à respiração soprosa da velha... [...]

Tu dirás que foi o perfume das flores... Eu tenho a certeza, porém, de que foram os primeiros sinais da decomposição...⁴¹⁷

Podemos observar aqui o efeito sinestésico que envolve a construção da ambientação estranha do conto. O personagem de Gastão Cruls tem seus sentidos aguçados e é seduzido pelo cheiro do corpo do velho coronel em decomposição, para o que contribuem a paisagem e o calor sertanejos. É preciso observar que o conto de Gastão Cruls se aproveita do elemento regional, caro à literatura brasileira, do narrador culto que se envolve com personagens interioranas e se perde. Sua perdição é atribuída, em parte, à natureza local, conforme podemos ver na primeira frase grifada.⁴¹⁸ As duas frases que grifamos na citação podem ser consideradas, em conjunto, como uma retomada da epígrafe de Maupassant, que recobre o tema principal do conto. E o título justifica-se também nessa passagem, com a imagem do balanço da rede em que houve o enlace e na qual os dois jovens aguardam despreocupadamente o raiar do dia.

Vejamos como é diversa a caracterização do louco de Maupassant em seu diário, ele que foi isolado e impedido de continuar seus rituais amorosos com uma cabeleira.

Je vécu ainsi un mois ou deux, je ne sais plus. Elle m'obsédait, me hantait. J'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour, comme après les aveux qui précèdent l'étreinte. [...]

⁴¹⁷ CRULS. Op. cit., p. 223-4. Grifos nossos.

⁴¹⁸ O luar transfigurador da cena é elemento marcante de dois contos de Maupassant, com o título “Clair de lune”, já que, conforme expusemos no início desta tese (no primeiro capítulo da primeira parte), a ele são atribuídas as ações amorosas das personagens.

Une nuit je me réveillai brusquement avec la pensée que je ne me trouvais pas seul dans ma chambre.

J'étais seul pourtant. Mais je ne pus me rendormir; et comme je m'agitais dans une fièvre d'insomnie, je me levai pour aller toucher la chevelure. Elle me parut plus douce que de coutume, plus animée. Les morts reviennent-ils? Les baisers dont je la réchauffais me faisaient défaillir de bonheur; et je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder.

Les morts reviennent! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre; et j'ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair.

Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.

Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable, de posséder l'Insaissable, l'Invisible, la Morte! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles!

Je n'ai point su cacher mon bonheur. Je l'aimais si fort que je n'ai plus voulu la quitter. Je l'ai emportée avec moi toujours, partout. Je l'ai promenée par la ville comme ma femme, et conduite au théâtre en des loges grillées, comme ma maîtresse...

Mais on l'a vue... on a deviné... on me l'a prise... Et on m'a jeté dans une prison, comme un malfaiteur. On l'a prise... Oh! misère!...⁴¹⁹

A personagem de Maupassant, ao contrário de Otávio, é privada do diálogo. Seu envolvimento amoroso é mais poetizado, a intensidade de seu sentimento pela morta é mais forte, o que faz acentuar o efeito de fantástico de seu conto. Nos dois textos, porém, é possível observar certa sexualização do ato de escrever pelos autores. Jacques Finné, em seu livro *La littérature fantastique*,⁴²⁰ de 1980, já comentou que fantástico e erótico andam juntos. E, neste conto de Maupassant, assim como em diversos outros, como “Fou?” e “Confessions d’une femme”, fica muito claro que, na concepção de seu autor, o amor a uma mulher pode fazer um homem enlouquecer.

Também Gastão Cruls escreveu uma dezena de contos fantásticos, entre os principais estão “Meu sócia” e “O espelho”, e, neste último, aparece novamente o forte envolvimento entre o fantástico e o erótico. O conto “Ao embalo da rede” perde em intensidade no efeito do fantástico, justamente pelo caráter dialógico, pelo domínio que Otávio tem sobre a sua conduta, que vai contra o esperado pela sociedade e contra um discurso moral com que ele mesmo compactua. Seu discurso soma num só o ponto de vista do doente e do médico (o mesmo observamos em Medeiros e Albuquerque), que em Maupassant vem segmentado em dois pontos de vista antagônicos.

⁴¹⁹ MAUPASSANT, Guy de. *La chevelure. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 112-3.

⁴²⁰ FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980. p. 34.

Tanto Gastão Cruls quanto Maupassant abusam do narrador dito sério, que olha o homem comum quase como um objeto científico. Isso aumenta a aparência de verdade do relato, a verossimilhança, o que ajuda a tornar o conto plausível. A forma de diário, segundo André Vial,⁴²¹ também é um procedimento recorrente em Maupassant e que permite, com maior efeito, marcar a gradação do progresso da ideia fixa do protagonista; o que era inconsciente passa a ser organizado sob a forma escrita ou de relato. Podemos notar isso nos dois contos aqui presentes, quando as duas narrativas são assumidas pela primeira pessoa.

Todorov, em *Introduction à la littérature fantastique*, diz que as narrativas fantásticas de Maupassant primam pelo uso da primeira pessoa e que o narrador heterodiegético potencializa a hesitação do leitor quanto à verdade do discurso do louco, por mais verossímil que seja.

Mais dans ses meilleures nouvelles fantastiques – *Lui?*, *la nuit*, *le Horla*, *Qui sait?* – Maupassant fait du narrateur le héros même de l’histoire (c’est le procédé d’Edgar Poe et de beaucoup d’autres après lui). L’accent est alors mis sur le fait qu’il s’agit du discours d’un personnage plus que d’un discours de l’auteur: la parole est sujette à caution, et nous pouvons bien supposer que tous ces personnages sont des fous; toutefois, du fait qu’ils ne sont pas introduits par un discours distinct du narrateur, nous leur prêtons encore une paradoxale confiance. On ne nous dit pas que le narrateur ment et la possibilité qu’il mente, en quelque sorte structurellement nous choque; mais cette possibilité existe (puisqu’il est aussi personnage), et – l’hésitation peut naître chez le lecteur.⁴²²

O escritor Henry James afirmou que o aspecto estúpido e perverso dos fatos é o que primeiro interessa a Maupassant.⁴²³ Foi esse elemento que Gastão Cruls recuperou do escritor francês no conto analisado: a capacidade do homem de ser seduzido por qualquer coisa. O território do fantástico não está mais fundado no sonho, no estado de semivigília, mas na incapacidade psíquica do homem, em meio à sua racionalidade, de distinguir a presença do outro que o habita, discussão que vemos se realizar literariamente em Maupassant, justamente o escritor que Todorov afirma ser o último atrelado ao gênero. Constata-se que os fantasmas deste fantástico mais recente são criaturas advindas de dentro do leitor, ou do homem em meio à vida em sociedade. Por isso, cada vez menos os autores pensam ser necessário povoar suas narrativas com seres insólitos, monstros ou fantasmas.

⁴²¹ VIAL, André. Le lignage clandestin de Maupassant conteur fantastique. *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n. 6, nov.-déc. 1973. p. 1000.

⁴²² TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. p. 91.

⁴²³ JAMES, Henri. Guy de Maupassant. In: MAUPASSANT, Guy de. *Novelas e contos*. São Paulo: Globo, 1951. p. IX-XXIII.

Observamos, nos dois contos, que a relação com o interdito, com o outro, é de horror e de atração, e que há uma espécie de transferência entre aquele que é acometido pela loucura e a testemunha de seu relato – o mesmo ocorre no conto “Tic-tac”, de Medeiros e Albuquerque. Gastão Cruls e Maupassant lidam com os limites da razão humana e com uma hesitação do protagonista, entre a posição do louco e a do são, tornando-os muito próximos.

Tanto Guy de Maupassant quanto Gastão Cruls misturam o fantástico com a sobriedade do cotidiano. O elemento insólito é trabalhado sob um ponto de vista racional e objetivo, que julga “o espírito humano capaz de tudo”. O interesse de ambos está em enredar o leitor pelo mistério do assunto e da psicologia, no que contribui a narração em primeira pessoa. Também a estruturação do conto em “gavetas”, isto é, com vários níveis narrativos, e o final surpreendente e simples coincidem nos dois contos e enriquecem o efeito fantástico.

É preciso apontar que há quase um tom de humor na neurose de Otávio, que brinca com o que em Maupassant é mais misterioso, pelo lirismo da relação de seu protagonista com a morta. Enquanto o personagem de Gastão Cruls se arrepende de seus atos, o personagem francês está em total desalento, por ter sido privado do melhor sentimento de sua vida.

Devemos reforçar a ideia de que Gastão Cruls escolheu para epigrafar o conto-título de seu segundo livro justamente uma narrativa de Maupassant em que um dos narradores é médico, função que o próprio Gastão Cruls exerceu e que é também de muitos de seus narradores. Seu protagonista, o engenheiro Otávio, assume a função de quem narra para expiar seu mal, uma forma de buscar a cura para a sua obsessão, por meio do julgamento do amigo. O conteúdo do diálogo, que no conto de Maupassant se perfaz num monólogo, julgado externamente por um outro em pleno juízo, torna o conto mais próximo do leitor e de uma situação que poderia envolvê-lo. Por outro lado, o personagem de Maupassant que ouve o diagnóstico do médico sente-se atraído, no final do conto, de certa forma, pela cabeleira que pede para ver, como se sofresse o risco de ser acometido pelo mesmo mal.

O teórico Jacques Finné bem definiu o gênero por seu caráter de jogo: “Un conte fantastique est un conte qui exploite du fantastique dans un pur but ludique”; “Tout jeu

possède ses règles – et ses tricheries. L’écrivain fantastique possède celles-ci et subit celles-là. Il doit convaincre son lecteur”.⁴²⁴

Enfim, Maupassant e Gastão Cruls parecem trabalhar com o sentimento de que a loucura está mais próxima de nós do que imaginamos. Basta que o nosso espírito humano ouse ser capaz de qualquer coisa. A menos que a literatura fantástica nos ajude a superar nossos instintos.

Outro conto fantástico de Gastão Cruls que vamos discutir aqui foi publicado no seu último volume de contos, de 1938, *História puxa história*. Desde o título, observa-se que este livro se apresenta mais definido quanto a um modo próprio de contar, preso à narrativa oral. “Meu sócia” está entre os contos mais conhecidos do autor e foi selecionado para a antologia de Oliveiros Litrento,⁴²⁵ assim como “O espelho” foi escolhido para o volume de contos fantásticos organizado por Jacob Penteado para a Livraria Martins, na década de 1950.⁴²⁶ Muitos contos dessa fase do autor enveredam pelo universo do maravilhoso, empregando sucessivamente figuras do folclore brasileiro, como o lobisomem e a mãe-d’água, de que são exemplos os dois primeiros textos do livro, “Contas brabas” e “Mãe d’água”.

“Meu sócia”⁴²⁷ aborda a questão do duplo, tema comum ao gênero fantástico. Antes da publicação de *História puxa história*, já o autor tinha se dedicado a tratar do tema do desdobramento da personalidade em *Elza e Helena*, de 1927. As questões da psicanálise, fundadas sob a base científica de que dispunha o autor, foram as que mais atraíram o público e a crítica.⁴²⁸ Neste conto, o escritor Paulo Alencastro relata muito racionalmente como um outro, em tudo semelhante a si, apareceu de repente em sua vida, tirando-lhe o sossego, possuindo-lhe primeiro a obra que escreveria, depois a sua amante e, enfim, levando-o a um ato alucinado de tentar matar essa visão. Uma vez que o relato é todo dado do ponto de vista do possuído, o leitor permanece na dúvida quanto à verdade dos fatos narrados, para o que contribuem provas físicas da presença do outro, reiteradas pelo narrador. Embora o modelo de “Willian Wilson”, de Edgar Allan Poe

⁴²⁴ FINNÉ, Jacques. Op. cit., p. 17 e 123.

⁴²⁵ LITRENTO, Oliveiros. Gastão Luís Cruls. *Apresentação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/Forense Universitária, 1974, v. 2.

⁴²⁶ PENTEADO, Jacob (Org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Livraria Martins, [s.d.].

⁴²⁷ Massaud Moisés comenta este conto de Gastão Cruls para ilustrar, em sua classificação do conto literário, o quinto tipo, que definiu como “conto que tem por objetivo transmitir uma emoção ao leitor”. Ao lado dele coloca “O gato preto”, de Poe, entre outros. MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.]. p. 142.

⁴²⁸ Ver os comentários de Monteiro Lobato, na carta citada, e de Medeiros e Albuquerque, na resenha para o *Jornal do Commercio* de 30.10.1927, em ALBUQUERQUE, Medeiros. *Notas literárias*. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano XIX, v. XXVI, n. 73, jan. 1928. p. 723-6.

seja evidente (outro ser humano idêntico e homônimo extrai as energias do protagonista, que ao final tenta matá-lo), os elementos de comparação com a segunda versão de “Le Horla” são muitos, e procuraremos aqui apontá-los. Note-se, desde a denominação da personagem e de seu sócia, Paulo Alencastro, a palavra “além” em seu sobrenome, como “là”, de Horla, ambos remetendo à sua origem num lugar desconhecido. O nome dos dois é dado ao protagonista pelo próprio sujeito com que se defrontam.⁴²⁹

A personagem anônima de “Le Horla” começa seu diário no dia 8 de maio e o finda em 10 de setembro, tendo, portanto a duração de aproximadamente quatro meses, ao passo que os acontecimentos narrados por Paulo Alencastro duram apenas um mês. A personagem de Maupassant observa que viu um navio brasileiro passando por Rouen, mas só dá atenção novamente a esse fato no final de seu relato. Ele está centrado em detalhar como foi, pouco a pouco, acometido por um mal, que ao longo de todo o texto tenta definir. Nesse período, consulta um médico, usa medicamentos, viaja, mas a sensação de ser dominado por um ser desconhecido se agrava. Tem pesadelos, sofre de insônia, até chegar à fase das visões. Alguns empregados são tomados aparentemente pelo mesmo mal, o que reforça a verossimilhança. No caso de Paulo Alencastro, outras pessoas veem o seu sócia e apontam-lhe a semelhança (um bibliotecário: “êle se parece muito com o senhor e eu cheguei até a confundir os dois”; os amigos: “amigos meus o tomavam por mim”; sua amante: “ela o confundiu comigo”).⁴³⁰ Também ele tem o sono interrompido e sofre de pesadelos: “quase não comia e, à noite, não podia ter por sono uns cochilos rápidos, entremeado[s] de sobressaltos e pesadelos”.⁴³¹

Tanto no conto de Gastão Cruls quanto na novela de Maupassant, observa-se a progressão da obsessão dos protagonistas por esse “outro” ou por “un être invisible”⁴³² que vem assombrá-los. É por esses termos que os dois os denominam, no início de suas narrativas, quando ainda não sabiam nomeá-los. Nos dois casos, a obsessão torna-se cotidiana, privando os dois protagonistas do domínio da leitura: “j’essaie de lire; mais je ne comprends pas les mots; je distingue à peine les lettres”; no caso da personagem de Gastão Cruls, impedimento físico, primeiro: “Era a quarta ou quinta vez que eu pedia uma obra para ler e, decorrido algum tempo, o funcionário vinha me avisar que a mesma já estava em mãos de outro consultante”; depois psicológico: “Eu é que já não

⁴²⁹ MAUPASSANT, Guy de. Le Horla [2^o version]. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 933. CRULS, Gastão. Meu sócia. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 297.

⁴³⁰ CRULS, Gastão. Meu sócia. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 289, 291 e 292, respectivamente.

⁴³¹ Idem, p. 294.

⁴³² Idem, p. 288. MAUPASSANT. Op. cit., t. II, p. 921.

pude mais ler. Tôdas as minhas idéias convergiam para a pessoa do meu sósia”.⁴³³ Ambos ficam tão dominados pela busca da origem desse outro que não conseguem ser absorvidos por nenhuma outra distração. Quando o personagem de Maupassant consegue ler, busca somente livros que esclareçam a presença de “tous les êtres invisibles rôdant autour de l’homme”, mas “aucun d’eux ne ressemble à celui qui me hante”⁴³⁴ e também o Horla se interessa pela sua leitura:

[...] tout à coup, il me sembla qu’une page du livre resté ouvert sur ma table venait de tourner toute seule [...] Au bout de quatre minutes environ, je vis, je vis, oui, je vis de mes yeux une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente, comme si un doigt l’eût feuilletée. Mon fauteuil était vide, semblait vide; mais je compris qu’il était là, lui, assis à ma place, et qu’il lisait.⁴³⁵

Em outro momento, é justamente quando está escrevendo – ou fingindo isso – que o protagonista tenta matá-lo:

Je le tuerai. Je l’ai vu! je me suis assis hier soir, à ma table; et je fis semblant d’écrire avec une grande attention. Je savais bien qu’il viendrait rôder autour de moi, tout près, si près que je pourrais peut-être le toucher, le saisir? [...] Donc, je faisais semblant d’écrire, pour le tromper, car il m’épiait lui aussi; et soudain, je sentis, je fus certain qu’il lisait par-dessus mon épaule, qu’il était là, frôlant mon oreille.⁴³⁶

Observe-se que ambos são escritores, com objetivos diversos, uma vez que a novela de Maupassant é escrita sob a forma de diário. Mas, o que era secundário em Maupassant, a dificuldade de leitura e de escrita, passa a ser principal no texto de Gastão Cruls:

[...] não é sem muito constrangimento que me reporto ao livro que estava escrevendo e era sem qualquer dúvida a minha máxima preocupação de todos os instantes, pelo menos até um mês atrás, quando fiz a atroz descoberta. Mas como não falar nêle se foi por êle, justamente, que conheci o meu sósia, o homem que passou a infernar a minha vida, que me impede de escrever, e até roubou as minhas idéias? Por outro lado, que me importa agora falar num livro, que já sei irremediavelmente perdido, ao qual nunca mais, pelo menos *eu*, pude juntar uma só linha, e que se algum dia vier a ser publicado, mesmo trazendo meu nome, não terá sido concluído por mim?⁴³⁷

O escritor brasileiro uniu em sua narrativa a questão do duplo, o gênero fantástico, à reflexão do ato literário. Algo conquistado por meio da forma escolhida por

⁴³³ MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., t. II, p. 915. CRULS, Gastão. Op. cit., p. 287 e 290.

⁴³⁴ MAUPASSANT, Guy de. Le Horla. Op. cit., t. II, p. 931.

⁴³⁵ Idem, p. 931-2.

⁴³⁶ Idem, p. 935.

⁴³⁷ CRULS, Gastão. Op. cit., p. 287.

Maupassant (que, conforme vimos, migrou por meio de ensaios em “Lettre d’un fou” e a primeira versão de “Le Horla”) e apenas sugerido como tema, ao longo da segunda versão de “Le Horla”.

Nos dois casos, as personagens passam a viver fechadas a maior parte do tempo num ambiente antes familiar que se torna opressivo: o quarto, em “Le Horla”, e a sala de leitura da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em “Meu sósia”. Há uma grande diferença entre o ambiente privado e o público, mas, guardadas as proporções, ambos eram até então lugares amenos e tornam-se lugares herméticos para o terror psicológico das personagens, que não conseguem se ausentar de lá, atraídas pela tentação de ver o outro. As ausências acabam por reforçar a ambientação fantástica, trazendo novos elementos que incidem sobre as personagens: em Maupassant, a viagem ao Monte Saint-Michel, o ambiente gótico da abadia, e uma experiência de hipnose com um psiquiatra em Paris; em Gastão Cruls, a visita à amante e o encontro com amigos reforçam a existência do outro na vida de Paulo Alencastro. A personagem de Maupassant tem a oportunidade de dialogar com um monge (o discurso religioso) e com um médico (o discurso científico), mas ambos mais contribuem com a sua crença no sobrenatural do que o trazem à razão.

No ambiente fechado, os dois protagonistas buscam provas da presença do outro, fazendo experiências: em Maupassant, de tudo o que é oferecido ao Horla (como a uma entidade que o personagem alimenta), ele consome apenas água e leite; Paulo Alencastro muda seus horários de visita à biblioteca, troca de leituras, espreita seu sósia, a fim de identificá-lo. A partir de determinado momento, não conseguem mais abandonar o lugar assombrado: “Tout le jour j’ai voulu m’en aller; je n’ai pas pu”; “[...] deixei de ir à Repartição [...] Isto porque queria freqüentar a Biblioteca nas horas que coincidiam com o meu expediente [...] Pois lá iria também das onze às cinco e, se possível, sem arredar pé da sala de leitura”. Disso à possessão e à alienação, é um passo: “Je ne peux plus vouloir; mais quelqu’un veut pour moi; et j’obéis [...] Je suis perdu! Quelqu’un possède mon âme et la gouverne!”; “quando ouvi meu nome, lhe pulei ao pescoço e rolamos juntos a escada”.⁴³⁸

Os dois personagens percebem o desdobramento de sua personalidade no outro. No início, creem numa ilusão; depois, a certeza é da existência de outro ser:

⁴³⁸ MAUPASSANT. Op. cit., p. 929. CRULS, Gastão Op. cit., p. 294 e 297.

Ce ne pouvait être que moi? Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes.⁴³⁹

No caso da personagem de Gastão Cruls, ao olhar-se no espelho, esperava a imagem do outro: “Penso não ser preciso dizer mais para comprovar o quanto me confundi com ele”.⁴⁴⁰

A dúvida sobre sua própria sanidade os atormenta, mas depois a visão comprova a presença do outro: “je ne suis pas fou. J'ai vu...”.⁴⁴¹

[...] je suis certain, maintenant, certain comme de l'alternance des jours et des nuits, qu'il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d'eau, qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué par conséquent d'une nature matérielle, bien qu'imperceptible pour nos sens, et qui habite comme moi, sous mon toit...⁴⁴²

Paulo Alencastro é também categórico sobre sua sanidade: “Podem dizer o que quiser. Falar numa alucinação”. Ambos, no final, tentam (em vão) matar o outro: “je le tuerai!”; “lhe pulei ao pescoço e rolamos juntos a escada”.⁴⁴³

Apesar dos elementos apresentados na construção das personagens e de sua obsessão, a conclusão dos dois textos é muito diversa. A do protagonista de Maupassant recai sobre um novo ser que virá dominá-lo. A ideia de que o Horla brasileiro desceu do navio que partiu do estado de São Paulo e o dominou é a suposta explicação racional para a novela. E a atribuição a um domínio não conhecido “Le règne de l'homme est fini” (p. 933) converge para a ideia de que o subconsciente, os fantasmas da mente sobrepujaram a razão humana. “Après l'homme, le Horla”. A única saída, para o protagonista de Maupassant, é o suicídio: “Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi!...”,⁴⁴⁴ vendo nisso, o fim do outro – mas, como em “Willian Wilson”, de Poe, é o próprio fim que está em jogo.⁴⁴⁵ Na novela de Maupassant, a cena do incêndio da casa do protagonista, em que morrem seus empregados, simboliza o extermínio dos homens e a incerteza sobre o fim do Horla.

⁴³⁹ MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 920.

⁴⁴⁰ CRULS, Gastão Op. cit., p. 290.

⁴⁴¹ MAUPASSANT. Op. cit., p. 927.

⁴⁴² Idem.

⁴⁴³ CRULS, Gastão. Op. cit., p. 298 e 297. MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 935.

⁴⁴⁴ MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 938 e 939.

⁴⁴⁵ O rival de Willian Wilson lhe responde, no final do conto: “In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself”. POE, Edgar Allan. Willian Wilson. *Selected Tales*. London: Penguin Books, 1994. p. 117.

Enquanto “Le Horla” se funda nas diferenças desse ser com o ser humano, o fantástico do outro Paulo Alencastro é gerado sobre a excessiva semelhança. No entanto, ambos são consumidos pela sensação de que o outro quer tomar seu lugar, já assumindo a casa de um e a vida literária e amorosa do outro. Acabam num outro quarto (do hotel, em Maupassant; do hospital, e Gastão Cruls), com a certeza de não os terem matado: “Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n’est pas mort...”; “Para mim, o *outro* está gravemente ferido, e está aqui. Ainda ontem, quando eu ia para a sala de curativos, num carrinho, ao passar pelo corredor, ouvi alguém que gritava com a minha voz”.⁴⁴⁶

É evidente que Gastão Cruls cria uma narrativa inovadora sobre o tema do duplo, ainda que recupere muitos elementos de “Le Horla” e de “William Wilson”. O afrontamento de Paulo Alencastro com seu sócio, com quem dialoga, e de quem recebe a seguinte resposta, sobre escreverem um livro sobre o mesmo assunto, parece uma resposta ao leitor de Poe, Maupassant e do próprio Gastão Cruls:

— Mas, meu amigo, as idéias andam no ar e os assuntos, até que sejam aproveitados, não são de propriedade de ninguém. O senhor está com medo que os nossos livros saiam iguais? De fato, estou escrevendo um romance, apoiado numa grande documentação histórica e que terá como núcleo a tribo das Amazonas. É êsse também o seu? Mas isso não tem nenhuma importância. Pelo contrário. Será até curioso. O senhor não vai dizer que o seu trecho seja o meu, que as minhas personagens sejam as suas.⁴⁴⁷

“Meu sócio” é um conto bem realizado na intenção do fantástico, que Araripe Júnior não acreditava realizável em nosso país tropical⁴⁴⁸ e merece estudo como um bom exemplar na tradição do gênero. Desse modo, a voga do fantástico no Brasil deve ser compreendida além de sua extensão da experiência europeia, mas como um diálogo crítico de um gênero a que diversos escritores brasileiros se dedicaram,⁴⁴⁹ reinventado-o segundo critérios próprios. Conforme Cláudio Silveira Maia, Gastão Cruls é “um dos escritores brasileiros que mais publicou literatura fantástica”, mas, infelizmente, “seu nome nem sequer aparece entre ilustres ou não da história desse gênero no Brasil”.⁴⁵⁰ Cabe, portanto, uma revisão sobre a sua contribuição para o fantástico por aqui.

⁴⁴⁶ MAUPASSANT, Guy de. Op. cit., p. 938. CRULS, Gastão. Op. cit., p. 298. Grifo do autor.

⁴⁴⁷ Idem, p. 297.

⁴⁴⁸ 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 e ss.

⁴⁴⁹ Cf. a seguinte antologia, que confirma o ocaso de diversos textos fantásticos, esquecidos do público e da crítica brasileira: BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

⁴⁵⁰ MAIA, Cláudio Silveira. *Gastão Luís Cruls: uma nova recepção*. Op. cit., p. 54.

7.3 O escritor-médico

História puxa história, e foi por aí que me veio a
tentação de contar-lhe tudo.⁴⁵¹

Dileitante, com certa vocação literária, Gastão Cruls dividiu-se entre escrever para os amigos – como se verificam as dedicatórias presentes em cada conto dos dois primeiros volumes – e para dar vazão às provocações literárias que lhe inspiraram diversas obras da literatura universal – o que se prova com as epígrafes que pôs na cabeça de cada um dos contos desses primeiros livros. Leitura diversificada, de Rabelais a Molière, de Proust e a Maeterlinck, entre os francófonos, sem esquecer outras obras clássicas como a Bíblia, peças de Shakespeare ou de autores brasileiros como Euclides da Cunha. Maupassant teve também o seu lugar predileto na biblioteca desse escritor-médico, atraído em especial pelo contador tradicional e pela forma do conto surpreendente, em que bem cabiam o gênero fantástico, os temas mórbidos de sua preferência e as saídas inesquecíveis. Seu médico-personagem é mais um narrador benjaminiano que tem o que contar,⁴⁵² seguindo a tradição também do narrador que prorroga a morte, como a Xerazade, de *As mil e uma noites*, ou que usa o ato de narrar para aliviar as dores, segundo Walter Benjamin, descrito no texto “Narrar e curar”.

[...] A cura pela narração, conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburg. Elas não apenas repetem a fórmula de Odin, mas narram o assunto que deu margem a que ele utilizasse pela primeira vez a fórmula. Também se sabe que a narração que o doente faz ao médico no início do tratamento pode tornar-se o começo de um processo de cura. E aí se coloca a pergunta, se a narrativa não pode constituir o clima adequado e a condição mais propícia de uma cura.⁴⁵³

Seus narradores usam de sua profissão não só para relatar casos conhecidos que possam servir de exemplo, para a “cura” do ouvinte, como para dar vazão às suas próprias obsessões e revelar crimes ou mortes trágicas que ocultam, mostrando em si mesmos seres que requerem cuidados.

“Nada genial, mas nada também inteiramente medíocre”, conforme a expressão de Edgard Cavalheiro,⁴⁵⁴ acreditamos ainda que é necessária a revisão deste escritor e

⁴⁵¹ CRULS, Gastão. Carta de outro naípe. *Contos reunidos*. Op. cit., p. 302.

⁴⁵² Para ele, tanto as pessoas que viajam, como os caixeiros, quanto as que ficam, como os mestres artesãos, trocam experiências e conselhos por meio da “arte de narrar”, uma faculdade que, a seu ver, estava em vias de extinção. BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1). p. 197-201.

⁴⁵³ BENJAMIN, Walter. Erzählung und Heilung. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. p. 430. Conhecemos o texto na tradução não publicada da Profa. Dra. Adélia Bezerra de Menezes.

⁴⁵⁴ CAVALHEIRO, Edgard. Evolução do conto brasileiro. *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, jul./set. 1945, p. 113.

sua presença neste trabalho se faz fundamental, uma vez que ainda revela uma releitura da obra maupassantiana. A expressão equilibrada e clara e a observação racional sobre a variante fantástica são trabalhadas num estilo medido, que persegue o termo justo, o que às vezes o faz recair em rebuscamento puro. “Tudo nele é intelectualmente bem equilibrado e solidamente construído”,⁴⁵⁵ definiu Cavaleiro no artigo citado. Para Litrento, tanto nos romances quanto nos contos, o que parece mais ocupar este escritor é “a atração do misterioso e do fantástico em união com a vida de sobriedade vulgar”,⁴⁵⁶ pelo crime e pela loucura, onde guarda, assim como Maupassant, também a objetividade e o ponto de vista racionalista. Seu interesse está em enredar o leitor pelo mistério do assunto – primeiramente por meio do exotismo do espaço (nos primeiros livros), depois pelo mistério da psicologia humana (em *História puxa história*, de 1938) – e pela narração *à ficelle*, de final surpreendente, mas simples.

Sem buscar intencionalmente uma expressão própria, talvez sem a preocupação da celebridade, esse escritor alcançou o conhecimento do público e o reconhecimento da maior parte da crítica de seu tempo, mas acabou, como Medeiros e Albuquerque, bastante esquecido. Entretanto, melhor que o escritor pernambucano, o carioca produziu contos fantásticos mais bem realizados e, no conjunto, sua obra foi mais feliz, na medida em que sua produção se faz menos variegada e mais centrada. Podemos, enfim, definir Gastão Cruls como um amador que se dedicou a um propósito literário já ultrapassado, para a sua época, mas que rendeu homenagem, revisitando clássicos como Maupassant, segundo um critério bastante próprio. Mais uma vez se demonstra a presença desse contista modelar, resistente ao tempo.

⁴⁵⁵ Idem.

⁴⁵⁶ LITRENTO, Oliveiros. Op. cit., p. 193.

CAPÍTULO 8

“Um Maupassant azul”: Ribeiro Couto e o “conto de sedução”⁴⁵⁷

[...] guardo com pudor a profunda meiguice dêste minuto. Ninguém sabe. Pisando no cais, meu primeiro passo é como uma carícia. Tomo posse de um corpo maravilhoso.⁴⁵⁸

Santista de nascimento, Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto (1898-1963) estudou Direito em São Paulo e formou-se no Rio de Janeiro, em 1919. Atuou como jornalista nas duas cidades e como delegado e promotor público no interior de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Residiu muito tempo fora do Brasil, primeiro na França, onde foi vice-cônsul (em Marselha, de 1928 a 1931) e cônsul (em Paris, em 1932), depois na Holanda (1935-1940), em Portugal (1944-1946) e na ex-Iugoslávia (1947-1952), países em que continuou sua atividade diplomática. Em 1934, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras.

Em 1921, Ribeiro Couto estreou com *Jardim das confidências*, livro de poesia, e, no ano seguinte, publicou seu primeiro volume de contos, *A casa do gato cinzento*, dedicado a Manuel Bandeira. Ao fazer a resenha desses dois livros, em 1922, Sérgio Buarque de Holanda afirmava que “Ribeiro Couto é uma das figuras mais representativas da nova geração paulista”.⁴⁵⁹ Mais conhecido hoje como poeta, divulgado com o grupo da Semana de Arte Moderna de 1922, como disse Edgard Cavalheiro, Ribeiro Couto “sempre revelou uma tendência natural para o conto”.⁴⁶⁰ Colaborou com a revista *Fon-Fon!* e escreveu ao todo cinco volumes de contos e novelas: *A casa do gato cinzento*, *O crime do estudante Batista* (1922), *Baianinha e outras mulheres* (1927), *Clube das esposas enganadas* (1933) e *O largo da matriz e outras histórias* (1940). Além disso, sua poesia está distribuída em dez livros: *O jardim das confidências*, *Poemetos de ternura e de melancolia* (1924), *Um homem na multidão* (1926), *Canções de amor* (1930), *Noroeste e outros poemas do Brasil* (1932), *Província* (1934), *Cancioneiro de Dom Afonso* (1939), *Cancioneiro do ausente* (1943), *Dia longo* (1944) e *Entre mar e rio* (1952). Escreveu também romances (*Prima Belinha*, 1940, e

⁴⁵⁷ “Um Maupassant azul” é expressão de Agripino Grieco. *Contos de sedução*, conforme expusemos na primeira parte desta tese, é o título de uma peça de teatro criada a partir de textos de Maupassant.

⁴⁵⁸ COUTO, Ribeiro. I. Primeira entrevista com a terra de França. *Chão de França*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. (Coleção viagens, v. VII). p. 19.

⁴⁵⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Jardim das confidências. O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. I: 1920-1947. p. 151. Esse texto saiu primeiramente em *O Mundo literário*, do Rio de Janeiro, em 05/07/1922.

⁴⁶⁰ CAVALHEIRO, Edgard. Evolução do conto brasileiro. *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, jul./set. 1945. p. 116.

Cabocla, 1931),⁴⁶¹ teatro (*Nossos papás*, de 1921), crônicas (*Cidade do vício e da graça*, 1924) e um curioso livro de impressões de viagem, do norte ao sul da França, passando pela costa italiana, pela Espanha e pelo norte da África, volume que intitulou *Chão de França* e publicou em 1935.⁴⁶²

Sua extensa obra literária foi produzida quase toda entre as décadas de 1920 e 1940 e revela sua independência frente às tendências da época, não se atendo nem ao Realismo, nem ao Simbolismo, nem ao Pré-Modernismo, nem ao Modernismo. Suas variadas leituras literárias também não o filiam a nenhum autor específico, o que não impede que dialogue com diversos escritores, entre eles, Guy de Maupassant. Agripino Grieco encontrou em sua obra a afinidade com o escritor francês.

Porque é ele um poeta delicioso, mesmo em prosa, especialmente em prosa. Quer, de onde em onde, ser cruel, e acaba compadecendo-se dos seus heróis grotescos e quasi lacrimosa com eles. Põe uma tarja côr de rosa em certos asperos retalhos de vida. Ou melhor: será comparavel a *um Maupassant azul*. E como sabe contar! Dons narrativos de uma velha ama que fosse ao mesmo tempo um bohemio de café.⁴⁶³

O mesmo crítico considera que, em Ribeiro Couto, “tudo se lhe dilue em poesia” e, mais adiante, diz que “Ribeiro Couto é no momento um dos primeiros manejaadores da prosa brasileira”.⁴⁶⁴ Se a metáfora do brasileiro como “um Maupassant azul” força um concílio entre o dom do narrador compadecido que relata fatos cruéis e não julga suas personagens, por outro lado, espanta tanto quanto a associação de uma velha ama com um boêmio de café. No entanto, se pensarmos no largo espectro de “cores” dos assuntos e a tipologia das personagens narradoras de Maupassant, é possível compreender a alegoria criada pelo crítico brasileiro, conforme faremos ver pela análise de “O crime do estudante Batista” e de outros contos de Ribeiro Couto.

O largo elogio de Agripino Grieco encontrou eco na opinião de Austregésilo de Ataíde, que julgou Ribeiro Couto o melhor entre os contistas do primeiro Modernismo: “a partir de 1922, já é possível identificar a linha modernista de que Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andrade, Ribeiro Couto e Menotti-del-Picchia foram a primeira legião, sendo que dos quatro reservo a Ribeiro Couto a posição mais

⁴⁶¹ Romance que foi adaptado em novela televisiva, em 1979 e em 2004, por Benedito Ruy Barbosa.

⁴⁶² Cf. sobre esse livro o artigo de Sandra Nitrini, “Viagens reais, viagens literárias: escritores brasileiros na França”. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 3, p. 51-61, 1998.

⁴⁶³ GRIECO, Agripino. Ribeiro Couto. *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 386-7. Grifo nosso.

⁴⁶⁴ Idem, p. 395.

construtiva no conto”. Para ele, “Ribeiro Couto vai sempre mais longe e mais fundo. Fere alto e forte”.⁴⁶⁵

Já Alberto Venancio Filho diz que “é obrigatória a referência a Maupassant e a Machado de Assis”, mas que em “Ribeiro Couto essas referências não aparecem tão nítidas”.⁴⁶⁶ Como disse Sérgio Buarque de Holanda, é “na própria vida, sobretudo em sua experiência pessoal, não nos livros ou na pura fantasia, que ele vai buscar a substância de suas histórias”, das quais Ribeiro Couto “soube retirar autênticas obras-primas”.⁴⁶⁷

“Com seus contos de intenso lirismo e de tão funda sensibilidade”, Herman Lima o considerou um “renovador do conto [...] pelo teor poético de suas páginas, impregnadas do mesmo sentimento que empresta às narrativas de Katherine [Mansfield] aquêlê tom de irrealidade transfiguradora do cotidiano [...]”.⁴⁶⁸

Ainda que mais de um crítico indique sua semelhança com a escritora neozelandesa ou com o russo Tchekhov (o que faz Sérgio Buarque de Holanda),⁴⁶⁹ é ao realismo francês que Ribeiro Couto se reporta em alguns de seus contos, como “A amiguinha Teresa” e “Clube das esposas enganadas” (em que cita Balzac), “Largo da Matriz” (menciona *A educação sentimental*, de Flaubert, e o final do conto passa-se em Paris) e, finalmente, “O crime do estudante Batista” em que é citada a antologia de contos *Boule de Suif*. Sérgio Buarque de Holanda apontou também outros diálogos literários de Ribeiro Couto. O historiador, em sua verve antinaturalista frequente, observou que o “autor da *Casa do gato cinzento* é portanto um realista”, mas que o “seu realismo não é, porém, o realismo anti-higiênico de Zola e da escola de Medan; mas o realismo fino e aristocrático de Jean de Tinan, de Marcel Proust e de Max Jacob”.⁴⁷⁰

Enfim, tentando apresentar a obra de Ribeiro Couto, a crítica usou de diversos referenciais para medir sua importância, mas nenhum restringe, de fato, os seus processos criativos. Seus contos e novelas retratam histórias passadas na capital, Rio de Janeiro, ou no interior do estado, bem como no sul de Minas. Suas personagens

⁴⁶⁵ ATAÍDE, Austregésilo de. O moderno conto brasileiro. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto*: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1958. p. 178.

⁴⁶⁶ VENANCIO FILHO, Alberto. Prefácio. In: COUTO, Ribeiro. *Melhores contos*. São Paulo: Global, 2002. (Coleção Melhores Contos). p. 11.

⁴⁶⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Contos. *O espírito e a letra*. Op. cit., p. 343. Este artigo foi publicado no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 30/03/1941.

⁴⁶⁸ 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. 240-1.

⁴⁶⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Contos. *O espírito e a letra*. Op. cit., p. 340-3.

⁴⁷⁰ Idem. Jardim das confidências. *O espírito e a letra*. Op. cit., p. 150.

geralmente são retiradas do meio humilde ou ocupam profissões de pessoas com quem o escritor conviveu: camponeses, empregados, estudantes de Direito (como ele foi), pensionistas, funcionários e jornalistas. A preocupação com o registro de histórias surpreendentes, tiradas do cotidiano, permeia os contos de que vamos tratar agora.

8.1 Leituras tentadoras

Em “O crime do estudante Batista”, temos a história de um graduando de Direito pobre, chamado Florêncio Batista, nome duplamente marcado pela pureza. Vindo de Goiás para o Rio, a fim de estudar, trabalha como professor particular, enquanto aguarda uma colocação pública por meio de um senador amigo de seu pai. Com dinheiro curto, que mal dá para pagar a pensão onde mora, ele era feliz, nutrido pelo seu único “vício: os livros. Elle não sabia resistir, numa livraria, a certas capas amarellas com titulos seductores [...] Timido, ficava a olhar aquellas brochuras novas, que encerravam romances, que encerravam poemas, que encerravam a belleza criada por homens maravilhosos e distantes ou desaparecidos”.⁴⁷¹ Livros naturalistas franceses, das célebres edições Charpentier, e também de Machado, editado pela Garnier.

O conto inscreve-se na miséria cotidiana desse rapaz, a vida em pensão, na busca de um lugar na imprensa onde há “varios piratas cavando o logar. [...] imprensa é isso! Não vale nada, não presta p’ra nada, todos falam mal, mas todos querem entrar”,⁴⁷² na definição de um colega, Clodomiro. Ao longo do conto, o pai de Batista morre, seu alunos entram em férias e, sem ter dinheiro para comer, o estudante abandona o curso e conclui que terá de vender seus livros, “seus pobres amigos”, “um pedaço de si mesmo”.⁴⁷³ Em certo momento, procura o sebo de um velho judeu mulato, grosseiro, para quem vende quatro volumes, pegos *ao acaso*, entre eles, *Boule de Suif* e *Les Fleurs du Mal* – e aqui, talvez, Ribeiro Couto indique, numa piscadela ao seu leitor, suas preferências no conto, na novela e na poesia.

Baptista poz os livros em cima do balcão e só então verificou: “Le Lys Rouge”, “Boule de Suif”, “Les Fleurs du Mal”, “D’un Pays Lointain”...⁴⁷⁴ Teve uma dôr fina. O velho perguntou:

⁴⁷¹ COUTO, Ribeiro. *O crime do estudante Batista*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1922. p. 6. Em todas as citações, mantivemos a grafia do original.

⁴⁷² Idem, p. 13.

⁴⁷³ Idem, p. 14 e 15.

⁴⁷⁴ *Le lys rouge* é um romance de Anatole France, publicado em 1894. *D’un pays lointain* é um volume de contos publicado por Rémy de Gourmont, em 1898.

— Que é? Quer vender?
Tomou de “Boule de Suif”:
— Hum! Maupassant. Disto temos muito aqui. E isto?
Abriu Baudelaire, verificou:
— Poesia...
Sorriu de um modo incerto, coçando a barbicha ironica. Tinha um grande jeito irritante de pegar nos livros, lendo os títulos debaixo dos óculos, como si os cheirasse.
— Quatro brochuras. Muito bem. O senhor compreende, si fossem encadernados valiam mais... Dou-lhe 3\$000.
Baptista recuou. Ingenuamente sentiu o sangue no rosto, a queimal-o.
— O senhor sabe quanto eu paguei por estes quatro volumes? Dezeseis mil réis!
— Que é que eu vou fazer? Eu lhe vendo a mesma coisa por oito! O livro depois de usado perde.
— Perde quê?
— Perde.
E encolheu os ombros. Baptista ardia. Teve um arranco:
— Pois dê-me o dinheiro.
O velho abriu tranquillamente a gaveta. Mexeu nos niqueis algum tempo. Depois, com uma calma perfeita, estendeu a mão com as moedas.
— Conte para ver si está certo.
Baptista poz o dinheiro no bolso e saiu tonto para a rua cheia de vida, de rumor e de sol.⁴⁷⁵

O indício dos livros de Maupassant em francês, no velho sebo, concorre para a popularidade, nessa época, de suas obras, lidas no original, e, ao mesmo tempo, o descarte delas após a leitura que, na opinião da personagem ribeiriana, nada “perde” após o uso. A oposição entre o dono do sebo, que precisa abrir *Les Fleurs du Mal* para saber que se trata de poesia, e o jovem, que sofre ao desfazer-se de seus livros; entre o valor pecuniário e o valor literário que esses livros representam para Batista dinamiza a intriga do conto. A irritação do estudante ilustrada nessa cena, a que, ironicamente, o narrador opõe a beleza do dia, evolui ao longo da narrativa, por conta de sua miséria crescente “como nos romances”,⁴⁷⁶ e culmina com a constatação de que “o dinheiro continuava a cahir nas mãos dos afortunados com a fatalidade de um mecanismo”.⁴⁷⁷

Há aqui o caso de um semiarrivista derrotado, que prefere a miséria à humilhação de voltar à terra natal e destruir o sonho do pai falecido: “aquelle regresso representava uma derrota. A cidade tinha reprovado o velho Baptista, invejosamente”.⁴⁷⁸ Ele então faz duas últimas tentativas antes do crime. Primeiro vai conversar com o senador Messias de Freitas, amigo de seu pai. “Estou no fim das forças. Dou lições particulares, mas isso não chega para nada. Ultimamente, tenho vendido livros, que é o que eu mais amo na vida – e

⁴⁷⁵ COUTO, Ribeiro. *O crime do estudante Batista*. Op. cit., p. 17-8.

⁴⁷⁶ Idem, p. 19.

⁴⁷⁷ Idem, p. 20.

⁴⁷⁸ Idem.

frisou – que amo acima de mim”.⁴⁷⁹ O amigo do pai diz que precisa ter paciência, promete uma posição, mas Batista nada consegue. Depois, vai ao colega Clodomiro, tentar alguma coisa no *Diário do Rio*, mas sai humilhado.

A progressão da miséria e do ódio de Batista ao livreiro, por sua repetitiva necessidade de vender diariamente aqueles livros que são “pedaços de si mesmo”; e, por fim, uma carta recebida da irmã menor, relatando a pobre vida que a família levava em Goiás e pedindo-lhe dinheiro, confluem para o desfecho trágico do conto. Em “uma ânsia frenética, meio selvagem”,⁴⁸⁰ num dia de chuva, Batista leva ao sebo tudo o que possuía, mais de trezentos livros, colocados num carrinho e cobertos por um oleado. O judeu oferece a mísera quantia de quarenta mil réis. Batista é então tomado de um impulso e estrangula o livreiro. Enquanto tem as mãos no pescoço do homem, todas as suas expectativas passam pela mente, mas ele não se arrepende do ato. O autor ainda coroa o final da narrativa com uma curiosa ironia, colocando o próprio Batista no lugar do vendedor de livros: antes de abandonar sua vítima e levar o dinheiro, Batista atende a uma criança, que entra na loja, pede um lápis e nada percebe. Só então o jovem põe o chapéu e vai embora, sob a chuva.

A decaída de Batista, que passa a pensar como um bandido (“ninguém tinha visto, fugiria”), apresentada por um narrador irônico, revela o drama de um jovem desiludido que, no período de um conto, perdeu tudo: o pai, os estudos, uma carreira, a honradez, além de seus livros. “Como nos romances”, sua história se imiscui à de Julien Sorel, de Stendhal; Lucien de Rubempré e Rastignac (um arrivista bem-sucedido), de Balzac; bem como a dos diversos arrivistas de Maupassant, como Georges Duroy, de *Bel-Ami* (também bem-sucedido). Sua perdição, como também a de Boule de Suif (que o estudante leu), provém dos sucessivos ultrajes que sofre ao tentar guardar seus princípios do bem e da justiça. Ao vender seus livros, violando assim seus bens mais preciosos, uma parte de si, Florêncio Batista (cujo nome remete também às *Flores do Mal*) acaba transferindo todo o seu ódio ao sujeito que promove a sua separação desse universo que lhe era ideal e feliz, no início da narrativa. As circunstâncias e o meio decidem sobre si, da pior maneira possível. Como em “Boule de Suif”.

A repercussão desse conto não foi pouca no entorno de Ribeiro Couto. Sobre o efeito de “O crime do estudante Batista”, Rodrigo Melo Franco de Andrade opinou na época em que foi publicado:

⁴⁷⁹ COUTO, Ribeiro. *O crime do estudante Batista*. Op. cit., p. 24

⁴⁸⁰ Idem, p. 42.

[...] o primeiro conto de seu livro recente, o que lhe deu o título e é, sem dúvida, o mais vivo e impressionante do volume.

É a história dolorosa do “Crime do estudante Batista”, em que o tom singelo e natural da narrativa concorre poderosamente para aumentar-lhe a intensidade dramática. Não há, aí, frases “de efeito” ou descrições estilizadas de paisagens e estados de alma. Nenhuma eloquência. E quando o sr. Ribeiro Couto chega ao episódio capital desse conto, o de um assassinato, experimenta-se a violenta impressão de viver aquele momento trágico. Esses períodos sem ritmo, sem esmeros de vernáculo, sem um toque literário, são cheios de uma profunda verdade humana. Raras serão as páginas de nossa literatura de hoje que lhes possam ser comparadas.

Todo o conto, aliás, é admirável pela lucidez dolorosa da observação, a sobriedade rara da forma e a força de vida que o anima.⁴⁸¹

O mesmo Rodrigo Melo Franco de Andrade dizia que o conjunto de *O crime do estudante Batista* formava “um livro raro, um livro de artista fino e esquisito”, em que Ribeiro Couto apresenta “a fina significação de desengano e ironia”, “sua sensibilidade esquisita e a sua inteligência de uma lucidez quase dolorosa”.⁴⁸²

Comentário semelhante foi feito por Edgard Cavalheiro, vinte anos depois, citando também Sérgio Milliet.

[...] o Sr. Ribeiro Couto conseguiu criar um gênero especial de pequenas histórias sentimentais, histórias nas quais a nota realística é sempre suavizada pelo tom poético. Seus quadros da vida diária, observa Sergio Milliet, aparentemente desinteressados, espalham tôda uma complexa série de impressionantes dramas humanos.⁴⁸³

Monteiro Lobato, a quem Ribeiro Couto dedicaria mais tarde a novela-título de *Clube das esposas enganadas*, escreveu um conto a partir de sua leitura de “O crime do estudante Batista”. Publicado primeiro em *O macaco que se fez homem*, de 1923, depois reunido nas edições mais tardias de *Negrinha*, no texto “Duas cavalgadas”, Lobato faz de Ribeiro Couto uma personagem sua. Nesse texto, o autor de *Urupês* parafraseia o conto do amigo para, em seguida, perseguir no encalço do judeu dono do sebo, que, para Lobato, devia ter um representante vivo.

Havia eu lido esse formoso conto e ficara com os tipos gravados em relevo na memória, tanta nitidez dera á pintura o autor. O judeu mulato, sobretudo, passara a viver dentro de mim em lugar de honra na “sala de Harpagão”.

Somos todos nós uns museus de tipo apanhados na rua ou colhidos na literatura. Museus classificados com salas disto e daquilo. [...]

⁴⁸¹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A prosa do senhor Ribeiro Couto. *O Dia*. Rio de Janeiro, 17/02/1923. Citado de ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seu tempo*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 220-1.

⁴⁸² Idem, p. 219-21.

⁴⁸³ CAVALHEIRO, Edgard. Op. cit., p. 116.

Lida a novela de Couto, entrou para a sala mais um – o judeu mulato do Catete, tipo de tal vida que uma suspeita me tomou: “Este diabo existe. Não póde ser ficção. Ha nele traços que se não inventam. E se existe, hei de vê-lo”.⁴⁸⁴

Aí começa, propriamente, o conto de Lobato. Dá nova vida ao judeu morto no texto de Ribeiro Couto (que Lobato hesita em chamar de “conto” e de “novela”), que, redivivo, está em pleno trabalho, no conto do escritor de Taubaté:

Não morrera, o aranho; apesar de estrangulado na novela de Ribeiro Couto, passava muito bem de saude, o infame. [...] O meu estudante Batista não fez como o de Ribeiro Couto. Não lhe lambeu a vida. Lambeu-lhe os sete niqueis oferecidos e saiu a pegar o bonde, displicentemente.⁴⁸⁵

Partindo da frequente ideia wildeana de que “a vida imita a arte”, a conclusão do curioso conto de Lobato é a de que o judeu, na verdade, era um pobre homem, rústico e sovina, mas extremamente carente após a morte de seu único parente, um filhinho adotivo. Com humor, Lobato conclui: “Saí da casa do judeu completamente desorientado. Fui ao telegrafo e expedi ao autor d’*‘O Crime do Estudante Batista’* o seguinte despacho: ‘Couto, somos duas cavalgadas!’”.⁴⁸⁶

O conto de Lobato, editor de Ribeiro Couto, oferece um diálogo rico de interpretações do universo literário dos dois escritores brasileiros, ambos releitores da tradição literária, que citam por várias vezes em seus textos. A impressão que a história do estudante Florêncio Batista causou em Lobato despertou nele o desejo de reaproveitar as personagens do amigo e dar para elas novo desfecho, menos trágico e mais melancólico – mais azul, talvez.

Outros contos de Ribeiro Couto oferecem paralelo com textos de Maupassant. Vamos tratar particularmente de “A denúncia do sangue” (de *O crime do estudante Batista*) e de “A conquista” (de *A casa do gato cinzento*), que se apresentam como contos enquadrados e com assuntos caros ao escritor francês.

8.2 “Contos de sedução”

Em “A denúncia do sangue”, Benjamin Pereira, narrador heterodiegético, insere-nos na trama, que terá múltiplos pontos de vista. Durante uma viagem de navio, reencontra um amigo de infância e juventude, Carlos Passos, agora médico. Assim

⁴⁸⁴ LOBATO, Monteiro. Duas cavalgadas. *Negrinha*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 191.

⁴⁸⁵ Idem, p. 197-8.

⁴⁸⁶ Idem, p. 200.

como em “Un sage” (1883, *Les Sœurs Rondoli*), os dois amigos estavam um pouco afastados pelas circunstâncias: no conto de Maupassant, o casamento de um dos personagens, René Blérot; no de Ribeiro Couto, a atuação de profissões diversas em Estados diferentes. Nos dois textos, os colegas têm intimidades que lhes permitem voltar a saber tudo um do outro. Também em “A denúncia do sangue”, é do outro (o narrador homodiegético) que provém o caso digno de ser contado, um tanto exposto ao ridículo: Carlos, tendo-se especializado no tratamento da sífilis, nutre enorme pavor pela doença e aversão à vida boêmia. Preferia a companhia dos livros à de prostitutas e, por isso, mantinha relações com a mesma moça desde a época de estudante, pois sabia que ela não havia tido outros namorados.

No conto de Ribeiro Couto, os dois amigos se reencontram após seis anos de afastamento. O primeiro narrador, Benjamin, vai à Bahia para o recebimento de uma herança (elemento também comum nos contos de Maupassant, como “Le testament” e “Le legs”, e que reaparece em “A herança”, de *A casa do gato cinzento*, do autor brasileiro). Carlos e Benjamin conversam sobre isso, no bar do navio, e daí obtemos a história interna ao conto, por meio da fala de Carlos. Seu relato, como em alguns contos de Maupassant, é entrecortado por pausas para a descrição da paisagem vista do navio. Carlos narra como herdou a clientela de seu antigo mestre, Dr. Soeiro, especialista em sífilis e sífilítico, sem progênie. Como o jovem era íntimo do velho médico e de sua jovem esposa, o mestre, de tempos em tempos, fazia-lhe um exame de sangue, movido por ciúmes e já alucinado pelos sintomas da doença. Explica-se, assim, o título do conto: movido por sua ideia fixa, o mestre esperava obter uma denúncia da traição por meio do diagnóstico da doença. Nesse momento, que é o clímax tanto do conto de Ribeiro Couto quanto da história de Carlos, este narrador interrompe o fluxo do relato, usando-se ironicamente da metalinguagem; em seguida, o narrador heterodiegético, Benjamin, quebra também a expectativa de nossa leitura, que se prorroga com mais uma descrição:

Chegando a este ponto da narrativa, o meu querido amigo de infância parou para perguntar-me:

— Está interessante o caso?

Eu esperava o resto, de olhos fixos, toda atenção, os cabelos ao vento, no tombadilho oscilante do vapor. De baixo, do porão, vinha o rumor surdo e monotono das máquinas. E a hélice, atrás, dava a impressão de que golfões d'água estivessem a se despenhar nas ondas, incessantemente.

— Continue.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ COUTO, Ribeiro. A denúncia do sangue. *O crime do estudante Batista*. Op. cit., p. 63.

Carlos conta-lhe que D. Eulália o teria aconselhado a afastar-se deles, mas que nada foi preciso, pois o velho médico enlouquecera de vez e tivera de ser internado, morrendo no mês seguinte. O espírito prático e a ambição de Benjamin estimulam no amigo o desejo pela viúva, ultrapassando a ojeriza à doença. É o final do conto:

— Além da clientela, herdarás a mulher do Dr. Soeiro, que naturalmente é millionária...

Deu um pulo na cadeira de lona:

— Que sacrilegio! Uma senhora que me trata como um filho!

— Acredito. Mas que te ama! Apesar da doença cerebral do Dr. Soeiro, o ciúme delle, que não era homem de natureza ciumenta, devia ser baseado numa observação longa e fundamentada... Essa mulher ama-te.

— Ora, que absurdo! Depois...

Fez um silencio discreto. E, suavemente:

— Ella é doente.

— Não dizes que é linda? Linda e millionaria...

— Mas doente. Com um marido como o dr. Soeiro, coitada!

— Não tem importancia. Demais, já é tempo de acabares com essa infantilidade do teu medo... É de um ridículo liquidante. Principalmente num especialista.

Elle sorriu:

— Tens razão.

E fomos tomar um *grog* no bar do navio, á saude do lindo futuro do meu querido inspector...⁴⁸⁸

Benjamin parece ter convencido o amigo da união do amor ao recebimento da herança, com a superação do mal da viúva – a sífilis, doença que também acometeu Maupassant.⁴⁸⁹

Em “Un sage”, a sapiência do narrador, Pierre, que ouve a história do amigo René Blérot, também incide sobre uma decisão amorosa, bastante cômica: Blérot, abatido e cansado por amar demais a mulher, é aconselhado pelo amigo a arranjar-lhe um amante. Seis meses depois, Pierre reencontra Blérot (“dans un de ces après-midi tièdes qui remuent en nous des joies secrètes”)⁴⁹⁰ e percebe que ele recuperou o aspecto saudável. Curioso, Pierre pergunta-lhe se está “curado” (“guéri”). Blérot diz-se curado, agradece o conselho de seis meses atrás e convida o amigo para jantar em sua casa, sem nada mais revelar de sua “cura”. À noite, na casa de Blérot, o personagem-narrador reencontra a mulher do amigo e... Lucien Delabarre, um amigo do casal, um rapaz forte,

⁴⁸⁸ COUTO, Ribeiro. A denúncia do sangue. *O crime do estudante Batista*. Op. cit., p. 65-6. Numa edição póstuma, trocou-se “*grog*” por aperitivo, que é de fato mais usual. Resta saber se a mudança foi feita por indicação do autor, em alguma edição intermediária, ou se coube ao organizador de seus contos. Cf. COUTO, Ribeiro. *Melhores contos de Ribeiro Couto*. Sel. Alberto Venancio Filho. São Paulo: Global, 2002. (Coleção Melhores Contos). p. 59.

⁴⁸⁹ É preciso lembrar que esse dado da vida de Maupassant era largamente conhecido no fim do século XIX e início do XX, no Brasil, uma vez que a sua primeira crítica no Brasil o divulgou no momento de sua morte, em 1893, e nos anos subsequentes.

⁴⁹⁰ MAUPASSANT, Guy de. Un sage. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 1091.

com “un aspect d’hercule mondain”. Após o jantar, Pierre e Blérot deixam os dois amantes a sós e vão dar uma volta. Blérot, muito disposto, justifica-se: “C’était trop bête de se laisser crever comme ça, à la fin” e convida o amigo: “Si nous allions voir des filles, hein?”.⁴⁹¹

Conforme se observa, o espírito prático e o caráter sedutor das personagens de Ribeiro Couto e de Maupassant as aproximam. O dom de convencimento dos narradores-personagens são condizentes com seu espírito de vida. Pierre, que não gostava de casamentos e havia se afastado de Blérot após a união deste, aconselha o amigo segundo sua filosofia, de que o outro passará a compactuar. Benjamin, que também ia desfrutar de uma herança, instiga Carlos no interesse pela viúva, D. Eulália.

Ao comentar *Largo da matriz e outras histórias*, Sérgio Buarque de Holanda mencionou a “secreta preferência [de Ribeiro Couto] pelos ambiciosos”, que vimos neste conto e em “O crime do estudante Batista”.⁴⁹² Em “A denúncia do sangue”, observamos homens oportunistas e sedutores, que vão buscar heranças, num conto que se forma numa conversa entre amigos, com pausas para descrições. São diversos os elementos dos contos maupassantianos, reunidos nesse texto, que ainda aborda os efeitos da doença que acometeu o escritor francês.

É igualmente possível que, publicando pela editora de Monteiro Lobato, Ribeiro Couto se sentisse à vontade para publicar um ou outro conto que seguisse a tradição do “Meu conto de Maupassant”. A mesma leitura paródica ocorre na retomada de elementos maupassantianos, reunidos num mesmo texto, como em “A conquista”, que recupera em diversos pontos “L’inconnue” (de 1885, inserido em *Monsieur Parent*).

Tanto este conto de Maupassant quanto o de Ribeiro Couto se constituem num ritual masculino entre amigos, que narram histórias sobre encontros amorosos fortuitos.

On parlait de bonnes fortunes et chacun en racontait d’étranges: rencontres surprenantes et délicieuses, en wagon, dans un hôtel, à l’étranger, sur une plage. Les plages, au dire de Roger des Annettes, étaient singulièrement favorables à l’amour.⁴⁹³

O preâmbulo à história de Roger des Annettes prolonga-se um pouco, pela resposta de um amigo, Gontran, que observa que só em Paris é possível encontrar casos amorosos raros, em lugares inesperados. Sua fala anuncia muito do que estará no relato de Roger des Annettes e no da personagem de Ribeiro Couto:

⁴⁹¹ MAUPASSANT, Guy de. Un sage. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. I, p. 1093.

⁴⁹² HOLANDA, Sérgio Buarque de. Contos. *O espírito e a letra*. Op. cit., p. 342.

⁴⁹³ MAUPASSANT, Guy de. L’inconnue. *Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 442.

Mais voilà, celles qu'on chérirait éperdument, on ne les connaît jamais. Avez-vous remarqué ça? c'est assez drôle! On aperçoit, de temps en temps, des femmes dont la seule vue nous ravage de désirs. Mais on ne fait que les apercevoir, celles-là. Moi, quand je pense à tous les êtres adorables que j'ai coudoyés dans les rues de Paris, j'ai des crises de rage à me perdre. Où sont-elles? Qui sont-elles? Où pourrait-on les retrouver? les revoir? [...]⁴⁹⁴

A abertura do texto de Ribeiro Couto chama a atenção do leitor para a raridade da história:

— Agora é a vez do Barbosa!

Então o Barbosa, que era um homem de quem não se conhecia uma só aventura, sorriu levemente e principiou a contar:⁴⁹⁵

Logo começa a narração da história: Barbosa relata que estava parado, à espera num ponto de bonde, quando foi atraído por uma bela moça que, curiosamente, estava acompanhada de uma velha. Ele foi seduzido pela jovem, que o conquistou com um olhar provocante, gerando-lhe uma enorme expectativa e um grande desejo. Como hipnotizado, ele a seguiu pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, desde o Largo da Carioca, passando pelos Arcos da Lapa, até o jardim do Campo de Santana, numa caminhada de mais de uma hora, acreditando que ela “carregava-me para algum amavel retiro”.⁴⁹⁶

Impaciente, Barbosa diz que interrogou a mãe da moça, que os acompanhava, e ela então revelou a obsessão erótica da filha:

— A minha filha é louca... A sua loucura dá para andar assim pela cidade a olhar os homens daquela maneira... Não tem remedio. Tenho feito tudo para que ella sare. Já vi que é mesmo impossivel. Só por um milagre, dizem os medicos. Então tenho que me submeter à vontade della: obriga-me a comprar vestidos caros e sae pela rua como uma pessoa que póde. No entanto, nós não podemos. Não imagina os meus sacrificios! E como si eu não a acompanhar é capaz de soffrer um desastre, ou encontrar quem abuse della, tenho que me sujeitar a este papel que o senhor vê... Está ouvindo?⁴⁹⁷

Se o caso é espantoso, o desfecho do conto é ainda mais surpreendente, quando o primeiro narrador retoma as rédeas da narração:

Barbosa acabou de contar e accendeu um cigarro. E no grupo dos alegres rapazes houve silêncio por um longo quarto de hora, porque a todos já succedera

⁴⁹⁴ MAUPASSANT, Guy de. *L'inconnue. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 443.

⁴⁹⁵ COUTO, Ribeiro. *A conquista. A casa do gato cinzento*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922. p. 169.

⁴⁹⁶ Idem, p. 175.

⁴⁹⁷ Idem, p. 177-8.

acompanhar aquella rapariga, sem que nenhum delles suspeitasse nunca da verdade.⁴⁹⁸

A descrição da passante difere muito nos dois contos: em Ribeiro Couto ela é toda o olhar (“tinha olhos luminosos”, “cada olhar transmittia o mysterio de um fluido”);⁴⁹⁹ enquanto em Maupassant ela é extremamente detalhada, revelando um padrão de gosto muito particular do XIX – e de Maupassant –, que servirá à construção da figura estranha da moça: “C’était une brune, une brune grasse, avec des cheveux luisants, mangeant le front, et des sourcils liant les deux yeux sous leur grand arc allant d’une tempe à l’autre. Un peu de moustache sur les lèvres faisait rêver...”. O seu olhar também é característico: “Ce n’était pas un œil, mais un trou noir, un trou profond ouvert dans sa tête, dans cette femme, par où on voyait en elle, on entrait en elle. Oh! l’étrange regard opaque et vide, sans pensée et si beau!”; “Elle me regardait fixement, de son œil étrange et mort”.⁵⁰⁰

Ambos olhares revelam um abismo em que os narradores caem, vinculado a uma alucinação dos sentidos, e prenunciam uma desilusão. Vera Lins, que estudou o olhar em Ribeiro Couto, começa seu estudo sobre a poesia do escritor brasileiro com um comentário sobre o conto “A conquista”. Sua comparação parte, entretanto, de “À une passante”, de Baudelaire. Para a estudiosa, no conto, narra-se “o percurso de um *flâneur* fascinado por um par de olhos na travessia do centro da cidade” e, como no poema de Baudelaire, “olhar, andar e desejo compõem imagem e configuram a cena”.⁵⁰¹ Ela também menciona o aspecto da “narrativa tradicional”:

Uma narrativa tradicional, armada a partir de um caso contado numa roda de amigos, guarda um final-surpresa com o absurdo irrompendo no meio da multidão: o que parece a conquista de uma mulher sedutora se mostra ilusão. O olhar da moça, que atrai e promete, é vazio, vai se revelar uma mania, uma loucura. O que é anunciado pela presença grotesca da velha que a acompanha “na sua magreza decrépita”, maquinalmente andando a seu lado. O grotesco, a sensação de mal-estar vai tomando conta da narrativa, em que pouco acontece, a não ser uma caminhada que vai se tornando infundável, levada pelo fascínio do olhar.⁵⁰²

Como o objetivo da estudiosa é a poesia de Ribeiro Couto, nada mais coerente que retome um poema de Baudelaire para a comparação. Sabemos que Maupassant

⁴⁹⁸ COUTO, Ribeiro. A conquista. *A casa do gato cinzento*. Op. cit., p. 179.

⁴⁹⁹ Idem, p. 169-70.

⁵⁰⁰ MAUPASSANT, Guy de. *L'inconnue. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 443, 444 e 445.

⁵⁰¹ LINS, Vera. *Ribeiro Couto, uma questão de olhar*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. p. 5. A estudiosa comenta que Mário de Andrade, em carta ao amigo Ascânio Lopes (21/01/1928) dizia que não gostava dos contos de Ribeiro Couto, em razão do “passadismo da técnica” empregada, pelo tom de conversa e de que o leitor logo se esquece. Idem, p. 17.

⁵⁰² LINS, Vera. Op. cit., p. 6.

admirava profundamente o poeta francês e tinha por livro de cabeceira as *Fleurs du Mal*. Observa-se, portanto, que os três escritores foram muito atraídos pelo tema da passante e fizeram dela personagens de suas obras.

No conto de Maupassant, Roger des Annettes narra como perseguiu uma desconhecida, que também o levou a ser guiado pelos pontos turísticos de Paris, mas numa sucessão de encontros e desencontros, ao longo de mais de dois anos: a primeira vez, no pont de la Concorde, ao lado do obelisco; na segunda, seis meses depois, na rue de la Paix; na terceira vez, passado mais um ano, na avenue des Champs-Élysées, consagrado por um belo pôr do sol primaveril, sob o Arco do Triunfo: “L’Arc de l’Étoile se dessinait sur le rideau de feu du ciel. Une poussière d’or, un brouillard de clarté rouge voltigeait, c’était un de ces soirs délicieux qui sont les apothéoses de Paris”.⁵⁰³ Na quarta vez, Roger des Annettes esbarra com a passante numa esquina do boulevard Malesherbes e não perde a chance de falar com ela. A comicidade da situação está toda na oposição entre o romantismo de Roger e a vulgaridade da moça, que era, na verdade, uma prostituta: ele se apresenta, cheio de reservas e polidez, pede-lhe uma forma de ser recebido por ela; ela simplesmente lhe pede seu cartão e diz que irá até a casa dele. No dia do encontro, mais uma descrição cômica: no momento em que ela se despe, ele observa uma mancha negra entre seus ombros e sente uma espécie de medo. A descrição da cena merece a citação, pela sutileza dos dados subentendidos:

Il me sembla que je voyais une des magiciennes des *Mille et Une Nuits*, un de ces êtres dangereux et perfides qui ont pour mission d’entraîner les hommes en des abîmes inconnus. Je pensais à Salomon faisant passer sur une glace la reine de Saba pour s’assurer qu’elle n’avait point le pied fourchu.

Et... et quand il fallut lui chanter ma chanson d’amour, je découvris que je n’avais plus de voix, mais plus un filet, mon cher. Pardon, j’avais une voix de chanteur du Pape, ce dont elle s’étonna d’abord et se fâcha ensuite absolument, car elle prononça, en se rhabillant avec vivacité:

“Il était bien inutile de me déranger.”⁵⁰⁴

O traço cômico e erótico da desventura de Roger des Annettes, que se revela completamente apaixonado por essa “femme ensorcelée”, é muito mais marcado que o da decepção de Barbosa. No conto de Ribeiro Couto, o humor recai no périplo de Barbosa e no desfecho, com a revelação de que os demais da roda também já haviam seguido a carioca. No entanto, nos dois contos, sobra uma réstia de tristeza: de René, que sofre com o seu amor pela desconhecida; mas, principalmente, pelo destino da

⁵⁰³ MAUPASSANT, Guy de. *L’inconnue. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II, p. 444.

⁵⁰⁴ Idem, p. 446-7.

moça do conto de Ribeiro Couto, ensandecida por sua obsessão erótica, e por sua velha mãe, que tenta protegê-la das consequências de sua própria fúria.

Sabemos que encontros amorosos fortuitos dão margem a diversos outros contos de Maupassant, como “Le père” (1885) – um encontro num ônibus leva a uma paternidade –, “L’inconnue” (1885) – também um caso que se inicia num encontro num ponto de ônibus –, “L’enfant” (1882) e “Bombard” (1884). E a sedução feminina, que conquista por um olhar (ou pelo sinal, que faltou à conquistadora brasileira) é assunto de “Le signe” (1886) e “Joseph” (1885). Além de “L’inconnue”, “A conquista”, de Ribeiro Couto, está muito próxima de outros contos de sedução enquadrados, como “Nuit de Noël” (1882) e “Les tombales” (1891), em que homens contam a amigos como foram atraídos para um grande engano erótico.

Em “Nuit de Noël”, o narrador, Henri Templier, diz aos ouvintes que, no último Natal, como se sentia sozinho, buscou uma profissional disponível para passar a noite com ele; achou-a um pouco gorda, mas de nada desconfiou. Ela, de sua parte, acabou conseguindo mais do que o dinheiro de um programa: grávida, a prostituta deu à luz na casa do personagem-narrador; ele custeou as primeiras semanas de cuidados com a parturiente e com o bebê e ainda a revia sempre, pois ela o procurava, dizendo-se apaixonada.

Em “Les tombales”, “l’orateur du dîner”,⁵⁰⁵ em mais uma roda de amigos, conta sua “singulière aventure”: acostumado a flunar por Paris, Joseph de Bardon confessa que tem o hábito de entrar nos cemitérios para meditar. Como uma ex-amante falecida jazia no Cemitério de Montmartre, num desses passeios, ele entrou para visitar seu túmulo. Nas ruas do cemitério, encontrou uma bela mulher, de luto, chorando próximo dele, e que se dizia viúva recentemente. Joseph de Bardon a consolou e ela foi se acomodando, até que ele a convidou para jantar e depois acabaram dormindo juntos na casa dela. “Cette liaison nouée sur les tombes dura trois semaines environ. Mais on se fatigue de tout, et principalement des femmes.”⁵⁰⁶ Acabado o relacionamento e passado algum tempo, ao visitar novamente o túmulo da ex-amante, Joseph de Bardon cruzou com a mesma mulher, sendo amparada por outro sujeito, que certamente acreditava ser ela uma pobre viúva precisando de consolo. “Elle me vit, rougit, et, comme je la frôlais en la croisant, elle me fit un petit signe, un tout petit coup d’œil qui signifiaient: ‘Ne me

⁵⁰⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Les Tombales. Contes et nouvelles*. Op. cit., t. II. p. 1238.

⁵⁰⁶ Idem, p. 1244.

reconnaissez pas', mais qui semblaient dire aussi: 'Revenez me voir, mon chéri'.”⁵⁰⁷ Este outro narrador de Maupassant, ao contrário do de Ribeiro Couto, não obtém uma resposta para suas questões sobre aquela estranha mulher: “Était-elle unique? Sont-elles plusieurs? Est-ce une profession? Fait-on le cimetière comme on fait le trottoir?”. O fascínio de Maupassant pelo universo feminino permanece sem respostas.

Esses estranhos e cômicos casos de sedução, como em Ribeiro Couto, levam a sondagens do amor e da mulher comuns na obra de Maupassant, que também tinha em Baudelaire um paradigma. Tanto o escritor paulista quanto o normando oferecem um olhar sobre os vícios e as taras, sem abusar da análise psicológica. Ao tratar do escritor brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda observava que:

Seus processos são sempre os da sugestão, como nos poetas, nunca os da análise, como nos romancistas. Os personagens não chegam a definir-se extensamente e sobre um plano abstrato. Esboçam-se apenas em seus sentimentos mais fundos, em suas aspirações primordiais, em seus impulsos dominantes, e ainda assim o quanto baste para que se possam criar situações determinadas, que o autor previu rigorosamente.⁵⁰⁸

A sedução está nos temas diletos para seus contos, mas também no modo de narrá-los. Agripino Grieco captou essa característica de Ribeiro Couto, que o vincula aos demais contistas aqui estudados: “Numa prosa fluida, correntia, o sr. Ribeiro Couto tudo sabe contar, com uma atracção por assim dizer de presença, como um conversador fascinante”.⁵⁰⁹ Austregésilo de Ataíde dá seu depoimento, igualmente a favor da fluência e oralidade dos textos de nosso autor: “O estilo da prosa escrita de Ribeiro Couto é o mesmo de sua conversa e eu, uma vez, ouvi-o narrar ‘A Casa do Gato Cinzento’ da maneira límpida, corrente e saborosa que depois saiu no pequeno volume”.⁵¹⁰

Largo da Matriz, por exemplo, reúne contos-impressões de um narrador que se lembra da infância passada em torno de um espaço comum, o largo referido no título, em que cruzava com pessoas simples, pescador, boleira, professor, colegas, alguns deles com dons de narradores, como Balbino, ou a Sinhá Maria do Bolo, que “Sabia

⁵⁰⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Les Tombales. Contes et nouvelles*. Op. cit., p. 1245.

⁵⁰⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Contos. O espírito e a letra*. Op. cit., p. 341.

⁵⁰⁹ GRIECO, Agrippino. *Ribeiro Couto. Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 385.

⁵¹⁰ ATAÍDE, Austregésilo de. Op. cit., p. 179.

histórias”.⁵¹¹ Algumas dessas personagens voltam ao longo dos contos, cruzando-se na pequena cidade que constitui esse livro. O narrador sabe dosar a contação da história e o suspense, escolhendo bem o momento de terminar um conto como “Prelúdio pernambucano”: “A história de Senhorinha, porém, para que contá-la? / Todos nós devemos guardar no coração uma história secreta. Ao menos uma”.⁵¹²

Pelos três contos de Ribeiro Couto que estudamos, é certa a sua atração particular pela obra maupassantiana, desse Maupassant de quem o dono de sebo assassinado disse: “disto temos muito aqui” – contos emoldurados, eróticos, cheios de sujeitos que desejam heranças e amores surpreendentes, ou que cometem crimes horríveis quando têm seus princípios ameaçados. Apesar disso, esta é uma leitura que recai sobre os primeiros contos publicados por Ribeiro Couto, em meio às dezenas de outros que ele escreveu depois. É certo que ele soube imprimir nesses textos sua marca individual, mesmo quando seu “primeiro passo é como uma carícia” na tradição do conto francês, quando toma “posse de um corpo maravilhoso” – conforme fez ao desembarcar pela primeira vez na França. Contos de um poeta em prosa, como apontam Alceu Amoroso Lima,⁵¹³ Agripino Grieco, Herman Lima, Rodrigo de Melo Franco e Sérgio Buarque de Holanda, para quem o contista soube tomar um caminho pessoal na tradição.

[...] singular apuro a que o sr. Ribeiro Couto soube elevar a arte dos seus contos, que em sua individualidade própria, longe de constituir simples abreviação ou resumo do romance, se distingue não só quantitativamente, mas sobretudo qualitativamente de outras formas de literatura de ficção.

[...] É que em Ribeiro Couto o *conteur* nasceu do poeta e ainda guarda nítidas as marcas da origem.⁵¹⁴

A imagem de um Maupassant azul coincide com a do criador de “Sinhá Maria do Bolo”, que retrata personagens tiradas muitas vezes do cotidiano, casos de amores e mortes de pessoas comuns, que eleva do local ao universal, ao imortalizá-las em seus contos: “Sinhá Maria do Bolo tinha uma tradição. Na sua cesta de doces, no seu

⁵¹¹ COUTO, Ribeiro. *Sinhá Maria do Bolo. Largo da Matriz e outras histórias*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1940. p. 130.

⁵¹² COUTO, Ribeiro. *Prelúdio pernambucano. Largo da Matriz e outras histórias*. Op. cit., p. 147.

⁵¹³ “Ribeiro Couto trazia ao gênero [conto] a sua sensibilidade de poeta”. LIMA, Alceu Amoroso. A evolução do conto no Brasil. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1958. p. 27.

⁵¹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Contos. *O espírito e a letra*. Op. cit., p. 340-1.

andar arrastado, nas sus [sic] cãs, no seu riso, nas suas amarguras da vida, escondia todo um pedaço da história local – a história da nossa terra praiana”.⁵¹⁵

Seja como uma velha ama ou como um boêmio de café (conforme Agripino Grieco), o contista Ribeiro Couto, tanto quanto Guy de Maupassant, seduz seu leitor por meio de seu dom de narração e suas histórias surpreendentes. Assim, podemos aproximar os dois autores por suas personagens sedutoras, como Sinhá Maria do Bolo e Clochette, Benjamin e Pierre, Barbosa e Roger des Annettes, seja por suas narrações, seja por seus olhares. Ou por seus livros, como Florêncio Batista.

⁵¹⁵ COUTO, Ribeiro. Sinhá Maria do Bolo. *Largo da Matriz e outras histórias*. Op. cit., p. 133.

CONCLUSÃO

Nenhuma ponta de ferro pode atingir o coração humano tão gelidamente como um ponto colocado no lugar certo.¹

No artigo “Contos e contistas”, de 1938, Mário de Andrade procurou eximir-se não só de definir o gênero (com a célebre frase “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”), mas também de escolher os melhores contos de Maupassant e de Machado de Assis. Sua justificativa é dada em seguida:

Os verdadeiros contistas não escrevem contos que se salientem, pela simples razão que os têm freqüentemente bons. De Flaubert creio ser impossível a uma alma bem nascida não preferir “Un Coeur Simple” às fantasmagorias quase exclusivamente verbais dos outros dois contos. De Maupassant, de Machado de Assis, já literariamente adultos, não há o que preferir, porque não são descobridores de assuntos pra contos, mas da forma do conto. E sente-se o homem, lhe sentimos a obra oceanicamente boa, em que algumas cristas mais espumarentas e batidas de sol, são nossas reminiscências de momento, rotinas injustificáveis ou coincidências de espírito. Nova leitura porá em luz outras histórias. E volta a pergunta angustiosa: o que é conto? Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto. O que êsses autores descobriram foi a forma do conto, indefinível, insodável, irredutível a receitas.²

Para Mário, não é possível refazer contos como os de Maupassant e de Machado, nem selecionar entre eles os melhores. Nossa árdua tarefa foi a de mostrar uma linhagem de contistas que buscou em Maupassant não receitas, mas uma forma literária reconhecida como modelar para a criação de seus textos. Nossas análises demonstraram, em variados momentos, que não há contos brasileiros que reproduzam textos de Maupassant. Há sempre elementos de aproximação e de fuga consciente da tradição, que demonstram, em todos os casos, que os contistas brasileiros retomaram o legado para recriá-lo a seu modo (“irredutível a receitas”). A dificuldade de realização desses contistas – que acabaram, em sua maioria, por muito tempo esquecidos – e sua persistência entre os comentários dos críticos³ revelam o quanto foram lidos em suas épocas.

¹ BABEL, Isaac. Guy de Maupassant. *Contos escolhidos*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: A Girafa, 2008. p. 526.

² ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 8.

³ O próprio Mário, no inquérito que menciona em “Contos e contistas”, elegeu entre os melhores contos brasileiros “Meu sócia”, de Gastão Cruls; “A vingança da peroba”, de Lobato; “A Nova Califórnia”, de Lima Barreto; “Boi velho”, de Simões Lopes Neto; e “Baianinha”, de Ribeiro Couto. Cf. RUFFATO, Luiz. As escolhas de Mário de Andrade. *Mário de Andrade: seus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2011. p. 7-13.

A tradição do conto à Maupassant enriquece as discussões literárias e põe em questão a necessidade de impor um referencial estrangeiro para o conhecimento profundo de autores nacionais. Principalmente quando se lida com um escritor que negava o modelo e, sobretudo, a noção de escola. Colocando-se contra o naturalismo e independente de qualquer estética, Maupassant era a favor da originalidade, no seu sentido mais amplo: “Soyons l’*Origine* de quelque chose. Quoi? Peu m’importe, pourvu que ce soit beau et que cela ne se rattache point à une tradition finie”.⁴

A experiência de Maupassant como leitor de literatura, como cronista literário e, mais ainda, a sua prática de contista para os jornais prepararam seu terreno para incursionar-se de uma maneira bastante própria no domínio do romance, de que, talvez ironicamente, foi melhor teórico que romancista. “Mais, caprice de la postérité, celui qui souhaitait demeurer comme romancier nous reste comme conteur”, afirma Noëlle Benhamou.⁵ Sua sensibilidade também o despertou para a prosa poética, de que temos exemplos em narrativas como *Sur l’eau* e “La nuit”. Esse fenômeno, aliás, não é isolado em Maupassant. Outros contistas, como Edgar Allan Poe e Machado de Assis, passaram pela mesma trajetória, da poesia à prosa, e, no caso do brasileiro, também com incursões pelo drama, igualmente o caso de Anton Tchekhov.

A pouca tendência de Maupassant à teorização (ele não possui um só texto sobre a fatura de seus contos) deve ser compreendida como um elemento de mais fácil adesão por seus leitores.⁶ Isso permitiu ao escritor sua abstenção de defender conceitos de escolas literárias, o que, por outro lado, facilita o reconhecimento de seus leitores-escritores com seus princípios literários, independentemente de suas escolhas literárias pessoais.

Numa observação sincrônica da história do conto, percebe-se o legado de Maupassant, mas, sob o ponto de vista da diacronia, nossos contistas resgatam uma tradição muito anterior ao escritor francês, que ficou conhecido como o seu maior representante no século XIX francês. Nosso trabalho procurou descrever esse

⁴ Carta de 17 de janeiro de 1877, cujo destinatário provável é Paul Aléxis. MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Ed. de René Dumesnil. Paris: Librairie de France/Gründ, 1938. p. 224-5.

⁵ BENHAMOU, Noëlle. Faiseur ou précurseur. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 512, oct. 2011, p. 59.

⁶ Richard Fusco comenta a importância dessa tendência na obra de Maupassant: “Thus, the challenge to Maupassant as writer was not to create parallel realities in light of one artistic theory or another, but to report life as it was. As a critic rather than creator, he could select, isolate, focus, and dilate only those aspects of life that interested him for the moment without excessive concern about how they belonged in any larger philosophical context.” FUSCO, Richard. *Maupassant and the American short story: the influence of form at the turn of the century*. [s.l.]: The Pennsylvania State University Press, 1994. p. 97.

movimento e os momentos representativos desse longo panorama. Buscamos mostrar como uma época leu a tradição do conto de Maupassant, inserido ele mesmo numa releitura do legado bocacciano. Procuramos evidenciar igualmente a particularidade das leituras, do ponto de vista diferenciado de cada contista diante da nova obra concebida. A tradição também está no horizonte do escritor que rompe com ela. É recuperada para ser superada. Monteiro Lobato possuía a consciência de retomada da tradição, em via dupla, do *Decameron* e do conto maupassantiano. Em carta a Godofredo Rangel, ele comentou: “Hoje o gosto geral está mudando, voltando a Bocaccio e todos os *narradores*”.⁷

O interesse aparentemente contraditório dos escritores envolvidos com a causa nacional (Lobato, Lima Barreto, Ribeiro Couto, Simões Lopes Neto) pela literatura estrangeira provém justamente de um reconhecimento dos procedimentos estéticos alheios, a fim de afirmar os nossos próprios. Tratamos de um período de nossa literatura em que era preciso conhecer a literatura francesa para emprendermos melhor a literatura brasileira.

O movimento de atração e de tentativa de superação do modelo é marcante no caso da recepção de Maupassant no Brasil, assim como ocorre com a influência francesa de modo geral. Leyla Perrone-Moisés observou em “Galofilia e galofobia na cultura brasileira” que “Cada momento forte de influência francesa foi igualmente um momento de recusa dessa influência, por parte da intelectualidade brasileira”.⁸ Ao tratar especificamente da *belle époque*, período aqui em estudo, a estudiosa observa: “[...] os intelectuais estavam divididos entre duas posições: manter o olhar voltado para Paris e buscar, a qualquer preço, a semelhança com essa cultura ideal, ou refletir sobre a inadequação e a falsidade desse modelo”.⁹

Podemos dizer que duas facetas principais de Maupassant atraíram os contistas brasileiros: a do contador de histórias, vinculado à tradição dos *fabliaux* e ao procedimento narrativo das novelas do *Decameron*, emprestado e divulgado por ele no final do século XIX e início do XX; e a de uma espécie de contista maldito, a que estão atrelados seus contos cruéis, fantásticos e sobre a loucura, de que a França tinha também exemplo no seu contemporâneo Villiers de l’Isle-Adam. Àquele primeiro procedimento

⁷ Carta de 10 de maio de 1917. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre. Obras completas de Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1964. v. 2. p. 137.

⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Galofilia e galofobia na cultura brasileira. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 51.

⁹ Idem, p. 67.

narrativo, estão incluídas questões formais e temáticas como o uso do *fait divers* para a construção do conto, a narrativa em camadas ou em moldura; o aspecto regional, para o que contribuem o espaço e a oralidade dos contos normandos.

A narrativa oral recuperada carrega tradicionalmente consigo a mistura de discursos (o dialeto normando caracterizado por Maupassant; o interiorano traçado por Lobato e Viriato Correia) e de gêneros, bem como o gosto popular pela temática erótica. Segundo Eric Auerbach, que, como dissemos na introdução, aponta a origem de algumas novelas do *Decameron* em narrativas medievais francesas, como os *fabliaux*, “Boccaccio gosta deste jogo com as variadas locuções que têm sua origem na força enérgica e inventiva da fala popular” e ele observa aí uma “ironia maliciosa” de Boccaccio, assim como uma “malícia sutil” nas novelas.¹⁰

O conto compartilhado e a narrativa enquadrada supõem um conceito de literatura comparada, no sentido de uma universalidade da literatura e do não pertencimento autoral. Diversos escritores encantaram-se com a possibilidade de narrar histórias comuns, colocando-se no lugar de personagens que carregam em si a memória e a tradição. A situação primeira, de um grupo reunido para trocar experiências, mantém-se, seja no ambiente rural, seja no urbano (a velha ama contadora ou o boêmio, segundo Agripino Grieco, no comentário sobre Ribeiro Couto); seja entre nobres, seja entre pessoas humildes. Para Walter Benjamin,

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência [sic], mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer).¹¹

A personagem que ouve a narrativa, por sua vez, está muito próxima do leitor que lê um conto breve, em que uma história de vida é contada, num tempo e num espaço delimitados. Ela simboliza esse leitor, ainda no estado de recepção, absorvido pela intriga, que poderá se tornar também narrador, ao relatá-la a um colega.

Diversos aspectos de composição dos textos aqui estudados são elencados para descrever o conto maupassantiano: o relato que parte de uma conversa informal; a clareza da linguagem empregada; a inversão e a surpresa no final dos contos; a ironia e

¹⁰ AUERBACH, Erich. Frate Alberto. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 192 e 195.

¹¹ BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1). p. 221.

a sátira social; a descrição minuciosa, mas apenas do necessário; a ausência de análises psicológicas das personagens; o caráter anedótico, que permite recontar em poucas linhas a história. A literatura de Maupassant representava para seus leitores uma forma de conto conciso, uma forma perfeita por sua simplicidade, bem como uma imersão no erotismo e na loucura.

A ideia da narrativa enquadrada encerra uma gama variada de estruturas, quando há, de fato, uma história dentro da história (como em “Le rosier de Madame Husson” ou de “Fio reatado”, de Lúcio de Mendonça) e quando há uma pequena abertura, de intenção apenas introdutória (às vezes descritiva ou explicativa). Este é o caso de “O hóspede”, “Meu conto de Maupassant” e da maioria dos contos breves aqui estudados.

A complexidade e a variedade de formas de contos recuperadas de Maupassant preveem um retrato da complexidade e da variedade da vida. É somente com a mimese que Maupassant tem compromisso, e não com a moral, com os bons costumes ou com valores de classe. É por isso que o fatalismo foi pouco a pouco ganhando espaço em suas narrativas, deixando suas personagens à mercê de destinos reprováveis e mostrando a efemeridade da felicidade. O uso de formas de convencimento do leitor (primeira pessoa narrativa, histórias vividas por seus narradores) e de rompimento com ele pela quebra da expectativa (a inversão final e o uso de recursos dramáticos) são exemplos-limite dessa autoironia, em que o autor implode no conto preconceitos, valores morais e o senso de justiça, o que nem sempre foi alcançado por contistas como Medeiros e Albuquerque e Gastão Cruls.

As obras dos contistas brasileiros, cujas vozes ecoam de localidades diversas do país (Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Sul, São Paulo, Maranhão), apresentam particularidades culturais e estéticas que não quisemos perder de vista. A reunião desses autores nos fez ver que havia diversos elementos em comum entre as obras de contos da maior parte deles, para além da predileção por características intrínsecas à obra de Maupassant (o realismo, a clareza e o afastamento da análise e da descrição do fluxo de consciência das personagens). A busca de uma forma breve de conto é marca de todos os contistas aqui trabalhados. Lobato dizia que buscava “o máximo de impressão no leitor com o mínimo de meios”.¹² O aspecto regional e nacionalista se revelou frequente; igualmente concentravam-se num período anterior ao modernismo e posterior ao realismo, participando do que conhecemos como a *belle*

¹² LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 137.

époque francesa no Brasil ou do momento que Bosi convencionou chamar de Pré-Modernismo, entre final do século XIX e início do XX. Os contos de Lúcio de Mendonça foram publicados em livro ainda no período realista e os de Gastão Cruls, na época do Modernismo, mas, nos textos que abordamos, ambos se aproximam mais das experiências pré-modernistas de Monteiro Lobato e Lima Barreto que de seus coetâneos. O fato de Monteiro Lobato ter sido editor de mais da metade deles (Lima Barreto, Gastão Cruls, Medeiros e Albuquerque, Viriato Correia e Ribeiro Couto) já resume em parte a proximidade estética desses autores. Ribeiro Couto comenta Viriato; Viriato, Medeiros; Lúcio de Mendonça dedica um conto a Medeiros; Lobato estuda um conto de Ribeiro Couto; Lima Barreto, de Gastão Cruls. Só Simões Lopes Neto escapa à ciranda.

Não estamos longe de concluir que o modelo de conto de Maupassant mostrou-se uma via de fácil divulgação de novos escritores, por meio de um valor reconhecido pela crítica e pelo público. Isso é o que expressa a teoria da estética da recepção de Jauss. Para o teórico alemão:

Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit aussi suivant un processus analogue de création et de modification permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. La modulation et la correction s'inscrivent dans le champ à l'intérieur duquel évolue la structure d'un genre, la modification et la reproduction en marquant les frontières. Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique: le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit.

La possibilité de formuler objectivement ces systèmes de références correspondant à un moment de l'histoire littéraire est donnée de manière idéale dans le cas des œuvres qui s'attachent d'abord à évoquer chez leurs lecteurs un horizon d'attente résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente [...]¹³

Maupassant representou para essa geração de escritores um paradigma não só para a composição de seus contos, mas também de formação literária. A evolução da obra do escritor francês era percebida por Monteiro Lobato e Lima Barreto, da fatura do

¹³ JAUSS, Hans Robert. *L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire. Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978. p. 56.

conto à do romance, numa época em que este gênero era ainda considerado um objetivo comum.

Assim, ao evocar num título (Lobato), num conto (Ribeiro Couto e Lobato), numa epígrafe (Gastão Cruls), o nome de Maupassant, considerado já um mestre do conto, esses escritores apresentam-se para o leitor em meio ao universo do artífice francês ou querem de imediato que seu leitor realize uma operação de diálogo com a obra dele, o que o alerta para um tipo de leitura, que, na maioria das vezes, recupera somente em parte a contística do autor de “Boule de Suif”. Eles transportam para seus textos um vasto universo poético do conto e – como na evocação à musa que Henry James fez ao mestre, citada na epígrafe de nossa introdução – evocam para seus textos o reconhecimento de uma estética, por parte do leitor.

Nossa metodologia de leitura, paráfrase e análise dos contos, não procurou esgotar a abordagem de seus diversos elementos para discussão. Afinal, é intrínseca à própria tarefa de leitura dos contos uma dificuldade de perfazer todo o seu contexto. Mário de Andrade comenta, em “Contos e contistas”, certo fastio de ler livros de contos: “A leitura de vários contos seguidos, [sic] nos obriga a todo um esforço penoso de apresentação, recriação e rápido esquecimento de um exército de personagens, às vezes abandonados com saudade”.¹⁴

Por meio da sugestão de José Veríssimo, colocamos em confronto o conto “Um hóspede”, de Lúcio de Mendonça, com contos de Maupassant e observamos que o intertexto com o autor francês não era apenas temático e formal. A concisão da linguagem do narrador, a isenção de julgamentos, o claro-escuro da ambientação da narrativa mostram a hospedagem do conto maupassantiano na contística de Lúcio de Mendonça. Um diálogo entre contistas malditos atraídos pela morte trágica e pela punição do destino contra os gananciosos e os adúlteros. O uso do *fait divers*, da personagem leitora e narradora dos fatos (a mistura entre ficção e realidade), permite ao narrador de Lúcio de Mendonça eximir-se de julgamentos, que, no entanto, aparecem como tomada de posição dos protagonistas quando a voz narrativa é passada ao personagem-narrador: “Aqui o dou pelo custo, sem nada de meu”.¹⁵ Recurso que o assemelha ao mestre Maupassant, que também forjava um narrador isento. Nosso interesse em resgatar esse contista brasileiro esquecido está em evidenciar a qualidade

¹⁴ ANDRADE, Mário. Contos e contistas. Op. cit., p. 6.

¹⁵ MENDONÇA, Lúcio de. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*: memórias e fantasias. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. (Coleção Afrânio Peixoto). p. 269.

de seus textos, em muitos casos equiparados aos resultados de contos de sucesso do escritor normando.

Medeiros e Albuquerque foi o escritor que mais se apropriou de formas e temas maupassantianos – a guerra franco-prussiana, o *fait divers* como princípio da ilusão narrativa, o fantástico, a loucura, o enquadramento de narradores, o narrador médico – mas, ao mesmo tempo, foi aquele que menos enriqueceu o conto maupassantiano com contribuições próprias.

Simões Lopes Neto empregou, melhor do que ninguém – e, ousaríamos reafirmar, melhor que Maupassant –, uma forma literária para a composição de um conjunto de contos. O estudo comparativo entre *Contes de la Bécasse* e *Contos gauchescos* procurou evidenciar como a reunião de elementos comuns – a narrativa em moldura, a ambientação regional, a reprodução da variedade linguística das personagens, o uso de contos anedóticos – obteve resultados esteticamente diversos nos dois autores. Se os contos de Maupassant ganham em ser lidos de forma independente, os de Simões Lopes Neto primam pela unidade pretendida.

O caso de “Meu conto de Maupassant” é intrigante porque se apresenta ao mesmo tempo como um metatexto e um texto referencial, mimético, que retrata uma história acontecida no Vale do Paraíba. É também pseudorreferencial, uma vez que simula referências que deturpa. Na esteira de Lobato foram não só outros contistas à Maupassant que ele publicou em sua revista e em sua editora, mas também contistas que usaram seu modelo para se apropriar de outras tradições. É o caso de M. Deabreu, que publicou num livrinho de contos editado por Lobato o texto “Meu conto de Poe”¹⁶ e, muito mais tarde, o de Francisco Pati, com “Um conto de Maupassant”,¹⁷ conto e autor que trabalharemos num outro momento.

Quanto a Lima Barreto, enquanto Maupassant alude, sugere, ironiza, o brasileiro denuncia claramente. Para o francês, a obra é um momento de contemplação estética e lúdica; para o brasileiro, ela é instrumento de denúncia. Como disse Osman Lins, “Nunca, nas muitas páginas que [Lima Barreto] escreve[u], alusões veladas e sutis: o alvo é sempre claro e o tiro forte”.¹⁸ O brasileiro faz de formas e temas conteúdos

¹⁶ DEABREU, M. Meu conto de Põe. *A casa do pavor*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922. p. 67-88.

¹⁷ PATI, Francisco. Um conto de Maupassant. *As bruxas de sexta-feira santa: histórias curtas*. [s.l.]: rede Latina Editora, [s.d.]. p. 137-46. O texto, datado de 1939, consiste muito mais num pastiche de “Le père”, que num conto original. De qualquer modo, merece ainda estudo.

¹⁸ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 20.

sociológicos, propondo em suas obras uma observação instigante da realidade brasileira de sua época, por meio de estruturas resgatadas de Maupassant.

Viriato Correia foi um caso raro de exploração do senso dramático do conto ao extremo. Não só as estruturas dialogadas, o desfecho trágico, a morte encenada e os múltiplos narradores lhe servem a esse propósito, como as personagens se colocam como *metteurs en scène* de suas peças ou autores de seus contos. O metaconto foi muito explorado por Viriato – tanto quanto em Lobato – de maneira a refletir indagações que permeiam a sua própria estética como dramaturgo e contista.

Gastão Cruls conciliou seu conhecimento prático na medicina com a criação de narradores sábios, que praticam o dom de ouvir e de aconselhar. A narrativa enquadrada prima por esse objetivo. Também produziu uma revisão, informada pela psicanálise pós-freudiana, do gênero fantástico, numa sondagem da psicologia aliada pelo discurso do paciente e do médico.

Ribeiro Couto apresenta contos “malditos”, suavizados pelo retrato humanizado de personagens vítimas de um sistema que não valoriza o saber e que impõe limites a quem não tem ninguém de alto escalão que venha em socorro. A sedução pelo seu olhar moderno sobre a cidade e as relações humanas é tema de contos antológicos e que resgatam um Maupassant muito conhecido no Brasil.

A independência desses escritores diante do legado maupassantiano revela-se na variedade de suas tendências literárias, em escolas e gêneros diferentes. Lúcio de Mendonça consagrou-se como poeta e fundador da Academia Brasileira de Letras; Medeiros Albuquerque, pela poesia decadentista e pela atuação como jornalista; Lobato consagrou-se pela literatura infantil e por sua atuação editorial e em várias outras frentes, no Brasil; Lima Barreto, pelo romance; Viriato Correia, como dramaturgo e escritor infantojuvenil; Gastão Cruls, pelo romance e pelo papel de editor; Ribeiro Couto, como poeta simbolista e modernista. Somente Simões Lopes Neto permanece no cânone como contista.

Assim como Alexandre Eulálio observou sobre Lúcio de Mendonça, procuramos propor uma revisão dos contistas brasileiros aqui estudados. Antonio Candido observou no prefácio à primeira edição da *Formação da Literatura Brasileira*:

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em

que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura européia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, – dos quais se formaram os nossos.¹⁹

É por meio da arte do conto desenvolvida por esses contistas, considerados às vezes de segunda plana, em nossa literatura, que se faz ver mais claramente a presença de Maupassant no Brasil. Em contistas como Machado, Mário, Guimarães, Clarice, Lygia Fagundes Telles, qualquer marca do conto maupassantiano é superada pela grande originalidade desses escritores. Neles, as marcas da recepção são quase sempre apagadas. Naqueles, elas se revelam à vista do crítico ou mesmo do leitor comum (no caso das marcas explícitas), propondo um novo convite a revisitar a obra do escritor francês. Esse estímulo comparativo pode modificar uma leitura, com a operação de uma verificação do modelo. Para Jauss, “l’œuvre littéraire n’est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence [...]”.²⁰

Em via oposta, a profusão de estudos de recepção de Maupassant no mundo tem levado para a França, em contrapartida, uma nova percepção da obra de Guy de Maupassant, elevando-o no cânone e, junto a isso, colocando o conto no seu merecido lugar entre os gêneros literários modernos.

Procuramos, por fim, responder a indagações que apresentamos com nosso trabalho inicial sobre a recepção criativa como uma resposta à recepção crítica de Maupassant no Brasil. Não fechamos de todo o ciclo; as releituras de Maupassant continuam e diversos outros contistas após 1940 permaneceram produzindo contos à Maupassant.

¹⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 1. p. 10.

²⁰ JAUSS, Hans Robert. Op. cit., p. 51-2.

CONTOS E NOVELAS BRASILEIROS ESTUDADOS E EDIÇÕES UTILIZADAS

Lúcio de Mendonça

“Um pai” em MENDONÇA, Lúcio de. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo: memórias e fantasias*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. (Coleção Afrânio Peixoto). p. 237-242.

“Fio reatado” em MENDONÇA, Lúcio de. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo: memórias e fantasias*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. (Coleção Afrânio Peixoto). p. 257-64.

“O hóspede” em MENDONÇA, Lúcio de. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo: memórias e fantasias*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. (Coleção Afrânio Peixoto). p. 269-72.

Medeiros e Albuquerque

“Um crime” em MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Um homem prático*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898. p. 208-220.

“Noivas” em MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 49-55.

“O homem que morreu” em MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 69-82.

“O soldado Jacob (Uma crônica)” em MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 241-9.

“A aparição” em MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 253-8.

“Tic-tac” em MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 261-71.

“No silêncio” em MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 275-82.

“Crime inconfesso” em MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924. p. 353-63.

Simões Lopes Neto

Abertura de *Contos gauchescos* em LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Pref. de Augusto Meyer. São Paulo: Globo, 2001. p. 37-9.

“O boi velho” em LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Pref. de Augusto Meyer. São Paulo: Globo, 2001. p. 80-4.

“Contrabandista” em LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Pref. de Augusto Meyer. São Paulo: Globo, 2001. p. 133-40.

Monteiro Lobato

“O engraçado arrependido” em LOBATO, Monteiro. *Urupês. Obras completas de Monteiro Lobato*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 71-85.

“Meu conto de Maupassant” em LOBATO, Monteiro. *Urupês. Obras completas de Monteiro Lobato*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 135-9.

“Barba azul” em LOBATO, Monteiro. *Negrinha. Obras completas de Monteiro Lobato*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 109-15.

“Duas cavalgadas” em LOBATO, Monteiro. *Negrinha. Obras completas de Monteiro Lobato*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 189-200.

Lima Barreto

“Adélia” em BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1990. p. 88-91.

“Uma vagabunda” em BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1990. p. 159-63.

“Um especialista” em BARRETO, Lima. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1990. p. 116-24.

“Numa e Ninfa” em BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*. Organização e introdução de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 294-9.

Viriato Correia

“O drama de D. Alice” em CORREIA, Viriato. *Novellas doidas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 11-34.

“O homem que tocava clarineta” em CORREIA, Viriato. *Novellas doidas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 199-209.

“Madrugada negra” em CORREIA, Viriato. *Novellas doidas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 285-94.

“O matador de crianças” em CORREIA, Viriato. *Novellas doidas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 309-18.

“O crime de Pedro” em CORREIA, Viriato. *Historias asperas*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1928. p. 189-201.

Gastão Cruls

“ ‘A noiva de Oscar Wilde’ ” em CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951. p. 44-58.

“A eutanásia” em CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951. p. 165-73.

“O abcesso de fixação” em CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951. p. 198-210.

“Ao embalo da rêde” em CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951. p. 217-24.

“Meu sócia” em CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951. p. 287-98.

Ribeiro Couto

“O crime do estudante Batista” em COUTO, Ribeiro. *O crime do estudante Baptista: contos*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia., 1922. p. 5-49.

“A denuncia do sangue” em COUTO, Ribeiro. *O crime do estudante Baptista: contos*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia., 1922. p. 50-66.

“A conquista” em COUTO, Ribeiro. *A casa do gato cinzento*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922. p. 167-79.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LITERATURA FRANCESA

Guy de Maupassant

MAUPASSANT, Guy de. *Au soleil*. Paris: Louis Conard, 1908.

_____. *Œuvres complètes. Des vers*. Paris: Louis Conard, 1908.

_____. *La vie errante: Venise – Ischia – Pêcheuses et guerrières*. Paris: Conard, 1909.

_____. *Œuvres complètes. Théâtre*. Paris: Louis Conard, 1910.

_____. *Boule de Suif*. Illustrations de Jeanniot. Paris: Paul Ollendorff, [s.d.]. (Œuvres Complètes Illustrées).

_____. *Études, chroniques et correspondance. Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant*. Recueillies et annotées par René Dumesnil. Paris: Librairie de France/Librairie Gründ, 1938.

_____. *Correspondance inédite*. Recueillie et présentée par Artine Artinian. Paris: Éditions Dominique Wapler, [1951].

_____. *Contes et nouvelles*. Dirigé par 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.

_____. *Sur l'eau*. Paris: Gallimard, 1993. (Folio Classique, 2408).

_____. *Os anos cor-de-rosa: casa turca*. Trad. Clémence M. C. Jouët-Pastré. São Paulo: Cone Sul, 1998.

_____. *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.

_____; BUSNACH, William. *Madame Thomassin*. Edition de Marlo Johnston. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005.

_____. *Chroniques: anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche).

_____. *À la feuille de rose: maison turque*. [s.l.]: Mille et Une Nuits, 2010.

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. *Œuvres complètes*. [s.l.]: Éditions du Seuil, 1993. t. 1. p. 640-3.
- BATALHA, Maria Cristina. A presença da vertente oral no conto literário de Guy de Maupassant. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 15, p. 119-32, 2003.
- BAYARD, Pierre. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.
- BENHAMOU, Noëlle. De l'influence du fait divers: les Chroniques et Contes de Maupassant. *Romantisme: Revue du Dix-Neuvième Siècle*, Paris: Sedes, n. 97: Le fait divers, p. 47-58, 1997.
- _____. Joséphine Litzelmann: la mystérieuse dame en gris de Guy de Maupassant. *Les Cahiers Naturalistes*, n. 73, p. 263-74, septembre 1999.
- _____. (Org.). *Guy de Maupassant*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- BESNARD-COURSODON, Jacqueline. *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: Le piège*. Nizet, 1973.
- BROOKS, Peter. Le conteur-réflexions 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. 225-42.
- CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1 e 8, 20 jul. 1947. Suplemento Letras & Artes.
- CROCE, Benedetto. Maupassant. *Europe*, Paris: Scandéditions, n. 772-3, p. 7-15, août-sept. 1993.
- DELAISEMENT, Gérard. Maupassant, poète en vers et en prose. In: MAUPASSANT 2000. *Bulletin Flaubert et Maupassant*. Rouen: Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, n. 9, p. 131-41, 2001.
- 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, p. 106-127, 1934.
- EUROPE, Paris, n. 482, spécial Guy de Maupassant, juin 1969.
- EUROPE, Paris, n. spécial Guy de Maupassant, août-septembre 1993.
- FABRE, Jean-Maurice. Écriture du fantastique et fantastique de l'écriture dans "Le Horla" de Maupassant. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 2, p. 257-74, 1973.
- FÄRNLÖF, Hans. Contribution à l'étude de la réception de Maupassant en Suède. *XVI^e Congrès des Romanistes scandinaves*. Copenhague: Ed. Michel Olsen, août 2005. Disponible no site: <<http://perso.orange.fr/maupassantiana/BibliographieBibliochronologique.html#2006>>. Acesso em: 5 jun. 2012.
- _____. De la motivation du fantastique. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. p. 45-56.
- FORESTIER, Louis (Dir.). *Maupassant et l'écriture*. Actes du colloque de Fécamp. Éditions Nathan, 1993.
- _____. Les contes, entre éclairs et brouillard. *Le Magazine Littéraire*, Paris, n. 512, p. 74-5, oct. 2011.
- FRÉBOURG, Olivier. *Maupassant, le clandestin*. [s.l.]: Mercure de France, 2000.

- FUSCO, Richard. *Maupassant and the American short story: the influence of form at the turn of the century*. [s.l.]: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- GODENNE, René. Le monde de la nouvelle française du XX^e face à Maupassant. In: BENHAMOU, Noëlle (Org.). *Guy de Maupassant*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. p. 111-8.
- GRANDADAM, Emmanuèle. Maupassant journaliste littéraire. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, Rouen, n. 21: Maupassant et la politique, p. 111-30, 2007.
- _____. *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique du recueil*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- HAN, Jean-Pierre. Un précurseur du nouveau roman? *Europe*. Paris, n. 482, p. 102-6, juin 1969.
- HERVOT, Brigitte. *Vencer ou vencer: a ética do arrivista*. Assis, 1993. Dissertação de mestrado. Unesp, 1993.
- _____. Zola vu par Maupassant. *Cadernos Neolatinos: Émile Zola e o Naturalismo*, Rio de Janeiro: Depto. de Letras Neolatinas da UFRJ, ano IV, abril de 2005. Número especial. CD-ROM.
- _____. Maupassant: um viajante nato. In: ESTEVES, Antonio R.; ZANOTO, Sérgio Augusto (Org.). *Literaturas de viagem: viagens na literatura*. Assis: Trinfal, 2010. p. 127-49.
- _____. *Tagarelice espirituosa: as cartas de Maupassant*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- JAMES, Henry. Guy de Maupassant. In: MAUPASSANT, Guy de. *Novelas e contos*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1951. p. IX-XXIII.
- JOHNSTON, Marlo. *Guy de Maupassant*. [s.l.]: Fayard, 2012.
- LANOUX, Armand. *Maupassant le Bel-Ami*. Paris: Grasset, 1979. (Les Cahiers Rouges, 220).
- LECARME, Jacques; VERCIER, Bruno (Org.). *Maupassant, miroir de la nouvelle*. Presses Universitaires de Vincennes, 1988.
- LECLERC, Yvan. Vers une deuxième édition de la *Correspondance Flaubert-Maupassant*. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, Rouen, n. 3, p. 53-68, 1995.
- _____. Maupassant, poète naturaliste? In: MAUPASSANT 2000. *Bulletin Flaubert et Maupassant*. Rouen: Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, n. 9, p. 181-93, 2001.
- 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. 173-85.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE, Paris, n. 512. Dossier « Le mystère Maupassant ». oct. 2011. p. 56-90.
- MALLARMÉ, Stéphane. Deuil. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 526.
- NEVES, Angela das. *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.

_____. Releituras de Guy de Maupassant. *Lettres Françaises*, Araraquara: Unesp, n. 9, p. 23-40, 2008.

_____. Guy de Maupassant em cena: dramas e adaptações para o teatro. *Lettres Françaises*, Araraquara: Unesp, n. 11, p. 13-31, 2010.

PAIM, Gilberto. *A cerâmica e O Horla*. Rio de Janeiro: Triumph International, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Maupassant, contador de histórias. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 1, 12 dez. 1964. Suplemento literário.

REZENDE, Marcelo. Relatos de um viajante melancólico. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, p. 13, 30 jun.-2 jul. 2000. Caderno.

SARCEY, Francisque. Chronique Théâtrale. *Le temps*, p. 2, 9 mars 1891. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btp6k232858w/f2.langPT>>. Acesso em: 17 set. 2011.

SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 2003.

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

TOLSTOÏ, Léon. Guy de Maupassant. Trad. du russe par Élie Halpérine-Kaminski. Montpellier: L'Anabase, [s.d.].

TROYAT, Henri. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 1989.

VIAL, André. *Maupassant et l'art du roman*. Paris: Nizet, 1954.

_____. Le lignage clandestin de Maupassant conteur fantastique. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n. 6, p. 993-1009, nov.-déc. 1973.

VINCENT, Emmanuel. *Des vers et autres poèmes* de Maupassant. In: MAUPASSANT 2000. *Bulletin Flaubert et Maupassant*. Rouen: Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, n. 9, p. 169-80, 2001.

ZOLA, Émile. Guy de Maupassant. *Europe*, Paris, n. 482, p. 7-11, juin 1969.

LITERATURA BRASILEIRA

Lúcio de Mendonça

ASSIS, Machado de. A Lúcio de Mendonça. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3. p. 1057-8.

BROCA, Brito. Um tema universal na literatura brasileira. *Pontos de referência*. [s.l.]: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação/Departamento de Imprensa Nacional, 1962. p. 110-5.

MENDONÇA, Edgar Sússekkind de; MENDONÇA, Carlos Sússekkind de. *Lúcio de Mendonça*: ensaio bio-bibliográfico. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

MENDONÇA, Lúcio de. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*: memórias e fantasias. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. (Coleção Afrânio Peixoto).

MENDONÇA FILHO, Carlos Sússekkind de. Apresentação. In: MENDONÇA, Lúcio de. *Esboços e perfis; Horas do bom tempo*: memórias e fantasias. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. (Coleção Afrânio Peixoto). p. XI-XIII.

MORAES, Marcos Antonio de. Mais romances epistolares: *O marido da adúltera*. In: CALEDÁRIO. Memória Postal, mar. 2004. p. 2-4.

VENÂNCIO FILHO, Alberto. Lúcio de Mendonça, o fundador da ABL. Conferência pronunciada na Academia Brasileira de Letras, em 09/03/2004. Disponível no site: <www.abl.br>. Acesso em: 7 jun. 2010.

Medeiros e Albuquerque

AUSTREGESILLO, A. Medeiros e Albuquerque. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1947. p. 131-5.

AUTORES E LIVROS. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano III, v. IV, n. 6, 14 de fevereiro de 1943. Número dedicado a Medeiros e Albuquerque. Suplemento Literário.

CORREIA, Viriato. Medeiros e Albuquerque. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 26, v. 46, n. 153, p. 73-6, set. 1934.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. Medeiros e Albuquerque. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global/Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Academia Brasileira de Letras, 2001. v. 1. p. 175-6.

LEÃO, Múcio. Medeiros e Albuquerque. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 26, v. 46, n. 153, p. 76-92, set. 1934.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Um homem prático*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.

_____. *Mãe Tapuia*: contos. Rio de Janeiro: Garnier, [1900].

_____. *Contos escolhidos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garnier, [1907].

_____. *Contos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Lux, 1924.

_____. Evolução literária do Brasil. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro: Typographia do Anuario do Brasil, 1923, ano XIII, v. XII, n. 23-24, p. 5-32, jul-dez. 1922.

_____. Recepção do novo membro correspondente Sr. Georges Dumas. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 23-24, p. 289-97, jul-dez. 1922.

_____. *O assassinato do general*: contos. Rio de Janeiro: Benjamin Constallat e Miccolis, 1926.

_____. *Se eu fosse Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Guanabara, [1932].

_____. *O umbigo de Adão*. Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1932.

_____. *Surpresas...* (contos). Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1934.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (Org.). *Poesia simbolista*: antologia. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].

RIO, João do. (Paulo Barreto). Medeiros e Albuquerque. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994. p. 61-76.

VERÍSSIMO, José. Alguns livros de 1900. *Estudos de Literatura Brasileira*. 3ª. série. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977. p. 129-34.

VIEIRA, Celso. Oração do sr. Celso Vieira. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 26, v. 46, n. 153, p. 61-5, set. 1934.

Simões Lopes Neto

ANTUNES, Cláudia Rejane Dornelles. *A poética do conto de Simões Lopes Neto: o exemplo de "O negro Bonifácio"*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Memória das Letras, 14).

CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 12).

CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FILIPOUSKI, Ana Maria; NUNES, Luiz Arthur; BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *Simões Lopes Neto: a invenção, o mito e a mentira (uma abordagem estruturalista)*. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1973.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Sobre Simões Lopes Neto. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 143-54.

_____. Uma edição crítica de Simões Lopes Neto. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 239-50.

LOPES-MACHADO, Eleomar Ziglia. *Simões Lopes Neto à luz dos Contos gauchescos e das Lendas do Sul*. Ribeirão Preto: Funpec, 2003.

LOPES NETO, Simões. *Cancioneiro guasca*. 2. ed. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1960. (Coleção Província, 6).

_____. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Pref. de Augusto Meyer. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Casos do Romualdo: contos gauchescos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2004.

MASSOT, Ivete Simões Lopes Barcelos. *Simões Lopes Neto na intimidade*. Porto Alegre: BELS/Instituto Estadual do Livro, 1974.

MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. São Paulo: Martins, 1943.

REVERBEL, Carlos. Posfácio: João Simões Lopes Neto. Esboço biográfico em tempos de reportagem. In: LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. 2. ed. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1961. p. 417-38.

ZILBERMAN, Regina. Regionalismo e Pré-Modernismo. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 131-40.

Monteiro Lobato

AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.

BEDÊ, Ana Luisa Reis. *Monteiro Lobato e a presença francesa em A barca de Gleyre*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

- BOSI, Alfredo. Lobato e a criação literária. *Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 43, p. 19-33, 1982.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. 2 v.
- CASSAL, Sueli Tomazini Barros. *Amigos escritos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
- CESAR, Guilhermino. Dois momentos de Lobato. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: PUC-RS, n. 49, p. 7-14, set. 1982.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- GRIECO, Agripino. Monteiro Lobato. *Gente nova do Brasil: veteranos – alguns mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 357-84.
- 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.
- 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. Obras completas de Monteiro Lobato*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950.
- _____. *Cartas escolhidas. Obras completas de Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1959. 2 v.
- _____. *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*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- LUCAS, Fábio. Aspectos literários de Monteiro Lobato e O conto no Brasil moderno: 1922-1982. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Ática, 1989. p. 58-154.
- MENUCCI, Sud. Urupês. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 maio 1919. p. 4.
- 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, v. 9 (2), p. 259-64, 1981.
- NUNES, Cassiano. Mark Twain e Monteiro Lobato: um estudo comparativo. *Norte-americanos*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1970. p. 73-121.
- _____. Monteiro Lobato: uma teoria do estilo. *Breves estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969. p. 55-76.
- OLIVEIRA, Wanda Aparecida L. de. *Maupassant e Lobato: estruturas paralelas*. São José do Rio Preto, 1999. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, 1999.

STAROBINAS, Lilian. *O caleidoscópio da modernização: discutindo a atuação de Monteiro Lobato*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, 1992.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

Lima Barreto

BARRETO, Lima. *Correspondência*. Org. Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1956. 2 t.

_____. O ideal do *Bel-Ami*. *Feiras e mafuás*: artigos e crônicas. Pref. Jackson de Figueiredo. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 178-81.

_____. *Impressões de leitura*: crítica. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1990.

_____. *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1990.

_____. *Contos completos de Lima Barreto*. Organização e introdução de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 9-16.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução – Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 15-53.

SEVCEVKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VASCONCELLOS, Eliane. *Entre a agulha e a caneta: a mulher na obra de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Lacerda, 1999.

Viriato Correia

COELHO, Nelly Novaes. Viriato Correia. *Dicionário da literatura infantil-juvenil brasileira (1882-1982)*. São Paulo: Quíron, 1983. p. 900-3.

CORREIA, Viriato. *Contos do sertão*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1912.

_____. *Novellas doidas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.

_____. *Historias asperas*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1928.

COUTO, Ribeiro. Um novellista brasileiro. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 24 nov. 1921.

LEÃO, Múcio. Recepção do Sr. Viriato Correia. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, ano 31, v. 56, p. 139-72, anais de jul.-dez. 1938.

PINTO, Genulfo Hércules. *Viriato Corrêa: a modo de biografia*. Rio de Janeiro: Alba, 1966. Edição do autor.

Gastão Cruls

ALBUQUERQUE, Medeiros. Notas literárias. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano XIX, v. XXVI, n. 73, p. 723-6, jan. 1928.

AMADO, Gilberto. Um pouco de literatura. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 22 nov. 1920.

BARRETO, Lima. À margem de *Coivara*, de Gastão Cruls. *Impressões de leitura: crítica*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 86-91.

CAMPOS, Regina Salgado. A noiva brasileira de Oscar Wilde ou Gastão Cruls, um leitor de André Gide. *Língua e Literatura*, n. 20, p. 27-33, 1992-1993.

CRULS, Gastão. *Coivara: contos*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1920.

_____. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.

GRIECO, Agrippino. Gastão Cruls. *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 333-56.

LITRENTO, Oliveiros. Gastão Luís Cruls. *Apresentação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/Forense Universitária, 1974. v. 1. p. 192-3.

MAIA, Cláudio Silveira. *Gastão Luís Cruls: uma nova recepção*. Araraquara, 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, 2005. 2 v.

_____. *Pedras perdidas: o decadentismo e a visão pós-colonial de Gastão Cruls*. Araraquara, 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, 2009.

VIEIRA, Thereza Freire. *Gastão Cruls, vida e obra*. Publicom: [s.l.], 1997.

Ribeiro Couto

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A prosa do senhor Ribeiro Couto. *O Dia*, Rio de Janeiro, 17/02/1923. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seu tempo*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 219-21.

COUTO, Ribeiro. *O crime do estudante Baptista: contos*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia., 1922.

_____. *A casa do gato cinzento*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922.

_____. *Chão de França*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. (Viagens, v. VII).

_____. *Largo da Matriz e outras histórias*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1940.

_____. *Melhores contos de Ribeiro Couto*. Sel. Alberto Venancio Filho. São Paulo: Global, 2002. (Coleção Melhores Contos).

GRIECO, Agrippino. Ribeiro Couto. *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 385-97.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Jardim das confidências. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. I: 1920-1947. p. 150-1.

_____. Contos. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. I: 1920-1947. p. 340-3.

LINS, Vera. *Ribeiro Couto, uma questão de olhar*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

NITRINI, Sandra. Viagens reais, viagens literárias: escritores brasileiros na França. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 3, p. 51-61, 1998.

Manuais de Literatura Brasileira

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. 166-7.

ATAÍDE, Austregésilo de. O moderno conto brasileiro. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1958. p. 169-92.

BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

BROCA, Brito. *Letras francesas*. Org. e pref. Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. 2 v.

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

_____. *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira*. 2.ed. [s.l.]: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

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

LIMA, Alceu Amoroso. A evolução do conto no Brasil. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1958. p. 11-38.

LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

LINS, Álvaro. Contos. *Jornal de crítica*. 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001. v. II: Realismo e Simbolismo.

_____. *A literatura brasileira através dos textos*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____.; PAES, José Paulo Paes et al. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MONTELLO, Josué. O conto brasileiro de Machado de Assis a Monteiro Lobato. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Curso de conto*: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1958. p. 133-68.

VERÍSSIMO, José. Alguns livros de 1901. *Estudos de literatura brasileira*. 4ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p. 135-54.

TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 5-8.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARTHES, Roland. Structure du fait divers. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964. p. 188-97.

_____. L'effet de réel. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 2002. t. III. p. 25-32.

BASTIDE, Roger. L'hypocrisie visuelle dans la littérature contemporaine. *Bastidiana*: poésie, mysticisme et sociologie, n. 10-1, p. 123-30, avril-sept. 1995.

BENJAMIN, Walter. Erzählung und Heilung. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. p. 430. Tradução não publicada da Profa. Dra. Adélia Bezerra de Menezes.

_____. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. (*Obras escolhidas*, v. 1). p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. IV. p. 220-30.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975. p. 7-22.

BRUNEL, Pierre; PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée?*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2000.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Crítica e sociologia. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e de história literária. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

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. 1945. p. 101-20.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. (Collection Poétique).
- 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.
- _____. Le recueil de nouvelles. *Études sur la nouvelle de langue française*. Paris: Honoré Champion, 1993. p. 153-6.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).
- GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris: Nathan, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.
- _____. O conto, do Realismo aos nossos dias. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial-Sul Americana/Livraria São José, [s.d.]. v. II. p. 229-45.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PASSOS, Cleusa Pinheiro. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana et al. (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 67-90.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-9.
- _____. Galofilia e galofobia na cultura brasileira. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 50-80.
- ROSENFELD, Anatol. E. T. A. Hoffmann. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva/Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993. (Debates, v. 257). p. 29-39.

- SÁ, Jorge de. *A crônica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios).
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

LITERATURA GERAL

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, [s.d.].
- BABEL, Isaac. *Contos escolhidos*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: A Girafa, 2008.
- BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.
- BOCACCIO, Giovanni. *Decameron*. 8. ed. Milano: Mondadori, 2001.
- DEABREU, M. Meu conto de Pöe. *A casa do pavor*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922. p. 67-88.
- 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.
- JAMES, Henry. *The notebooks of Henry James*. Ed. by F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock. New York: Oxford University Press, 1947.
- MONTEIRO, Jerônimo (Org.). *O conto fantástico*. Rio de Janeiro; São Paulo: Civilização Brasileira, 1959. (Panorama do Conto Brasileiro, v. 8).
- _____. *O conto trágico*. Rio de Janeiro; São Paulo: Civilização Brasileira, 1960. (Panorama do Conto Brasileiro, v. 9).
- PATI, Francisco. Um conto de Maupassant. *As bruxas de sexta-feira santa: histórias curtas*. [s.l.]: rede Latina Editora, [s.d.]. p. 137-46.
- PENTEADO, Jacob (Org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Livraria Martins, [s.d.].
- _____. *Obras-primas do conto de terror*. São Paulo: Livraria Martins, 1958.
- POE, Edgar Allan. *Selected Tales*. London: Penguin Books, 1994.
- RUFFATO, Luiz. As escolhas de Mário de Andrade. *Mário de Andrade: seus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2011. p. 7-13.

OBRAS DE REFERÊNCIA

- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Academia Brasileira de Letras, 2001. 2 v.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978, v. 5 (1897-1914) e v. 6 (1915-1933).

_____. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994. v. 8.

MELO, Luís Correia. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SITES

<<http://gallica.bnf.fr>>. Último acesso em: 17 set. 2011.

<<http://maupassant.free.fr>>. Último acesso em: 1º set. 2011.

<<http://www.abl.br>>. Último acesso em 20 set. 2011.