



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO”**

CURSO DE LETRAS
DANILO BRANDÃO DE LIMA

**Realismo e impressionismo em contos de
Guy de Maupassant**



Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Araraquara/São Paulo, novembro de 2012

DANILO BRANDÃO DE LIMA

Realismo e impressionismo em contos de Guy de Maupassant

Trabalho apresentado como requisito para conclusão
do curso Letras Bacharel pela Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho” - UNESP
Araraquara.

Orientadora: Profª Drª Guacira Marcondes Machado
Leite.

AGRADECIMENTOS

De forma especial, agradeço a minha mãe, Maria Suzeth Brandão dos Santos Lima, a minha tia Cicera e a minha avó, Nair Brandão dos Santos: mulheres fortes que me empurram adiante. Graças a elas pude dar continuidade aos meus estudos. Também agradeço ao tio Silvano, ao tio Silvinho, ao avô Expedito, aos meus irmãos Douglas e Daniel e a Bela Debora: moça inefável. Essas pessoas muito me ajudaram no prosseguimento deste trabalho; ao meu lado, incentivaram-me e mostraram-se sempre dispostas a ouvir meus relatos sobre a pesquisa e, o quanto podiam, tentaram ajudar-me com ideias, companherismo e soluções para os diversos problemas que surgiram no desenvolvimento destas análises.

Igualmente, deixo aqui *saludos* vivos ao amigo e professor Miguel Apaza e a sua família, boa gente peruana que me fez renascer para os estudos de língua e literatura. Agradeço também ao amigo e artista Carriero, sempre ao meu lado nas horas difíceis, ao valente Wellington Cardoso pelos incentivos e pela determinação em estudar e viver, ao Mauro Cappai, pelas conversas e ensinamentos sobre arte e humanidade, e ao Mario Augusto, por sua prontidão e companherismo. Por fim, agradeço à Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite, minha professora e orientadora, pessoa fundamental em meu aprendizado universitário e em meu despertar e evolução no que se pode chamar de *sensibilidadade literária*.

Importante também é agradecer ao apoio da *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo* - FAPESP, sem o suporte desta instituição meus estudos universitários e a concretização deste projeto não se realizariam.

RESUMO

Neste trabalho estudou-se, no sentido de entender e analisar a arte realista em contos de Guy de Maupassant, como Erich Auerbach, em *Mimesis* (2009), percorre os caminhos da literatura ocidental em busca de traçar um quadro de semelhanças entre as principais obras realistas do Ocidente, a partir de investigações e comentários sobre as características mais recorrentes do realismo literário nas obras de escritores como Homero, Shakespeare, Voltaire, Flaubert, entre outros. Assim, esta pesquisa objetiva, em sua primeira etapa, apresentar, esclarecer ou identificar nos contos de Maupassant, escritor do fim do século XIX, as tendências realistas discutidas por esse e outros críticos através do tempo, como, por exemplo, faz Roland Barthes, em *Crítica e verdade* (2007), Bersani, em *Le réalisme et la peur du désir* (1975) e Philippe Hamon, em *Un discours contraint* (1973, p. 411-445). A partir destes, espera-se explicitar e afirmar o caráter realista de um dos mestres da narrativa curta - certamente um representante do realismo entre os grandes autores dessa arte - já que, em *Mimesis* (2009), Zola é considerado por Auerbach como o último dos grandes realistas franceses. Ademais, para a segunda parte deste trabalho, tenciona-se tratar do surgimento do impressionismo artístico na França e apresentar as concepções e temáticas desse movimento que influenciaram e se apresentam na construção das narrativas de Maupassant. Para tanto, *O impressionismo* (1962) de Balzi, *O impressionismo* (1965) de Serullaz, *Impressionniste et symboliste devant la presse* (1959) de Jacques Lethève, *Impressionismo* (2010) de Lobstein e outros, mencionados na bibliografia desta pesquisa, abriram caminho para a evolução das análises de contos desse autor e ofereceram elementos para que se pudesse conhecer e mostrar sua obra relacionada à temática e à estética impressionistas, especialmente no que se refere à capacidade de apreensão do mundo por meio do olhar do artista: sentido aguçado em Maupassant. Aliás, é importante dizer que ele não se considerava pertencente a uma determinada escola literária.

Palavras-chave: Maupassant. Contos. Realismo. Impressionismo. Análise.

RÉSUMÉ

Dans ce texte on a étudié, afin de comprendre et d'analyser les contes réalistes de Guy de Maupassant, comment Erich Auerbach, dans *Mimesis* (2009), parcourt les sentiers de la littérature occidentale pour dresser un tableau des traits communs qui existent entre les grandes œuvres réalistes de l'Occident. L'auteur a réalisé des recherches et des commentaires sur les caractéristiques les plus récurrentes du réalisme littéraire dans les œuvres d'écrivains tels que Homero, Shakespeare, Voltaire, Flaubert, parmi d'autres. Notre recherche vise, dans sa première étape, à présenter, à expliquer ou à identifier dans les contes de Guy de Maupassant, écrivain de la fin du XIXe siècle, les tendances réalistes discutées par ce théoricien et par d'autres au fil du temps, comme, par exemple, Roland Barthes, dans *Crítica e verdade* (2007), Bersani, dans *Le réalisme et la peur du désir* (1975) et Philippe Hamon, dans *Un discours contraint* (1973, p. 411-445). À partir de ces chercheurs, on essaie d'explicitier et d'affirmer le caractère réaliste d'un des maîtres du récit court - sûrement un représentant du réalisme parmi les grands écrivains de cet art - car dans *Mimesis* (2009) Zola est considéré par Auerbach comme le dernier des grands réalistes français. En plus, pour la deuxième partie de ce travail, on a l'intention de traiter l'émergence de l'impressionnisme artistique en France, et de présenter les concepts et les thèmes qui ont influencé ce mouvement et se présentent dans la construction des récits de Maupassant. Pour le faire, *O impressionismo* (1962) de Balzi, *O impressionismo* (1965) de Serullaz, *Impressionniste et symboliste devant la presse* (1959) de Jacques Lethève, *Impressionismo* (2010) de Lobstein e autres, mentionnés dans la bibliographie de cette recherche, ont ouvert la voie aux analyses des contes de cet écrivain et ont offert des éléments pour connaître et montrer son œuvre liée au thème et à l'esthétique impressionnistes, en particulier en ce qui concerne la capacité d'appréhension du monde par le regard de l'artiste, le sens plus aigu de Maupassant. En outre, cela nous semble d'autant plus intéressant qu'il ne se considérerait pas appartenir à une école littéraire en particulier.

Mots-clés: Maupassant. Contes. Réalisme. Impressionnisme. Analyse.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
2. O REALISMO DE MIMESIS EM GUY DE MAUPASSANT.....	09
3. REALISMO HISTÓRICO	15
4. DE PETRÔNIO A MAUPASSANT	16
5. A ESTRUTURA NARRATIVA EM FUNÇÃO DO REAL	18
6. ANÁLISE REALISTA DOS CONTOS	23
7.1 <i>Le parapluie</i>	23
7.2 <i>Le protecuteur</i>	28
8. IMPRESSIONISMO	32
8.1 CONTEXTO HISTÓRICO	32
8.2 CARCTERÍSTICAS ESTÉTICAS	34
9. IMPRESSIONISMO EM CONTOS DE GUY DE MAUPASSANT	36
9.1 A CRÍTICA IMPRESSIONISTA E A ESTÉTICA DE MAUPASSANT	43
10. CONCLUSÃO	47
11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49

1. INTRODUÇÃO

O percurso de Erich Auerbach, em *Mimesis* (2009), através de obras de grandes autores considerados representantes da escola realista, apresenta e comenta as semelhanças e diferenças entre as diversas produções dessa vertente literária ao longo do tempo, desde os antigos greco-latinos até autores da modernidade. Em seu trabalho, ele ressalta que seria impossível estudar, analisar e comparar as incontáveis representações do realismo em toda sua história. Além do mais, diz que seu estudo pode ser atestado em qualquer texto realista encontrado ao acaso. Porém, apesar de suas considerações, isso não parece justificar a afirmação - onde nota-se o esquecimento de Maupassant - de que “Zola é um dos pouquíssimos escritores do século [XIX] que fizeram a sua obra a partir dos grandes problemas do século” (2009, p. 460). Portanto, teria a larga e qualificada (pois assim a apresenta sua fortuna crítica) produção literária de Maupassant passado despercebida por Auerbach? Ou o fato desse autor não se considerar pertencente a uma doutrina literária influenciou a decisão do crítico na composição de suas análises?

Certamente, esta pesquisa não tenciona avaliar os critérios de Auerbach para a escolha de um ou outro escritor que compõe o desenvolvimento de *Mimesis*, e nem mesmo deseja aqui apontar as qualidades ou a dimensão da obra de Émile Zola para, assim, discutir sua qualificação dada por Auerbach. No entanto, a partir das bases estabelecidas por ele em sua obra, como as comentadas acima, pretende-se constatar que Maupassant, escritor do final do século XIX, claramente promove uma escrita sobre as bases do Realismo literário estabelecidas por Auerbach e, por isso, mereceria figurar entre as linhas de *Mimesis*:

Maupassant avait vingt-neuf ans de moins que Flaubert, vingt-huit ans de moins qu'Edmond de Goncourt, dix ans de moins qu'Alphonse Daudet et que Zola, huit ans de moins que Mallarmé, six ans de moins que Verlaine et qu'Anatole France, deux ans de moins que J.-K. Huysmans et que Mirbeau, le même âge que Pierre Loti, deux ans de plus que Paul Bourget, quatre ans de plus que Rimbaud, douze ans de plus que Maurice Barrès, dix-neuf ans de plus que Gide et un an de plus que Marcel Proust. (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 10).

Visto que as características do realismo francês, isto é, do realismo europeu, como apresenta Auerbach, consolidam-se sobre a representação séria da realidade contemporânea de cada autor, em que as representações do cotidiano são mostradas com seus problemas humanos, sociais e fundamentadas na constante movimentação histórica, torna-se justo esclarecer que o trabalho de Maupassant se inicia e se desenvolve essencialmente desde tais

características, seja com *Boule de Suif* (1880), marco de sua estreia, com *Bel ami* (1885) ou com *L'inutile Beauté* (1890), obras marcantes do realismo de um autor universal.

Desse modo, pretendeu-se angariar, em toda a extensão das páginas de *Mimesis* (2009), informações e características do Realismo literário, para que, a partir dos resultados obtidos, fosse possível qualificar Maupassant como um clássico representante da literatura realista e, assim, figurasse em posição merecida frente aos grandes autores do século XIX. Pois, como fora definido por Zola, em seu discurso em homenagem a Maupassant, recém falecido em 1893: “*Il était de la grande lignée que l'on peut suivre depuis les balbutiements de notre langue jusqu'à nos jours. Il avait pour aïeux Rabelais, Montaigne, Molière, La Fontaine, les forts et clairs, ceux qui sont la raison et la lumière de notre littérature*”. (1974, p. 153).

Por outro lado, no que diz respeito à segunda parte deste trabalho, objetivou-se estudar e analisar alguns contos desse autor em relação à história e à estética do movimento impressionista surgido na França, no final do século XIX. Obras como *O impressionismo* (1962) de Balzi, *O impressionismo* (1965) de Serullaz, *Impressionniste et symboliste devant la presse* (1959) de Jacques Lethève e *Impressionismo* (2010) de Lobstein são estudos que exploram e explicam o contexto, as ideias, as inovações e as produções dos artistas dessa tendência, que trabalharam com o intuito de romper com o que se conhecia como arte até então e propor algo novo e capaz de tocar os olhos e o espírito humano através de temas que abordam momentos do cotidiano e da natureza, acima de tudo.

Além desses teóricos citados, a dissertação de Mestrado de Sônia Maria Oliveira Santos, *Problemática da Tradução: a Escrita Impressionista de Guy de Maupassant em Souvenir e Les Dimanches d'un Bourgeois de Paris*, contribuiu para que se conhecesse uma visão atual sobre o estilo impressionista de Maupassant, pois sua escrita, mesmo que influenciada pela pintura, também traz recursos particulares para oferecer ao leitor a sensação ou a impressão de um momento preciso da vida, mas sempre apelando para os sentidos do homem.

É importante ainda dizer que, além de relacionar certos contos desse escritor com os conceitos do impressionismo explorados por tais teóricos, tencionou-se realizar breves intertextos de sua escrita com alguns quadros da exposição *Paris: Impressionismo e Modernidade*: obras-primas do Acervo do Museu D'Orsay - promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade de São Paulo-SP, durante os meses de agosto e outubro de 2012. No entanto, esse exercício de aproximar trechos de contos de Maupassant com clássicas obras do Impressionismo foi feito unicamente com a intenção de exemplificar o uso das cores, das formas e do estilo que influenciou a literatura.

2. O REALISMO DE MIMESIS EM GUY DE MAUPASSANT

Os contos desse autor, além de representantes diretos da realidade, possuem grande valor sensorial, sobretudo devido a sua relação com a pintura, pois seu olhar é capaz de nos apresentar descrições bastante vivas e reais de um momento do dia. *“Des cinq sens, la vue, chez Maupassant est sans doute le plus exercé. Son regard capte toutes les nuances de la lumière changeante avec les saisons [...], distingue les transparences cristallines d’une nuit hivernale [...] des profondeurs ondoyantes d’une nuit d’été.”* (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 11). Esse prosador, sutilmente mordaz, irônico, tenciona abarcar as relações sociais vividas pela classe baixa (*les paysans*) e pelo médio e alto burguês, alvos principais de suas narrativas; de modo que, através dessas classes mundanas, pudesse exemplificar as formas de pensamento, de viver e os diferentes valores dentre os núcleos sociais, familiares: até o íntimo de cada um.

De acordo com Auerbach, nos primeiros grandes realistas do século XIX, Stendhal, Balzac e Flaubert, a presença do povo é quase nula; e, quando aparece, não é vista em sua própria vida, mas de uma posição superior que não a pode representar adequadamente. O teórico, ao tratar da obra dos irmãos Goncourt, em um estudo do prefácio de *Germinie Lacerteux* (1864), livro que trazia o fascínio sensorial pelo feio, repulsivo e doentio, cita que os dois irmãos questionavam a necessidade de representação das camadas baixas da sociedade de modo sério, real. Aliás, em seu jornal, ambos ironizam a capacidade de Maupassant como escritor; porém, conforme o objetivo desta pesquisa, verifica-se, pela leitura de sua obra realista, que as qualidades questionadas pelos Goncourt aparecem perfeitamente realçadas em sua escrita, que tentou retratar de modo objetivo, cômico, moralizante, os diversos estados que marcam a natureza humana, como vê-se em *Madame Hermet* (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 96):

Les fous m’attirent. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout ce qu’ils ont vu sur la terre, tout ce qu’ils ont aimé, tout ce qu’ils ont fait recommence pour eux dans une existence imaginée en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine.

Em qualquer situação, estado físico, psíquico ou econômico, a mente e o comportamento humano são temas de inúmeros títulos publicados por ele, nos quais o homem é apresentado como alguém vulnerável, de atitudes e qualidades pequenas, desprezíveis, como

constata-se em *Madame Hermet*, a protagonista. Tal como ela, suas personagens exaltam uma pobreza espiritual, o que o destacaria entre os escritores de seu tempo, pois: “*Ce qu’il cherche dans ces évasions – ces retours – près de la nature, c’est la griserie des sensations reçues. Partout, il goûte la beauté comme un charme sensuel ; tout son être s’ouvre et vibre au spectacle de la nature, qu’il chante en termes mélodieux dans son oeuvre.*” (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 11).

Auerbach, no capítulo *A cicatriz de Ulisses* de Homero (2009, p. 1), diz em sua análise sobre o estilo deste escritor, que o fundamental da escrita que visa apreender a sensação de real deve embasar-se nas características da arte de Homero, na qual as representações são feitas por muito esforço em seu acabamento, até que possam ser palpáveis e visíveis em seus diferentes lados, definidas quanto às questões de tempo e espaço; e o mesmo deve estabelecer-se aos desenvolvimentos psicológicos da narrativa, nada pode ser ocultado. Assim, assinala-se que esta parece ser uma das maiores preocupações dentre os escritores realistas: manter a realidade palpável e visível para o leitor, o que indubitavelmente acontece em Maupassant, que, como mencionado, tem na força de seu olhar, sua capacidade de observação e compreensão do mundo, sendo esta sua principal ferramenta para a criação de sua arte e a representação consistente do real. Como percebe-se em *L’aveu* (1957, p. 138):

Le soleil de midi tombe en large pluie sur les champs. Ils étendent, onduleux, entre les bouquets d’arbres des fermes, et les récoltes diverses, les seigles mûrs et les blés jaunissants, les avoines d’un vert clair, les trèfles d’un vert sombre, étalent un grand manteau rayé, remuant et doux sur le ventre nu de la terre.

Maupassant descreve suas impressões tal como são constatadas na realidade concreta e visível; o leitor pode identificar o aspecto realista nos elementos descritos pelo autor a partir daqueles conhecidos por si, ainda que possuam apenas uma identidade semelhante. Suas descrições, atraentes e precisas, são também vistas no contorno de suas personagens, pois, assim como apresenta Auerbach a respeito do capítulo *A cicatriz de Ulisses* (2009, p. 1), e Hamon em *Un discours contraint* (1973, p. 411-445), a personagem realista nunca deve ter seu lado psicológico oculto ou inexpresso, visto que é justamente isso o que contribui para a verossimilhança da obra que tenciona representar o real: os pensamentos e sentimentos das personagens são expressos no texto a fim de que se possa encontrar neles certa ligação com aqueles que sentimos e presenciamos em outras pessoas, como, por exemplo, dá-se em *L’aveu*, quando a mãe descobre a gravidez da filha: “*La vieille cherchait à comprendre, cherchait à deviner, cherchait à savoir qui avait pu faire ce malheur à sa fille. Si c’était un gars bien riche et bien vu, on verrait à s’arranger.*” (1957, p. 140). Dessa forma, e como

apresenta Hamon, ao serem transmitidas informações nítidas sobre o comportamento espontâneo das personagens, deixa-se prever a trama e todo seu desenrolar. Aliás, outro bom exemplo da previsão de conteúdos está no título mencionado acima: *L'aveu* (A confissão), no qual se encontra um registro clássico de muitas das obras desse autor, que trazem, em seus títulos, exatamente o tema desenvolvido durante a narrativa; o que seria um supra-resumo dos fatos narrados e uma pista para o leitor sobre os segredos reservados pelo texto.

Porém, ao contrário do que apresenta a obra de Homero, em que as próprias personagens revelam seu interior em seu discurso, em Maupassant, isso dá-se através da qualidade de seu narrador onisciente: fato que apaga a voz das personagens e, conseqüentemente, o discurso realista perde uma de suas importantes características: o diálogo. A visão de mundo do autor aparece indiretamente através das personagens e, muitas vezes, sob a máscara do narrador.

Em *Mimesis* (2009) enaltecem-se pontos relevantes e recorrentes em diferentes trabalhos realistas para que o realismo se forme e se consolide, de modo que, à medida que tais pontos são alcançados, jamais se perderá a ilusão de real. Sobre alguns desses aspectos, verifica-se que, nas narrativas realistas, não há desarticulação lógica dos fatos, ou seja, os pensamentos ou as ações das personagens são os responsáveis pelo desencadeamento do discurso, que deve ser ausente de fragmentação textual, isto é, seus elementos sintáticos são claramente delimitados, a fim de que sua estrutura se mantenha perfeitamente consecutiva e a cena descrita possa ser visível, como acontece em *Aux Champs* (Guy de Maupassant : *contes et nouvelles*, 1972, p. 106):

Tout cela vivait péniblement de soupe, de pomme de terre et de grand air. A sept heures, le matin, puis à midi, puis à six heures, le soir, les ménagères réunissaient leurs mioches pour donner la pâtée, comme des gardeurs d'oies rassemblent leurs bêtes. Les enfants étaient assis, par rang d'âge, devant la table en bois, vernie par cinquante ans d'usage. Le dernier moutard avait à peine la bouche au niveau de la planche.

Aliás, “*cette phrase sans conjonction, typiquement flaubertienne elle aussi, est un exemple parfait de la concision de Maupassant*” (Lemoine, 1957, p. 110). Entre outros pontos importantes, em destaque no trecho acima, enaltece-se que, no discurso realista, “de manhã cedo” ou outros períodos do dia não são empregados apenas em função de uma demarcação temporal, mas também a fim de se obter um significado moral, capaz de exprimir o imediato, o pontual ou, no caso do conto citado acima, a obediência da personagem frente a sua obrigação. Auerbach ainda chama atenção para o fato de que uma oração relativa intrínseca em uma redação, sendo esta bastante representativa, pode apagar informações fundamentais

para que se possa desvendar toda a trama; visto que uma palavra núcleo configura-se como um tema pleno, assim como se vê em Maupassant: sempre simples e direto, ele guarda, muitas vezes, em um adjetivo ou substantivo, informações preciosas para o desenrolar do enredo, que também podem resguardar a opinião pessoal do autor. No trecho acima, de *Aux Champs* (Guy de Maupassant : *contes et nouvelles*, 1972, p. 106), nota-se, por exemplo, seu toque naturalista ao tratar da relação da mãe com seus filhos: “*comme des gardeurs d'oies assemblent leurs bêtes.*” Segundo Angela das Neves (2008, p. 25), “[...] obeserva-se que entre seus procedimentos de criação [prefácio de *Pierre e Jean*, Maupassant, 1987] estava o estudo da linguagem, que evitava os volteios da escritura artística dos irmãos Goncourt para alcançar clareza e comunicação direta com o leitor”.

Quanto à digressão a outros planos narrativos, técnica muito abordada por Auerbach, conclui-se que ela surge do seguinte modo: tem-se na fala do narrador um chamado para que a narrativa desloque-se a um tempo passado, um *flash back*, também nomeado por Hamon (1973, p. 411-445) de *contrat d'énonciation*, como se vê em *Le père Mongilet* (Guy de Maupassant : *contes et nouvelles*, 1972, p. 77, grifo nosso):

- *Contez-nous ça, Mongilet.*
- *Tant que vous voudrez. Voici la chose : Vous avez connu Boivin, l'ancien commis-rédacteur que nous appelions Boileau ?*

Ou ainda, a digressão apresenta-se através de inclusão de uma personagem na história: em determinado momento, quase sempre marcado por uma tensão pessoal, surge um médico, um amigo da família, etc., que tem a função de transmitir uma informação nova e, dessa forma, abrir incertezas e novas possibilidades para a mudança e o seguimento da história; tal qual Hamon apresenta em *Un discours contraint* (1973, p. 411-445). Já Auerbach, neste caso, comenta sobre a presença do “[...] processo subjetivo-perspectiva, que cria um primeiro e um segundo planos, de modo que o presente abra-se na direção das profundezas do passado, [...]” (2009, p. 5). Logo, vê-se que tal processo é recorrente na obra maupassantiana, pois seu discurso sempre recorre a fatos passados a fim de que se esclareçam os acontecimentos ao leitor e se encadeiem as atitudes daqueles que protagonizam a cena.

Sobre o surgimento de uma outra personagem, como dito no parágrafo anterior, até então não mencionada no decorrer da narrativa, verifica-se que sua caracterização não é estruturada, em virtude de que não haja um desvio ou uma interrupção descritiva; pois sua presença não é essencial para o restante do enredo. Logo, trata-se de uma caracterização que delimite tal personagem de modo superficial e funcional, visto que sua tarefa é apenas a de mudar ou aportar novos elementos à história. Ressalta-se, porém, que muitas das personagens

de Maupassant não são delimitadas pela sua caracterização física, mas pelas suas intenções psicológicas e pelos seus atos: “*Pour moi, la psychologie dans le roman ou la nouvelle se résume à ceci : mettre en scène l’homme secret par sa vie.*” (*Chroniques et Correspondances*, p. 422 apud *Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, p. 189). Ainda diz Auerbach que a caracterização da personagem funciona como uma preparação do leitor para o que poderá suceder, e faz com que este se envolva ainda mais com o tema narrado e anseie por seu final. Hamon (1973, p. 411-445) traz esta característica como um dos componentes esclarecedores de leitura, que permitem que o texto *laisse prévoir son avenir*, o que justificaria a tendência de Maupassant em descrever seus personagens desde as primeiras linhas de seus contos.

De acordo com a leitura de *Mimesis*, dentre as características do realismo, constata-se a atenção dos autores em descrever situações mundanas como: a viagem, a chegada ou a recepção do visitante, a situação ou a ocupação de certa pessoa. Temas bastante explorados por Maupassant, sobretudo no que se refere à apresentação de suas personagens, que se dá constantemente no início de cada narrativa e, assim, como se verificou no parágrafo anterior, prepararia o leitor para as várias etapas do enredo; como em *Le père Mongilet*: “*Dans le bureau, le père Mongilet passait pour un type. C’était un vieil employé bon enfant qui n’était sorti de Paris qu’une fois en sa vie.*” (*Guy de Maupassant : contes et nouvelles*, 1972, p. 75). Tem-se a situação, a ocupação da personagem e outros dados pessoais.

Em *Mimesis*, destaca-se o emprego do discurso direto, que, segundo Auerbach, “não tem, [...], a função de manifestar ou exteriorizar pensamentos. Antes pelo contrário, tem a função de aludir a algo implícito, que permanece inexpresso.” (2009, p. 8). No entanto, contrário às bases realistas, na prosa maupassantiana, privilegia-se o discurso indireto, de modo que se faz presente a opinião do autor sobre os acontecimentos e se estabelecem, assim, seus conceitos em relação ao mundo: *L’obsession de l’ « impuissance humaine » conduit Maupassant à l’obsession de la clairvoyance. [...] la hantise d’une « pénétration » totale des êtres et des choses afin de les révéler dans leur « intimité » et ainsi de lever les apparences – les masques – dont se déguise le monde.*” (*Guy de Maupassant : contes et nouvelles*, 1972, p. 148).

Durante seu estudo sobre a obra de Homero, no qual ele analisa os contrastes entre os estilos épicos e antigos, assim como entre os escritos mitológicos e bíblicos, Auerbach chama atenção para um ponto muito importante das funções realistas:

De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e

pouca tensão. Do outro lado, só acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. (2009, p. 9).

Com o realismo moderno, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento vagaroso e à pouca tensão, buscou-se a aproximação do leitor em direção às ações narradas, de modo que se pudesse manter a atmosfera realista. Neste caso, ilustra-se, em Maupassant, seu interesse em ser conciso e preservar a tensão escolhida por meio da representação de pequenos núcleos da sociedade. E, sobre estar acabado somente o que interessa às ações expostas, o uso da história paralela, como apresenta Philippe Hamon (1973, p. 411-445), função muito utilizada por esse contista, possibilita ao texto, e especialmente à narrativa de caráter breve, a exploração de um novo núcleo em toda trama. Assim, esta função realista não lançaria o desinteressante à história na escuridão, mas o colocaria em um segundo plano, que contribui para a desfocalização da narrativa principal e para a preservação da ilusão de real.

Sobre ponto similar, Mathieu-Colas, em *Récit et vérité* (1989, p. 395), assinala que, para que tal texto ou história mantenha sua condição de realista, deve-se tornar possível que a coincidência entre mundo real e texto ficcional seja tratada sobre um fato bruto, isto é, ela deve ser preparada de modo que a ação pareça ocorrer naturalmente como algo do cotidiano. E a fim de se reforçar o que se comentou anteriormente sobre a função do olhar na obra de Maupassant, em que este - em seu trabalho criativo - se sobressai frente aos outros sentidos do corpo humano, e, desse modo, responder ao questionamento de Auerbach sobre o encantamento sensorial no Realismo, verifica-se no excerto seguinte, *Le gueux* (1972, p. 122), elementos que compõem a atmosfera e a sensação realista da obra:

Il ne répondait pas et s'éloignait, saisi d'une peur vague de l'inconnu, d'une peur de pauvre qui redoute confusément mille choses, les visages nouveaux, les injures, les regards soupçonneux des gens qui ne le connaissaient pas, et les gendarmes qui vont deux par deux sur les routes et qui le faisaient plonger, par instinct, dans les buissons ou derrière les tas de cailloux. (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 122, grifo nosso).

Reconhece-se que o autor se vale de um estilo bastante imagético, sugestivo em suas criações, que exalta a capacidade de apreensão de seu olhar; a partir do qual ele produz o encantamento sensorial de seu texto. No entanto, cabe ressaltar que esta qualidade, sua visão sensível e aguçada, pode ser melhor apreciada em seus trabalhos fantásticos e impressionistas, nos quais surgem muitas comparações entre elementos distintos, semelhantes a esta selecionada do trecho acima: “*saisi d'une peur vague de l'inconnu, d'une peur de pauvre*” .

Além disso, como aponta Auerbach sobre as características do realismo literário, ele questiona se a narrativa contém um sentido oculto ou apenas a função de descrever a

realidade. A resposta para tal proposição, talvez, pareça simples de ser respondida, uma vez que já se concluiu, desde a leitura de *Mimesis* (2009), que os pensamentos e sentimentos das personagens nunca devem estar ocultos ou inexpressos, o que ocultaria certas informações. Porém, mesmo que em alguns momentos seja clara a intenção pedagógica desse autor, que busca, através de suas críticas às pessoas, mostrar o quão feios e cômicos podem ser certos comportamentos sociais, seus contos, e também os de outros autores realistas, certamente trazem informações pouco evidentes, como se percebe, por exemplo, em descrições de cenas que remetem aos momentos vividos pelo autor ou aos casos em que sua opinião se apoia em bases naturalistas. Por exemplo, atente-se para o trecho de *Amour* (Maupassant, *Contes choisis*, 1955, p. 60), onde, por efeito estilístico, a informação não aparece claramente expressa:

Non. Autre chose s'en dégage, un autre mystère, plus profond, plus grave, flotte dans les brouillards épais, le mystère même de la création peut-être ! Car n'est-ce pas dans l'eau stagnante et fangeuse, dans la lourde humidité des terres mouillées sous la chaleur du soleil, que remue, que vibra, que s'ouvrit au jour le premier germe de vie ?

3. REALISMO HISTÓRICO

Segundo Auerbach, “a história que presenciamos, ou que conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira menos uniforme, mas cheia de contradições e confusão” (2009, p. 16). Obviamente, menos uniforme do que a literatura, pois, como dito anteriormente, pede o Realismo que os fatos da história se desenvolvam nítida e respeitosa, que mantenha linearidade no fio narrativo, para que se possa, por exemplo, relatar sem contradições o correr de um dia. Porém, cada indivíduo representado detém uma pletora de motivos contraditórios, que contribuem para o realismo, pois, “[...], o contraditório e o entrelaçamento dos motivos nos indivíduos e na trama total tornaram-se tão concretos que não se pode duvidar do caráter autenticamente histórico do relato” (2009, p. 17).

Sabe-se que o ofício literário, sem importar a qual época ou escola pertença, exige interpretação minuciosa de todos os seus pormenores e ensinamentos, para que se possa alcançar a realidade criada pelo autor, que se vale de marcações, seja na fala ou no hábito de suas personagens, para atingir a qualidade de verossimilhança. Por exemplo, vêm-se nas descrições de Maupassant das pessoas da região da Bretagne em *Le Baptême* (Guy de Maupassant : *contes et nouvelles*, 1972, p. 49):

A neuf heures du matin, le père Kérandec arriva devant ma porte avec sa belle-soeur, la grande Kermagan, et la garde qui portait l'enfant roulé dans une couverture.

Et nous voilà partis vers l'église. Il faisait un froid à fendre les dolmens, un de ces froids déchirants qui cassent la peau et font souffrir horriblement de leur brûlure de glace. Moi je pensais au pauvre petit être qu'on portait devant nous, et je me disais que cette race bretonne était de fer, vraiment, pour que ses enfants fussent capables, dès leur naissance, de supporter de pareilles promenades.

Têm-se aí marcações sobre horas do dia, clima, parentesco, função das personagens e a edificação da região (a igreja) que bem indicam os costumes representados. Observam-se também duas frases bastante sugestivas: “*brûlure de glace*”, formada por dois elementos que remetem a naturezas distintas, e “*cette race bretonne*”, que explicita, respectivamente, a influência do impressionismo e do naturalismo em Maupassant, autor que buscava nas repetições do cotidiano exaltar as sensações e suas opiniões sobre o homem.

Auerbach, ao se referir à importância da historicidade e da mobilidade social dos realistas, salienta a representatividade dos relatos bíblicos, do Velho Testamento, nos quais “surge um conceito de estilo elevado e de sublimidade diferente do de Homero. Este certamente não receia inserir o cotidiano e realista no sublime e trágico” (2009, p. 19). Esses dois estilos, o de Homero e o do Velho Testamento, de acordo com ele, exerceram uma influência constitutiva sobre a representação europeia do real. Porém, o que foi dito acima, ainda está distante da regra de separação dos estilos, tendência que mais tarde, tempos após a obra de Homero, impor-se-ia quase que por completo e estabeleceria que a descrição realista do cotidiano era inconciliável com o sublime; assim, a literatura realista passa a se aproximar das camadas mais baixas da sociedade. A partir de tais constatações, percebe-se a construção do estilo de Maupassant: seu espírito sensível às nuances do mundo permitiu-lhe reproduzir a vida de várias classes sociais e descrever o homem desde seu interior, exaltando suas misérias e desilusões: “*Incapable de dépasser l’univers borné de sa connaissance, l’homme souffre de la banalité des êtres et des choses. [...] on notera en particulier les thèmes de l’ennui et de la souffrance de vivre*”. (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 146).

4. DE PETRÔNIO A MAUPASSANT

Para o desenvolvimento de seu estudo, Auerbach (2009) vale-se de *O banquete de Trimalquião*, de Petrónio (autor que marcou o limite extremo ao qual chegou o realismo antigo), para exemplificar marcas realistas que aí se fazem presentes, desde um trabalho de

aproximação e diferenciação das técnicas de escrita de Homero. Neste caso, ele trata da intenção dos escritores em criar a impressão de mudança histórica, quando, na verdade, pretendia-se muito mais alcançar a ilusão de uma constituição estável da sociedade, em que a mudança das ações e do destino das personagens pareceriam insignificantes. Logo, essa ilusão de real é facilmente vista em Maupassant, pois a mudança pessoal alcançada pela personagem pouco influencia toda a narrativa, ou seja, o destino final da personagem trata-se de uma afirmação de suas qualidades ou de que qualquer mudança é inevitável, como se o contista dissesse: “veja as facetas do ser humano.” Veja em *Aux Champs* (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 111), como a personagem Charlot, no fim da história, percebendo sua condição de pobreza, sem qualquer melhora ao longo de sua vida, perde subitamente seu espírito amável, culpa seus pais pela sua situação degradante e abandona sua casa. Aliás, nesse título (e obviamente em vários outros) bem se revela a influência de Schopenhauer na obra de Maupassant: “*La théorie de Schopenhauer peut se résumer ainsi : « L'homme est mauvais, irrémédiablement mauvais ; la vie est mauvaise, irrémédiablement mauvaise, et il vaudrait mieux n'être pas né. »*” (LEMOINE, 1957, p. 121).

No decorrer de seu estudo, Auerbach chama atenção para um fato curioso entre os realistas; ele afirma que, nestes, sempre acontece algo extraordinário ou estranho ao curso da narração, fato que é simplesmente assistido pelo resto do mundo. Quanto a tal afirmação, nota-se que ela se forma da seguinte maneira, em *A cheval* (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 88-96): o protagonista, funcionário do Ministério da Marinha (como tantas outras personagens de Maupassant), passeava com sua família (que ia em um carro alugado para ostentar as aparências da época), quando perde o controle do cavalo que alugara e atropela uma senhora que cruzava a rua. Certamente, tem-se aí algo inesperado para a personagem, mas, cabe ressaltar que não se tem o mesmo para o leitor, que a cada descrição, antecipadamente feita pelo narrador, sente que algo sucederá. No entanto, as demais personagens da trama, pertencentes ao pequeno núcleo abordado pelo autor, elas sim, como diz Auerbach, mantêm-se a contemplar e a comentar o ocorrido, posição que também é, involuntariamente, assumida pelo leitor.

Quanto às bases apontadas por Auerbach em *O banquete de Trimalquião*, de Petronio, o crítico esclarece que aquilo que é correspondente à realidade comum, ou seja, ao cotidiano, somente pode ser apresentado por um viés cômico, do contrário haveria perdas ao desenvolvimento problemático e, conseqüentemente, ao realismo; o que delimitaria sua abrangência. Auerbach ainda comenta que isso impediria a relação da obra com suas marcas

históricas. Logo, esses pontos levantados por ele coincidem com muitos de Maupassant: o escritor mostra suas personagens pelo lado cômico e burlesco do homem. Porém, ainda que seu realismo esteja diretamente ligado à representação do cotidiano, ele não se restringe ao cômico, e tampouco perde sua obra em relação à historicidade ou à abordagem de uma problemática; como se nota, por exemplo, em seus títulos que tratam da guerra de 1870 contra os alemães ou das diversas regiões que foram colonizadas pela França, como o Havre.

Quando em *Mimesis* (2009), têm-se questões sobre o moralismo realista, obtêm-se respostas para o estilo maupassantiano, que se refere primeira e diretamente aos indivíduos e não à sociedade de modo geral. Porém, devido à quantidade de publicações desse autor, é natural que muitos planos sociais sejam tocados. Assim como nunca falta alusão a um lugar, ou situação econômica de suas personagens; temas igualmente explorados por Hamon (1973, p. 411-445). No entanto, o realismo de Maupassant, em alguns de seus trabalhos, limita-se ao que diz respeito à questão do tempo cronológico, que deixa de ser datado formalmente para ser situado quase sempre em um passado recente, fresco na memória de suas personagens.

Ce sentiment du temps qui fuit, opérant son oeuvre de destruction, d'une durée où le present vacille sous le flux et reflux du désir et du regret, échappant finalement à la conscience, s'exprime encore dans l'oeuvre de l'écrivain par la hantise du vieillissement et l'obsession de la mort, qui se conjuguent en une intuition lancinante du néant (La nuit, Sur l'eau, Première neige, l'Aveugle). (Contes et nouvelles de Guy de Maupassant, 1972, p. 10).

Em relação aos assuntos que são sínteses de características objetivas, como o capitalismo, que determinam épocas, fato inexistente em escritores antigos, eles podem ser facilmente vistos nesse autor, como exemplo, citamos novamente *A cheval* (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 88), conto em que as personagens, da baixa burguesia, esforçam-se para ostentar uma aparência de riqueza: “*Hector de Gribelin avait été élevé en province, dans le manoir paternel, par un vieil abbé précepteur. On n'était pas riche, mais on vivait en gardant les apparences.*” Menciona-se, inclusive, o desejo do protagonista, Hector, de alugar um automóvel: “*Ma foi, s'écria Hector, une fois n'est pas coutume, nous louerons un break pour toi, les petits et la bonne, et moi je prendrai un cheval au manège. Cela me fera du bien.*” (Guy de Maupassant : contes et nouvelles, 1972, p. 89).

5. A ESTRUTURA NARRATIVA EM FUNÇÃO DO REAL

Como analisa Auerbach na obra *A Nomeação de Rolando como Chefe da Retaguarda do Exército Franco* (2009, p. 83-105), há a múltipla repetição de uma mesma ação: em vez de

se descrever um acontecimento que ocorra em vários membros, tem-se repetidas voltas ao ponto inicial da história. De modo semelhante a este, em Maupassant, verifica-se uma constante e específica menção ao assunto tratado por ele, para que se consolidem, assim, as personalidades e os motivos das personagens representadas. Há repetição e reafirmação, por exemplo, de uma lamentação e outros elementos similares, que, mantidos em justaposição, trabalham no sentido de reforçar as qualidades das personagens tratadas pelo autor. Tais características, no decorrer de muitas de suas narrativas, tornam-se ainda mais perceptíveis pela predominância da Parataxe, que contribui para uma construção agramatical e, por isso, um texto mais rígido. Porém, não se pode nem se deve afirmar que a prosa de Maupassant se constitua exclusivamente desse modo; mas sabe-se que o autor sempre buscou por uma escrita simples, concisa e direta, como se vê em *L'aveu* (1957, p. 138-145), no qual se sobressai apenas o uso da conjunção *et*, que simplifica a construção do texto e mantém a constância dos fatos:

Alors la mère Malivoire, affolée de colère, se rua sur sa fille et se mit à la battre avec une telle frénésie qu'elle en perdit son bonnet. Elle tapait à grands coups de poings sur la tête, sur le dos, partout; et Céleste, tout à fait allongée entre les deux seaux, qui la protégeaient un peu, cachait seulement sa figure entre ses mains. (Maupassant, 1957, p. 141).

Logo, trecho que bem serviria de análise para este, *L'aveu* (1957), e outros contos de Maupassant, seria a seguinte menção de Auerbach sobre a *Canção de Rolando*: “O acontecer está dissolvido, assim, em uma série de quadros; está como que parcelado. [...] tudo está mais comprimido. A concatenação é mais rigorosa.” (2009, p. 99). No entanto, diferentemente do que ele aborda em seu estudo, em Maupassant não se tem, por exemplo, um quadro isolado na narrativa, que se apresentaria, às vezes, mais movimentado do que o principal. Apesar disso, “a técnica da representação [...] é ainda totalmente a mesma: é um enfileirar de quadros independentes.” (2009, p. 99). Sobre isso, é interessante salientar em *L'aveu* (1957) os elementos naturalistas que, sem dúvida, se constituem como quadros independentes e muito elucidativos em relação ao comportamento humano pensado pelo escritor. Atente-se, então, como ele descreve os animais e suas reações ao presenciarem a confusão entre mãe e filha:

Toutes les vaches, surprises, avaient cessé de pâture, et, s'étant retournées, regardaient de leurs gros yeux. La dernière meugla, le mufle tendu vers les femmes. (1957, p. 141).

Estes são quadros totalmente fechados em si, que subexistem por si próprios. E averigua-se que esse contista, como já demonstrado, propõe uma imagem prévia dos

acontecimentos, possui uma sistematização gramatical simples e direta, sua narração, tão bem visualizada e explicitada por ele, torna desnecessário o excesso de descrições e, ao contrário da literatura tradicional, que raramente possui conteúdo sério, ele retrata e instiga seu leitor a questionar os mais variados fatos sociais, embora “*le conte de Maupassant fait de l’homme ou une mécanique triste ou un patin comique*” (LEMOINE, 1957. p. 88).

Através de sua escrita, livre de qualquer tendência de idealização do ser humano, tem-se uma grande diversidade de informações sobre cultura e costumes franceses, ou seja, é possível atingir intimamente a realidade de seu tempo. Portanto, pode-se descrever o realismo desse autor de acordo com o que diz Auerbach em sua análise sobre Virgílio e Dante:

Aqui chegamos ao mais surpreendente, ao paradoxal naquilo que é chamado de realismo de Dante. Imitação da realidade é imitação da experiência sensível da vida terrena, a cujas características essenciais parecem pertencer a sua historicidade, a sua mutação e o seu desenvolvimento. (2009, p. 166).

Dentre as diversas técnicas e traços realistas esclarecidos por Auerbach, salienta-se que Maupassant não dá voz às suas personagens, ao contrário do que acontece, por exemplo, em *Dom Quixote*, de Cervantes, autor de tradição épico-retórica. Este fato, tal como também é comentado por Philippe Hamon (1973, p. 411-445), não favorece ao realismo, que se atenua, pois a voz do autor se faz ouvida na maior parte da narrativa. Ele mostra-se constantemente no texto, ostenta seu saber dos fatos e imprime suas opiniões, para que com isso se acredite no que ele diz. Porém, muito se vê em Maupassant, quando Auerbach diz: “a vontade idealista deve estar de acordo com a realidade existente pelo menos até o ponto de poder atingi-la, de tal forma que uma penetre na outra e surja um verdadeiro conflito.” (2009, p. 307). O que parece válido, pois o idealismo do autor estrutura-se precisamente sobre fatos da vida; o que já não ocorre em *Dom Quixote*, que “tenha uma tal visão, ela o abandona tão logo o idealismo da idéia fixa dele se apodera.” (2009, p. 307).

A proposta desta pesquisa, analisar a escritura de Maupassant a partir das bases realistas arroladas por Auerbach em *Mimesis* (2009), valida-se, acima de tudo, pela importância desse autor para a literatura e principalmente para os gêneros Conto e Novela: “«quand Maupassant écrit : « C’est moi qui ai ramené en France le goût violent du conte et de la nouvelle » (I).” (LEMOINE, 1957. p. 91); ainda que, como destaca Lemoine, esta sua afirmação seja ingrata ao trabalho anterior de outros autores, como Mérimée, respeitado pela sua perfeição na criação de novelas, e que se fez presente na época marcante da transição entre o declínio do romantismo e o crescimento do realismo. Merimée teria precedido Maupassant quanto à brevidade, concisão e precisão. Aliás, ressalta-se o parentesco de estilo

entre esses dois autores, caracterizados por retratarem de modo frio a natureza humana, fazendo reaparecer as concepções de Taine. “*Maupassant, sauf dans les deux dernières années de sa vie littéraire, a toujours peint de l’extérieur. Son impassibilité, qui n’est pas seulement naturaliste, donne un ton particulier à son écriture.*” (LEMOINE, 1957. p. 92).

Como já se tratou em outro capítulo desta análise, em seu trabalho criativo, Maupassant apresenta, inicialmente, as características da personagem e o problema (o tema) a ser desenvolvido por ele, ao passo que, em todo correr da trama, ele reafirma suas opiniões e explicita os pensamentos e comportamento em foco. Porém, este estilo, que dá à trama clareza, agilidade e facilidade de leitura, não parece ser próprio dele, pois:

a maneira de colocar o problema, desde o primeiro momento, de tal forma que a solução desejada já esteja contida na própria colocação, assim como a técnica do holofote que ilumina em demasia o que há de ridículo, absurdo ou repelente no inimigo, são duas técnicas que foram empregadas já há muito tempo, antes de Voltaire. (Auerbach, 2009, p. 362).

Quanto ao realismo de autores anteriores a Maupassant, como Stendhal, identifica-se, segundo Auerbach, que este objetivava retratar a estrutura social e captar cada uma de suas nuances, sem qualquer sistema racionalista pré-concebido em relação aos fatores gerais que determinam a vida social. Seu principal objetivo era analisar o coração humano. Embora o trabalho de Stendhal fosse admirado por Maupassant, que mesmo o reconhecia como “*le primitif de la peinture des mœurs*” (LEMOINE, 1957. p. 60), ambos mantêm-se distantes, sobretudo pela verve satírica deste último.

Em relação a Balzac, presencia-se em Maupassant a harmonia entre a personagem e o meio que a cerca. “*Balzac lui en imposait par son ampleur et par ce qu’il contenait, en germe, de réalisme. [...] Maupassant sentait se projeter sur lui, et parfois l’assombrir, cette ombre de géant.*” (LEMOINE, 1957. p. 14). Porém, não se pode afirmar, e tampouco é este o caráter desta pesquisa, que Maupassant sofreu influência direta deles. Em Balzac, tem-se muito mais descrições, que tentava fundamentar suas opiniões sobre o meio social através de analogias biológicas; idéia que fora, antes, presenciada em Montesquieu. No entanto, este direcionava-se ao clima, ao solo, etc.; e o outro toma a vida humana por uma ótica determinista, em comparações entre a sociedade e a natureza. Segundo Auerbach, as intenções de Balzac podem ser definidas de acordo com a seguinte frase: “*L’État social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société*”. (2009, p. 426). Além disso, ele ambicionava ser um moralista clássico, e isso pouco a pouco enriquece e influencia

seu estilo: por exemplo, em *Les Etudes des Moeurs*, onde Balzac procurou descrever todos os momentos da vida do homem, a história social em toda sua abrangência.

Os realistas, a partir de seus conhecimentos, fazem sugestões sobre suas personagens, e Maupassant busca revelar friamente suas fraquezas e defeitos. Ele mostra-as como seres medíocres, mesquinhos, sempre com a intenção de tratar dos fatos internos, íntimos do homem; como faz, mais à frente no tempo, Virginia Woolf:

[...] os acontecimentos exteriores perderam por completo seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. (*Mimesis*, p. 485).

Segundo Candido (1972, p. 79), em sua análise sobre a construção da personagem no romance (embora o *corpus* de estudo desta pesquisa seja outro gênero literário), pode-se bem perceber como sua crítica vai ao encontro das características realistas até aqui observadas:

Os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela de pormenores [...]. A evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo, é tão importante, nesse sentido, quanto à discriminação dos móveis num aposento, uma vassoura esquecida ou o ranger de um degrau. Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, - isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. (1972, p. 79)

Porém, não há em contos de Maupassant essa preocupação de detalhar o espaço literário, ainda que se preocupe em situar elementos estratégicos na construção de seu texto, a fim de alcançar a qualidade irrefutável de real. Verifica-se que sua técnica criativa, assim como a de Flaubert, forma-se de modo análogo aos de pintores realistas do século XIX, que, em busca de diminuir a distância entre o quadro e o observador, valiam-se, dentre outras funções, da retirada do fundo do quadro e eliminavam o efeito modular das cores, para que se pudesse enaltecer a imagem representada, assim como bem exemplifica Menegazzo (2007, p. 81). Logo, tal prática na construção do primeiro plano narrativo, onde estão as descrições do protagonista e objetos de destaque, é feita apenas através da ótica da personagem, do narrador, de modo que se obtém um efeito fechado, que bem apreende a concentração do leitor. Aliás, visto que Maupassant era discípulo de Flaubert, não é tarefa difícil perceber nas imagens reveladas por ele os ensinamentos de seu mestre. A partir da leitura do artigo publicado por Menegazzo (2007, p. 85), em que a pesquisadora trata da arte realista de Flaubert, vê-se a maneira pela qual o escritor de *Madame Bovary* constituía suas cenas, sendo esta exatamente a mesma forma usada por seu aprendiz: “Ao descrever as ações e cenários por meio da retina

e não do conhecimento da realidade, o narrador oferece ao leitor uma visão pulverizada da atmosfera sob os efeitos da transparência e dos reflexos da luz do sol.” (MENEGAZZO, 2007, p. 85).

7. ANÁLISE REALISTA DOS CONTOS

7.1 LE PARAPLUIE

Le parapluie põe em relevo a avareza de uma dona de casa francesa, Madame Oreille, e a passividade de seu marido, M. Oreille, nas decisões a serem tomadas sobre o dinheiro dentro de casa. Tem-se, neste conto, a presença do núcleo familiar e momentos triviais, o que de acordo com Hamon (1973, p. 411-445) facilita a aproximação entre ficção e realidade, além de realçar o realismo do texto. Tema este, a família, que se mostrou bastante frequente nas análises de Auerbach ao longo de *Mimesis* (2009), aliás, um dos pontos interessantes abordados por ele, que se nota neste conto e em vários outros de Maupassant, é o modo como os acontecimentos realistas estão dissolvidos em toda história, como mencionado anteriormente, há uma múltipla repetição de uma mesma ação e um constante retorno ao ponto inicial da história (as discussões), o que pouco a pouco forma um todo verossímil.

Aqui, descreve-se a relação entre o homem e o dinheiro: uma disputa entre marido e mulher sobre a compra de um guarda-chuva. Como em muitos dos lares franceses da época, o dinheiro era ganho pelo marido e controlado pela esposa. Neste caso, ambos possuem personalidades diferentes, o que propicia maior abrangência descritiva. Assim, Maupassant, ao iniciar a narrativa, apresenta suas personagens e dá informações valiosas sobre elas:

Madame Oreille était économe. Elle savait la valeur d'un sou et possédait un arsenal de principes sévères sur la multiplication de l'argent. Sa bonne, assurément, avait grand mal à faire danser l'anse du panier, et M. Oreille n'obtenait sa monnaie de poche qu'avec une extrême difficulté. Ils étaient à leur aise pourtant, et sans enfants. Mais Madame Oreille éprouvait une vraie douleur à voir les pièces blanches sortir de chez elle. C'était comme une déchirure pour son cœur ; et, chaque fois qu'il lui fallut faire une dépense de quelque importance, bien qu'indispensable, elle dormait fort mal la nuit suivante. (Contes choisis, 1955, p. 70).

Percebe-se, então, que em um parágrafo, o primeiro, o autor descreve sua personagem, sendo esta uma das principais marcas que se repetem em suas obras, visto que a representação do comum é tida como algo que nos acerca do que é contado e afirma na mente do leitor a realidade narrada, de modo que ela seja um reflexo da realidade de outras pessoas; pois, assim

como diz Auerbach (2009), o meio representado deve concordar com a realidade existente até poder atingi-la, de tal forma que se juntem e formem uma situação verdadeira.

Madame Oreille deseja economizar ao máximo, restringe ao marido seu próprio dinheiro, obriga-o a usar um guarda-chuva velho e, com isto, submete-o às humilhações de seus colegas de repartição: *“Des employés, en apercevant cet objet [le parapluie] jeté dans Paris par milliers, recommencèrent leurs plaisanteries, et Oreille en souffrit horriblement”* (Contes Choisis, 1955, p. 71). Quanto ao que se refere a M. Oreille, o narrador diz:

Il était commis principal au ministère de la Guerre, demeuré là uniquement pour obéir à sa femme, pour augmenter les rentes inutilisées de la maison. Or, pendant deux ans, il vint au bureau avec le même parapluie rapiécé qui donnait à rire à ses collègues.

Em *Le parapluie*, os nomes das personagens, Monsieur e Madame Oreille, trazem um detalhe interessante, pois, conforme apresenta Hamon (1973, p. 411-445), os nomes, de pessoas ou de lugares, podem ser um fator considerável para o entendimento do discurso, referindo-se às características físicas, sociais ou psicológicas das personagens. Este recurso também permite ao autor, além de informações ocultas, um procedimento estilístico, que proporciona maior concisão ao texto. No entanto, como ressalva o próprio teórico, esta não é uma característica exclusiva da escola realista. Aqui, exatamente como proposto por Hamon, os nomes das duas personagens principais permitem, antes de tudo, uma economia de palavras, e oferecem ao leitor o conhecimento instantâneo de seu estado civil; além de, provavelmente, representar algumas de suas características pessoais: M. Oreille (Senhor Orelha) é o responsável pelo equilíbrio do lar, uma vez que ele é a pessoa que trabalha e mantém a renda familiar. Dessa forma, suas funções coincidem com o sentido básico da orelha: órgão utilizado para captar o som, sede do sentido da audição e importante no equilíbrio humano. Porém, de modo mais objetivo, pode-se dizer que seu nome exalta sua personalidade: a de ouvir, ouvir repetidamente as ridicularizações em seu trabalho, ser um homem de poucas atitudes, ouvindo, também em sua casa, ordens e gritos de sua mulher.

Sobre essas definições acerca da personagem M. Oreille, notam-se pontos do realismo estudado por Bersani, em *Le réalisme et la peur du désir* (1975, p. 177-195), obra na qual ele diz que *“de fait, dans le roman réaliste le conflit le plus fréquent est un conflit qui oppose une société et un héros refusant les limites que cette société voudrait imposer sur ses devoirs et sur ses satisfactions.”* (1975, p. 187). Esses deveres e satisfações comentados pelo crítico parecem estar atrelados à importância que M. Oreille dá a um guarda-chuva novo, ou seja, o

status que isso traria a sua pessoa, ao seu espírito que é sufocado pela sociedade da qual faz parte.

Esta narrativa, passada em Paris, apresenta outros nomes próprios, de lugares que existiram ou que existem; estes, citados pelo autor, criam o real do espaço narrado: *au ministère de la Guerre, rue de Rivoli, La Maternelle*. Além disso, há *les scènes-types*: cenas típicas da realidade que permeiam a narrativa e reforçam seu realismo, destacando-se aqui o ambiente familiar vivido por M. Oreille e como sua mulher o tratava:

Puis ils se regardèrent; puis il baissa les yeux; puis il reçut par la figure l'objet crevé [le parapluie] qu'elle lui jetait; puis elle cria, retrouvant sa voix dans un emportement de fureur : - Ah ! canaille! canaille ! Tu en as fait exprès ! Mais tu me le paieras ! Tu n'en auras plus... (1955, p. 72).

Madame Oreille, a protagonista, é personagem típica do realismo, livre de intimidades: seus pensamentos e suas atitudes são o tema do discurso e, ainda que possam ser censurados (e esta é uma das intenções do autor, despertar a crítica do outro), colocam a história em condição indubitável na realidade. Além disso, configuram-se como o elemento discordante da trama, ou seja, seu comportamento questionável, sua relação intransigente e infantil com o marido instigam o leitor a confrontar os fatos narrados: o dinheiro, a avareza de uma dona de casa e a submissão do marido, que é impedido de adquirir um simples guarda-chuva. A respeito dos traços individuais da personagem, Bersani (1975) elucida a importância despendida pelos autores realistas a esse ponto do processo criativo:

Dans la littérature réaliste, les comportements sont l'expression continuelle de la psychologie des personnages. Des incidents, apparemment fortuits, nous transmettent, avec économie des messages concernant leur personnalités, de sorte que le monde s'accorde, structuralement au moins, avec le personnage du roman, en ceci qu'il propose constamment à notre intelligence des objets et des événements qui contiennent des désirs humains [...]. (BERSANI, 1975, p. 178).

De volta ao desenrolar da história, M. Oreille, depois de discussões e ameaças de abandonar seu trabalho, consegue que sua mulher permita-lhe comprar um guarda-chuva novo; e ele, por sua vez, “*trionphant, obtint un vrai succès au bureau*” (*Contes Choisis*, 1955, p. 71). No entanto, quando retorna do trabalho a sua casa, o guarda-chuva, recém-comprado, está danificado: “*c’était une brûlure de cigare*” (1955, p. 71); e, por isso, novas discussões surgem entre marido e mulher, que, depois de muito pressionar seu marido em busca de uma resposta para o ocorrido, conserta a parte queimada: “*elle ajuta une pièce avec un morceau de soie coupé sur l’ancien parapluie*” (1955, p. 72). Conserto que também gera discussões, pois M. Oreille não se permite sair às ruas com um guarda-chuva remendado; ele se recusa, mas em

vão, já que Madame Oreille o obriga, em vista de que o acontecido fora unicamente por culpa dele, por não ter cuidado bem de seu guarda-chuva. E, no dia seguinte, o pior, ao chegar em sua casa, M. Oreille tem seu objeto, outrora novo, depois remendado, já todo crivado por pequenos furos de ponta de cigarro, talvez feitos pelo próprio M. Oreille, que já não suportava ir ao trabalho sem um guarda-chuva decente, ou feitos pelos seus colegas de repartição, por vingança, como ele alega. Desse modo, verifica-se como os comportamentos sociais afirmam a atenção do autor à criação da realidade. Todavia, como bem analisa Barthes (2007, p. 79), a criação da ilusão de real não pode apenas objetivar ser uma cópia de tudo, inclusive, para ele, o texto de perfeita verossimilhança não é aquele que pinta o real, mas aquele que mais fundo estudará e modificará a irrealidade da linguagem em direção ao real. Pois, como trata Maupassant: autor realista deve ser um maravilhoso ilusionista.

Outro ponto interessante é a previsão de conteúdos, que se dá, por exemplo, nas repetições das discussões que ilustram a rotina do casal: M. Oreille, ao entrar em casa, sempre tem seu guarda-chuva avaliado por sua mulher, que, por acaso, percebendo-o estragado, fica furiosa pelo dinheiro a ser gasto. As discussões recomeçam e, desse modo, pode-se prever facilmente qual será a ação da personagem, conforme o trecho em que se menciona o guarda-chuva. Além disso, verifica-se - a partir da análise de Barthes (2007, p. 106), na qual ele expõe um estudo de Bruce Morrisette sobre a literatura de Robbe-Grillet - que a presença de tal objeto, cujo valor e presença parecem insignificantes para o leitor, atua como ponto principal das discordâncias entre as personagens. De acordo com Barthes, Morrisette vê tais objetos como unidades portadoras de sentidos, sensações, não como símbolos, o que também não caberia a este caso; o objeto mostra-se como ponto de intermédio para outras etapas do texto.

Outra das características do realismo é inserção de uma personagem estratégica. Em determinado ponto da história, surge um médico, um amigo da família, etc., que tem a função de transmitir uma informação nova, que abra incertezas e novas possibilidades para uma mudança no seguimento da narrativa; tal como se dá em *Le parapluie*. Aqui Madame Oreille está decidida a não comprar um guarda-chuva novo a seu marido. A discussão entre eles recomeça. M. Oreille pela primeira vez se revolta: “*Alors je donnerai ma démission, moi ! Mais je n’irai pas au ministère avec un parapluie de cuisine*” (1955, p. 73). Quando, eis que surge a visita de um amigo com uma informação de como o casal poderia preservar seu dinheiro. “*L’ami, bourgeois pauvre, eut une inspiration. « Faites-le payer par votre Assurance [...] »*” (1955, p. 73). Essa personagem, o *bourgeois pauvre*, representante da

classe burguesa, sempre se mostrou presente na obra de Maupassant, sendo alvo das críticas feitas pelo escritor à sociedade francesa; o que, de certo modo, atesta o que diz Auerbach sobre o autor realista da modernidade, que trata de fatos imersos em uma época histórica.

Apesar da sugestão do amigo, M. Oreille recusa-se a ir à seguradora contra incêndios por causa de dezoito francos, valor do guarda-chuva. Porém, Madame Oreille, disposta a recuperar o dinheiro, decide mentir: queima o guarda-chuva para simular um desastre e sai às ruas. No entanto, a mulher nervosa que reprimia o marido, dona do lar e das finanças, passa a ser tímida fora de sua casa, fraca diante do mundo. Ela, ansiosa e confusa, caminha em direção à seguradora, buscando suportar seus medos para ter de volta os dezoito francos. Assim, ao entrar no prédio da seguradora, “[...] *elle s’aperçut que son cœur battait*” (1955, p. 74), sensação que sugere a imagem de uma mulher sem coração, sentindo-o apenas naquele momento; levada pela ambição, ela mostra mais de sua ganância ao ouvir uma conversa de alguns senhores sobre um valor de quatrocentos mil francos. Madame Oreille: “*Oh ! si elle ôsa partir avec eux, elle l’aurait fait ; elle aurait fui, abandonnant tout !*” (1955, p. 75). Vê-se a fragilidade das relações entre marido e mulher; ela, por dinheiro, abandonaria tudo.

Em *Le parapluie*, como muitos contos desse autor, a narrativa chega a seu fim com um toque de humor e ironia no qual surge uma moral, um ensinamento implícito na fala de sua personagem. Madame Oreille, ao chegar à loja de consertos de guarda-chuvas, já com a ordem de pagamento da companhia de seguro a seu favor, diz: “*Voici un parapluie à recouvrir en soie, en très bonne soie. Mettez-y ce que vous avez de meilleur. Je ne regarde pas un prix*” (1955, p. 78). Ela, antes tão presa a valores irrisórios, já não se importava com a quantia a ser gasta, visto que o valor não seria pago por ela. Ademais, nesta cena, tem-se a fala proferida pela personagem, o que é algo caro à obra realista e um aspecto raro em contos de Maupassant, uma vez que é o narrador quem sempre toma a palavra.

Como pôde ser visto, o realismo volta-se ao íntimo da personagem, um comportamento peculiar ou banal, o que garante ao leitor uma aproximação do texto através do reconhecimento fácil de imagens e atitudes explícitas das personagens, fatos que refletem a realidade do mundo observado - da mesma forma como se investigou em *Mimesis* (2009). Além disso, percebe-se que, enquanto a história é contada, uma crítica é feita ao modo de ser e pensar do ser humano. E o leitor, à medida que avança em sua leitura, sente formular dentro de si uma opinião sobre o que lhe é apresentado. Mas, o narrador descreve os fatos de tal maneira que a decisão mais plausível parece ser a de compartilhar seu ponto de vista. Neste caso, vê-se a intenção do escritor em trabalhar sua obra de modo que ela se mostre ausente de

laços afetivos entre o casal. Pois, para Maupassant, o casamento é, como muitas das relações humanas, tido como uma relação de interesses individuais, tal qual em *Le parapluie*, descrito, de forma bastante realista como uma questão financeira, uma união vazia de sentimentalismo. Como diz Maupassant: « *Je range l'amour parmi les religions, et les religions parmi les plus grandes bêtises où soit tombée l'humanité* ». (1957. p. 48).

Além disso, sem qualquer intenção de censurar ou aprovar tais intenções desse autor no que se refere a sua visão sobre a vida conjugal, mas em virtude de analisar o realismo do texto, vale dizer que, de acordo com Bersani (1975), o matrimônio, como elemento realista, seria tão significativo e igualmente aportaria ao texto material psicológico e moral, se também fosse representado como uma união duradoura e feliz. Porém, sente-se importante propor a seguinte questão: se ele assim fosse apresentado no conto de Maupassant, esse tema manteria sua abrangência e guardaria sua universalidade? Pois, como Bersani afirma, as personagens “*deviennent les boucs émissaires de cette société.*” (BERSANI, 1975, p. 189).

7.2 LE PROTECTEUR

Este título, assim como outros apresentados durante este trabalho, guia-se pelo comportamento humano: uma personalidade posta em destaque é o tema principal da história. Vê-se que a escrita de Maupassant se realiza de modo diferente ao questionado por Auerbach (2009) sobre os tradicionais realistas, que olhavam e representavam o mundo com um olhar “do alto”, distante da realidade. Neste caso, sente-se caminhar pela cidade de Paris ao lado das personagens, conhecendo seus planos e os hábitos da época. O Autor delineia sua personagem com traços negativos, sob uma visão pessimista e irônica das relações e dos costumes de sua sociedade; o que se reafirma, por exemplo, no título deste conto (O protetor), que trata de um homem que não pode se proteger nem de si mesmo. Esta narrativa se desenvolve de forma bastante concisa e direta, e de acordo com os princípios realistas abordados até o momento, pois como diz Auerbach: nada deve ser ocultado, tudo deve ser expressado.

Como na análise anterior, revelam-se, no início da trama, detalhes importantes sobre o protagonista capazes de indicar por quais caminhos seguirá a narrativa (a previsão de conteúdos) e, nesse processo descritivo, ao passo que as motivações e os atos das personagens são revelados, a fusão entre ficção e realidade é fortalecida. Para Auerbach, a expressão dos pensamentos e o desencadear das ações das personagens, sem desarticulação lógica dos fatos, são os reponsáveis pelo efeito de real:

*Il n'aurait jamais rêvé une fortune aussi haute ! Fils d'un huissier de province, Jean Marin était venu, comme tant d'autres, faire son droit au quartier Latin. Dans les différentes **baisseries** qu'il avait successivement fréquentées, il était devenu ami de plusieurs **étudiants** bavards qui crachaient de la **politique** en buvant des **bocks**. Il s'éprit d'admiration pour eux et les suivit avec obstination, de **café en café**, payant même leurs consommations quand il avait de l'**argent**. (1957, p. 102, grifo nosso).*

Nota-se, antes de qualquer coisa, os elementos e objetos do mundo real disseminados pelo texto, conforme grafados no excerto acima, a fim de que se atinjam, da melhor maneira possível, impressões realistas tomadas do cotidiano. Jean Marin, tempos depois, pôde tornar-se advogado e, ao descobrir que um velho amigo seu, da época do *quartier Latin*, alcançara o posto de deputado: “*il fut de nouveau son chien fidèle [...] Mais il arriva par aventure parlementaire que le député devint ministre ; six mois après Jean Marin était nommé conseiller d'Etat*” (1957, p. 103). Marin “*eut d'abord **une crise d'orgueil** à en perdre la tête*” (1957, p. 104, grifo nosso); citado isto, percebe-se qual será o tema desenvolvido pelo escritor, ou seja, qual a característica humana que ele abordará: o orgulho. E, embora sejam poucas as descrições, o autor imediatamente proporciona ao leitor condições de julgar e imaginar o caráter de seu protagonista. Tal como observa Angela Neves (2008, p. 31):

Desse modo, o crítico [Donald Evans] conclui que a estratégia formal complexa é um recurso que expressa o objetivo estético de Maupassant de sugerir, de compor dissimulada e dubiamente, de maneira que o leitor busque uma interpretação que não é dada diretamente pelo autor. Essa teoria está expressa no prefácio de Maupassant a *Pierre et Jean*.

Após se tornar *conseiller d'Etat*, Jean Marin convence-se demasiadamente de seu posto, do poder que obtém em seu novo cargo. Ele passa a escrever a qualquer um, por qualquer motivo que seja, uma carta de recomendação em seu nome. “*Et il en écrivait des lettres de recommandations, dix, vingt, cinquante par jour. Il en écrivait au café Américain, chez Birgnon, chez Tortoni, à la Maison-Dorée, au café Riche, au Helder, au café Anglais, au Napolitain, partout, partout.*” (1957, p. 104-105). Elevam-se, então, a partir dos trechos já mencionados, características marcantes da escrita de Maupassant: fatos irônicos e cotidianos que são atrativos ao leitor; os quais, aliados à representação da oralidade e ao seu estilo simples de escrever, ampliam o conceito de realista de sua escrita.

Destaca-se também a estrutura de seu texto: menções a nomes de lugares conhecidos, como há, em outro trecho, a menção do nome da cidade de Paris e do Palais-Royal, pontualidades que configuram o espaço físico representado pelo conto e levam a história contada cada vez mais ao encontro do real. Porém, o tempo da narrativa mostra-se indefinido,

tal como verifica Auerbach nas obras realistas analisadas por ele em *Mimesis* (2009); sabe-se apenas que se termina um dia e se começa outro. Logo, qualquer alusão à temporalidade é inexistente, sendo esta uma das características que permite a história ultrapassar épocas.

Le protecteur traz como tema principal o orgulho de Jean Marin e junto a isto está o ensinamento costumeiro dos textos desse escritor, que, neste caso, descreve as razões para não se confiar em qualquer pessoa, ainda que seja pertencente à classe eclesiástica. A presença do clero dá-se no encontro do protagonista e de um cura, marcando o desenvolvimento da narrativa, na qual o autor forma sua opinião contrária à igreja, a Deus. Apesar dessa temática ser recorrente em outros de seus contos (sua ideologia oposta à religião), poucos estudos apresentam-se com o objetivo de atestar e averiguar o ateísmo de Maupassant. Tentam ligar sua repulsa religiosa a sua adolescência, tempo em que estudava em um internato, além do fato de que seus estudos, ainda em sua casa, foram ministrados pelo padre Aubourg, que “fica incumbido das lições de gramática, aritmética, catecismo e latim.” (BRIGITTE, 2010, p. 225-251).

Quanto à narrativa de *Le protecteur*, Jean Marin, em um dia de chuva, encontra-se com monsieur l’abbé Ceinture. “*Avant d’être conseiller d’Etat, M. Marin n’aimait point le clergé. Maintenant il le traitait avec considération depuis qu’un cardinal l’avait consulté poliment sur une affaire difficile*” (1957, p. 105). No entanto, seu orgulho em valer-se de suas funções de *conseiller d’Etat*, sua vaidade e sua necessidade de ostentar seu cargo perante às pessoas foram as causas cruciais para sua queda. Além disso, o modo como o escritor descreve as cenas em que Jean Marin, muito cuidadoso, acompanha monsieur l’abbé ao conselho de Estado realçam a ironia e o toque de humor presentes na trama. O cura, fazendo-se passar por um representante de Deus, trairia a confiança, ou melhor, aproveitaria-se da vaidade de Jean Marin para conspirar livremente contra o governo de Paris.

O tema deste conto muito bem se enquadraria na estrutura do *fait divers*, já que toda narrativa se constrói ao redor de um núcleo simples: o golpe de *monsieur l’abbé*. Aliás, de acordo com Barthes, em *Crítica e verdade* (2007), na qual este analisa a estrutura da notícia e a caracterização do *fait divers*, ele alerta que este estilo literário apresenta-se a partir de dois termos; logo, temos (1) Jean Marin que se autopromove frente aos outros e a *monsieur l’abbé* que se aproveita disso para efetuar seu plano, fatos que, tal como se mostra o conto, configurariam a seguinte notícia: *Conselheiro de Estado é cúmplice de padre em golpe de Estado!* Sem dúvida, algo bastante cômico, em uma estrutura fechada, em que a problemática embutida no ato anunciado é quem irá desenvolver o *fait divers* - como demonstra Barthes

(2007). Todavia, é a repetição da ação que contribui para a formação dessa estrutura, por exemplo, os seguidos discursos de Jean Marin sobre seu novo cargo de conselheiro para diferentes pessoas que encontra; pois, para que haja a presença do acaso, os acontecimentos devem ser variados e bem envolvidos em outras situações, por exemplo: um dia de chuva.

A atitude de *monsieur l'abbé* ainda se define, pelo que se pôde notar do estudo feito por Barthes (2007), como uma importante figura de retórica, isto é, a antítese. A relação entre os termos componentes do fato em destaque torna-se vetorizada, visto que há dois pontos distintos: alguém deu um golpe de estado, e esse alguém é um padre. “A causalidade é revirada em virtude de um desenho exatamente simétrico. Esse movimento era bem conhecido na tragédia clássica, a qual tinha mesmo um nome: era o *cúmulo*.” (2007, p. 65).

Incluem-se, entre as características realistas - e estas, como anuncia Auerbach (2009), realmente podem ser vistas em qualquer texto realista encontrado ao acaso - *les scènes-types*, analisadas por Hamon (1973, p. 411-445), que colocam o leitor diante de momentos bastante realistas. São cenas que tratam de encadear elementos e objetos que compõem o mundo real e, de acordo com Auerbach, mantêm a linearidade dos acontecimentos da narrativa, tornando possível relatar com precisão o passar de um dia, além de estabelecer aos olhos do leitor um quadro perfeito de um momento de uma vida, pois “*est « réaliste », en somme, ce qui vous donne l'impression de la vérité.*” (DUCHET, 1973, p. 486). Atente-se ao excerto seguinte:

Prenez garde à ce ruisseau, monsieur l'abbé. Surtout méfiez-vous des roues des voitures; elles vous éclaboussent quelquefois des pieds à la tête. Faites attention aux parapluies des gens qui passent. Il n'y a rien de plus dangereux pour les yeux que le bout des baleines. Les femmes surtout sont insupportables; elles ne font attention à rien et vous plantent toujours en pleine figure les pointes de leurs ombrelles ou de leurs parapluies. (1957, p. 106-107, grifo nosso).

No fim da caminhada, os dois homens chegam ao Conselho de Estado e Jean Marin leva monsieur l'abbé a seu escritório, onde lhe escreve uma calorosa carta de recomendação. E, após terminar seu trabalho, ele retorna contente para casa, dorme em paz, tudo corre bem até que ele lê os jornais no dia seguinte, quando uma nota publicada anunciava-o como cúmplice do conspirador: monsieur l'abbé. Marin, por sua vez, dirige-se prontamente à casa de seu amigo, M. Petitpas, em busca de ajuda, pois ele fora enganado, usado indignamente. Então, para salvar-se, ele escreve, assina e carimba uma carta de recomendação em sua própria defesa; fato que explicita a comicidade do comportamento humano e do ser egocêntrico que é o homem. Jean Marin, embora tenha consciência dos seus atos e busque remediá-los a sua maneira, ainda mantém seu orgulho e estupidez a ponto de dar ao amigo, M. Petitpas, um conselho, uma lição que deveria ser aprendida essencialmente por ele: “*Voyez-*

vous, mon cher ami, que cela vous soit un enseignement, ne recommandez jamais personne.” (1957, p. 110). Assim, como se pode ver, em *Le protecteur* há um humor carregado de ironia no que concerne à descrição dos atos das personagens e, sobretudo, aos tipos e às classes sociais às quais elas pertencem; as imagens e as ações descritas criticam, como na análise anterior, um caráter individual e o mundo que o cerca. Além disso, certos elementos presentes no conto, como, por exemplo, o hábito da leitura do jornal (imprensa crescente da época) ou os estudantes do *quartier latin*, também contribuem para a historicidade da obra.

Esse discurso social empregado pelo autor pode ser bem analisado a partir das concepções propostas por Claude Duchet, em *Une écriture de la société* (1973, p. 446-454), em que ele estuda a escrita realista em função da sociedade, tal qual alerta Auerbach para a representação séria da realidade. Em seu trabalho, muito bem se identificam as intenções da produção crítica de uma obra realista e as suas capacidades e finalidades representativas, neste caso os contos de Maupassant. Para Duchet (1973, p. 453):

Le discours social correspondrait plutôt à une extension du champ, puisqu'il est le discours que toute société tient sur elle-même [...]. Il est le discours déjà tenu, dans le passé du texte, sur tout nouveau arrivant dans une classe, sur l'ouvrier en chômage, sur l'étudiant dans sa mansarde, sur la femme « pauvre mais honnête », sur les rêveries romanesques, la platitude de mariage ou les rituels de l'adultère.

Logo, notam-se, a partir das concepções de Duchet, as enumerações sobre as características sociais do texto realista de Maupassant, em que os pontos apresentados na citação anterior são explorados pelo autor em certas publicações, como, por exemplo, o tema do matrimônio em *Le parapluie*. Todavia, a escritura desse autor não parece ser apenas uma escrita da sociedade, mas para a sociedade, visto que ele a observa e a trata, do meio mesmo que a conhece, com a objetividade de quem quer trazer à tona seus males... Como se fizesse o homem conhecer-se fundamentalmente através de seus defeitos. Aliás, em Neves (2008) lê-se que “o escritor Henry James [...] afirmou que é sempre o lado perverso e estúpido das coisas o que primeiro atrai Maupassant, que ele nunca pintou um *gentleman* inglês e que os seus heróis apresentam sempre as deformações mais extraordinárias.” (2008, p. 34).

8. IMPRESSIONISMO

8.1 CONTEXTO HISTÓRICO

O momento em que surgem as primeiras exposições dos quadros impressionistas - oito amostras marcadas pela recusa dos quadros por parte dos críticos de arte, na segunda metade

do século XIX - é aquele impulsionado pela revolução industrial inglesa, que sustentava a indústria através de máquinas e da produção de bens manufaturados. De modo que a França, local de nascimento do Impressionismo, passa a seguir o mesmo caminho de produção, de exploração de capital e de pessoas, o que propicia a ascensão burguesa e o fomento dos estudos acadêmicos e científicos do país. No entanto, a obra de arte também era vista como um produto, uma mercadoria para a obtenção de ganhos financeiros; aliás, Maupassant e outros escritores como Baudelaire, Flaubert e Balzac chamaram a atenção para a ignorância da burguesia em relação à arte, apesar de relacionarem-se diretamente com seus membros. Sabe-se que essa classe social era essencialmente um forte consumidor e patrocinador das atividades culturais. O Impressionismo, por exemplo, é um movimento burguês, seletivo; seus pintores descendiam de famílias ricas e frequentavam lugares reservados exclusivamente à classe social à qual pertenciam. E a luta desses artistas era pela aceitação, pelo reconhecimento do talento e da qualidade de suas descobertas e inovações pictóricas.

O nome impressionismo deriva da obra *Impression, soleil levant* (1872), de Claude Monet. Os críticos da época valeram-se desse título para satirizar o estilo artístico e, assim, nomear seus produtores de impressionistas; diziam que misturar cores, ao bel prazer em uma tela, sem se preocupar com a forma, era algo realmente *impressionante*. Porém, acredita-se que o termo impressão já era empregado por críticos e pintores antes mesmo que fosse utilizado por Louis Leroy, crítico de arte francês que empregou, de forma pejorativa, a expressão “impressionismo”, ao ver a tela de Monet citada acima.

O período de embate dos pintores impressionistas frente aos críticos e à imprensa local também é marcado pela reconstrução e modernização de Paris, a qual se deve à Revolução Industrial, que modificou a economia agrária: intensifica-se o êxodo rural, trata-se de saneamento básico, segurança, infra-estrutura (principalmente o calçamento, ampliação das avenidas, criação dos bulevares, dos cafés, arborização, construção de túneis e, ainda, da locomotiva e de sua velocidade inspiradora), tudo sob a regência do imperador Napoleão III e sob o mandato do prefeito George Haussmann. “O imperador tinha um gosto estético entre vulgar e inexistente, e Haussmann parecia interessado basicamente em fazer seu trabalho e lucrar.” (FRIEDRICH, 1993, p. 140 apud MURGUÍA, p. 34). Em 1863 e 1864, Napoleão III autorizou a organização do “Salão dos Recusados”, onde esses artistas, vetados nos salões da época por suas inovações, apresentavam e vendiam suas obras diretamente ao público.

Tanto desenvolvimento propicia a Paris fama, um forte meio cultural, inovações tecnológicas (como a câmera fotográfica, que permitia novos ângulos de visão e a apreensão

da realidade: objetivo primeiro dos impressionistas) e uma intensa vida artística, o que instiga inúmeros autores e pintores, franceses ou estrangeiros, a residirem na cidade. Além disso, destaca-se o aparecimento da teoria de Darwin, sobre a origem e a evolução das espécies, que fez frente à tradição do pensamento e do poder religioso; além de contribuir para o crescimento de novas elucidações e embasamentos científicos. Portanto, o contexto histórico vivido pelos artistas impressionistas fortalecia-se por meio de um intrínseco diálogo entre arte, ciência e tecnologia, apesar das condições precárias enfrentadas pela população.

Entre os principais ícones dessa escola estão Monet, Manet, Degas e Renoir. Esses autores não mais se preocupavam com todos os preceitos do Realismo ou da Academia; já não mais se interessavam por temas nobres de uma realidade concreta, que não fazia e não faz justiça ao real, pois a pintura, até o impressionismo, não apreendia as movimentações vivas do dia, as cores e as influências do tempo (clima) sobre os objetos, a natureza e o homem:

Até meados do século passado [XIX], o público estava acostumado a ver um quadro como se fosse um espelho no qual ele e seu mundo encontravam-se nitidamente refletidos. No entanto, foi lançada uma pedra nesse espelho e o público passou a ver apenas estilhaços onde antes havia uma reprodução imediata do real. (BALZI, 1992, p. 6.)

Desse modo, eles voltavam suas atenções à luz e ao movimento da natureza, pois as cores de uma paisagem mudam constantemente de acordo com a luminosidade, com as horas do dia. Assim, os quadros deviam ser produzidos ao ar livre, a fim de que se captasse a tensão da natureza e a representasse com a precisão do momento observado: *la petite sensation*. Já em relação ao termo “escola”, empregado no sentido de revelar a importância desse movimento para as artes em geral, Dominique Lobstein (2010, p. 118-119) revela que não se deve falar em “escola” quando alguém se refere a esses artistas, visto que não se consideravam mestres ou donos de conhecimentos inquestionáveis, os quais deveriam ser passados às gerações futuras. Ele ainda esclarece que não existiu um “impressionismo”, mas muitos, e de tendências direcionadas à modernidade.

8.2 CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS

O Impressionismo, a arte da luz e do movimento, foi algo que encantou o mundo e ainda o encanta; essa escola artística transformou a pintura e deu início às grandes tendências da arte nos séculos XIX e XX. Seu nascimento, após grande dificuldade de aceitação pelos meios sociais e acadêmicos (uma das mais contestadas expressões artísticas da modernidade),

é visto por muitos como um período de grande crescimento cultural e como um marco do surgimento de valiosos pensadores que, inspirados pelas inovações da época, produziram novas formas de entender e representar o mundo. Aliás, vale mencionar que duas influências foram fundamentais para o movimento: primeiro, as estampas japonesas, que se popularizaram na Europa no final do Século XIX; elas traziam um desrespeito à perspectiva e às normas de composição da Academia ocidental, e possuíam formas repletas de vida; segundo, a invenção da fotografia, que permitia captar a sensação do real, enfatizar a essência do objeto e alterar as regras e conhecimentos sobre o desenho. Porém, o contrário também é verdadeiro, os estudos impressionistas muito contribuíram para as qualidades fotográficas:

[o movimento impressionista] apresentou-se pela primeira vez ao público em 1874, com uma exposição de artistas “independentes” no estúdio do fotógrafo Nadar. É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade. (ARGAN, 1993, p. 72 apud MURGUÍA, p. 37).

Esses pintores tinham como objetivos principais captar as incidências da luz sobre cores e formas por meio de novas técnicas, sendo elas “livres” e pessoais no modo de empregar os materiais e regras de pintura: diluíam-se os contornos e aboliam-se os tons sombrios; assim, a aproximação de cores vivas e tons intensos proporcionavam ao observador a possibilidade de refazer o quadro a partir das impressões que tivesse das imagens apresentadas. Ou seja, as ideias de captar um instante da vida e retratá-lo através da pintura traziam em seu âmago a decomposição de uma realidade para a composição de outra mais profunda. Logo, nesse trabalho de compor e decompor a realidade, como explica Balzi (1992), a visão do artista produz a impressão da atmosfera do ambiente, que se propaga, influencia os sentimentos do observador e se torna algo vivo em sua memória. Ademais, algo marcante e inovador nessa arte é a capacidade de focalização do artista, a profundidade de sua pintura e a grandiosa imersão que ela proporciona ao observador diante de uma realidade que parece tão próxima a ele. Por exemplo, observe a obra *La gare Saint-Lazare* (1877), de Claude Monet, exposta no Espaço Cultural Banco do Brasil entre agosto e outubro de 2012, quadro no qual se abre não apenas uma perfeita representação de uma estação de trem, mas todas as sensações, movimentações e lembranças que se pode ter em um lugar assim.

Como se nota na tela mencionada acima, para que tais efeitos sejam alcançados, as figuras não devem ter contornos nítidos, pois o desenho deixa de ser o principal meio

estrutural do quadro, que passa a ser composto por “manchas” de cores fortes, sobretudo cores primárias (ciano, magenta, amarelo, etc.) e cores complementares (laranja, verde, violeta, etc.). Além disso, o sombreamento utilizado, principalmente em pinturas da natureza, estimula o focalizador a buscar semelhanças do quadro em relação a outros lugares ou paisagens já vistos por ele, de modo que o tempo também é diluído e o momento do cenário é capturado, como por uma ilusão de óptica: captura-se a fugacidade de nossa visão diária, de um momento, e passa-se a ter certa comunicação com um estado emocional. A mistura deixa, portanto, de ser puramente técnica para se óptica, sensorial, “[...] duas cores se unem na retina do espectador para formar uma terceira.” (1992, p. 49). Esses artistas, através de pesquisas sobre os efeitos de ilusões ópticas, acreditavam que a luz tendia a suavizar os contornos, refletindo as cores de objetos na penumbra, influenciando as impressões ao observador. As sombras deviam ser luminosas e coloridas, tal como é a impressão visual que nos causam quando observamos o contraste entre sombra e luz no dia a dia. Eliminaram detalhes minuciosos e se dedicaram a sugerir formas que fossem suficientemente significativas para as capacidades de apreensão e expressão da realidade.

Quanto aos temas, os pioneiros das técnicas impressionistas representavam frequentemente cenas do campo e seus trabalhadores, do pôr-do-sol, da vida parisiense, dos cafés, das catedrais. Os escritores representantes dessa arte seguem a mesma temática, sobretudo no que se refere à representação de paisagens, que passam a ser, como diz Balzi (1992), o objeto único do quadro. Além disso, criam personagens reais que, diante da natureza ou de cenários urbanos do cotidiano, permitem ao autor explorar os estados de alma do ser humano, em uma mistura de imagens, lugares, cores, pensamentos e sentimentos. Na pintura como na escrita impressionista tudo é sugerido, de modo que o leitor passa, a partir do confronto de suas experiências com a vida retratada, a ter impressões únicas e ricas:

Entre os impressionistas, ao contrário, as formas e as cores se absorvem mutuamente; elas são inseparáveis e não formam dois modos de expressão diversos entre si. Isso ocorre na obra de Monet. É justamente ele que, em sua condição de paisagista, mais parece ter conseguido aproximar-se da verdade. (André Fontainas, *Le mercure de France*, 1898 *apud* Lobstein, 2010, p. 37).

9. IMPRESSIONISMO EM CONTOS DE GUY DE MAUPASSANT

Na literatura, tal como na pintura, o impressionismo concretizou-se com recursos sensoriais, sobretudo a visão, em função de apreender a realidade desejada pelo escritor, o que faz com que o impressionismo esteja diretamente ligado ao Realismo, como se nota em contos

de Maupassant: contemporâneo dos experimentos impressionistas e da grande escola realista do século XIX, esse autor, dotado de uma extraordinária capacidade perceptiva, lidava com paisagens, lembranças e sensações de espírito relacionadas ao funcionamento psicológico do ser humano, os quais igualmente interessavam a Sigmund Freud.

Em seus contos, o desenvolvimento do estilo impressionista pode ser visto com intenções de causar um certo deslumbramento no leitor ou aumentar o caráter estético de sua obra, mas, acima de tudo, permite-lhe explorar a força poética da realidade dos campos e rios franceses, que são imortalizados em suas narrativas. Maupassant traduz precisa e intensamente sua impressão diante do mundo, “o seu objectivo é aceder à verdade, todavia, não a mesma que se impôs aos realistas, mas a das aparências, realidade óptica imprecisa, incerta e efêmera.” (SANTOS, 2010, p. 13). Por exemplo, destaca-se aqui o início de *L'aveu* (1957, p. 138), conto no qual se vê claramente como a descrição feita por esse escritor se estabelece de modo a efetuar uma composição semelhante à de uma tela impressionista:

Le soleil de midi tombe en large pluie sur les champs. Ils s'étendent, onduleux, entre les bouquets d'arbres des fermes, et les récoltes diverses, les seigles mûrs et les blés jaunissants, les avoines d'un vert clair, les trèfles d'un vert sombre, étalent un grand manteau rayé, remuant et doux sur le ventre nu de la terre. Là-bas, au sommet d'une ondulation, en rangée comme des soldats, une interminable ligne de vaches, les unes couchées, les autres debout, clignant leurs gros yeux sous l'ardente lumière, ruminent et pâturent un trèfle aussi vaste qu'un lac.

Além disso, nota-se, no trecho acima, como Impressionismo e Realismo estão unidos. Atente-se para a análise realista desse mesmo conto na primeira parte desta pesquisa, na página 10. Identifica-se que, no caso agora discutido, a presença do “quadro” logo no princípio da história permite ao autor inserir imediatamente seu leitor no ambiente em que a trama ocorrerá, de forma que ele passe a se habituar com o clima da narração, ou seja, o leitor é instantaneamente absorvido pelo livro. Porém, em outros contos, como se verá adiante, as descrições impressionistas revelam-se de modo mais sutil, isto é, o destaque ou a evolução das características impressionistas surge no decorrer da história: o narrador, que traz um relato tipicamente realista, faz uma pausa no prosseguimento dos fatos principais e insere um retrato diante do leitor, cuja função é de intensificar os sentimentos apresentados ou sensibilizar, situar o leitor em um espaço particular e dar-lhe as sensações daquele ambiente. Assim, o leitor-observador teria uma impressão precisa e viva da realidade. Veja-se em *Amour* (1955, p. 62, grifo nosso) um trecho em que a personagem relata suas impressões:

On en fit un tas au milieu de notre hutte défoncée au sommet pour laisser échapper la fumée ; et lorsque la flamme rouge monta le long des cloisons claires de cristal, elles se mirent à fondre, doucement, à peine, comme si ces pierres de glace avaient sué. Karl, resté dehors, me cria : “Viens donc voir !” Je sortis et je restai éperdu d’étonnement. Notre cabane, en forme de cône, avait l’air d’un monstrueux diamant au cœur de feu poussé soudain sur l’eau gelée du marais. Et dedans, on voyait deux formes fantastiques, celles de nos chiens qui se chauffaient.

Por meio da leitura do parágrafo acima, averigua-se como o escritor usa figuras de linguagem como a sinestesia e a metáfora: é através da mescla de significados, cores, sons e odores que ele propõe a sensação desejada; procedimento que permite ao escritor aproximar-se do que os impressionistas faziam com a fusão de duas cores para a criação de uma terceira. Logo, vê-se como a imagem é construída de maneira fortemente subjetiva. Há uma ligação estreita e intensa entre as palavras e os sentidos humanos (principalmente o olhar), o que, como já dito, reforça a função poética e imagética do texto.

Aliás, é interessante perceber como Maupassant - assim como o fez em muitas de suas narrativas - trabalha sua técnica impressionista por meio desses efeitos embasados na metáfora, comparações que possibilitam que essa associação entre cores e palavras desperte sensações, imagens e, assim, todo um cenário natural, uma natureza ou um momento vivo possa ser recriado: “Notre cabane, en forme de cône, avait l’air d’un monstrueux diamant au cœur de feu poussé soudain sur l’eau gelée du marais.” (1955, p. 62).

No que se refere ao uso das cores, pode-se identificar nos trechos de cada conto aqui analisado, que Maupassant também irá preferir como os pintores impressionistas, o azul e o vermelho associados ao branco e ao amarelo da luz do sol na composição de suas narrativas, a fim de integrar os objetos e a figura humana no seio da paisagem; além da forte influência da cor verde, que compõe a grande vista de suas representações, tal como se vê em *Petit Soldat*, conto que traz como tema dois soldados isolados que se apaixonam por uma moça, pastora de uma única vaca. Nessa obra, o que se pode perceber, e de modo extremamente sutil, é como a valorização das cores usadas pelo escritor pode manipular a percepção do leitor. Tem-se uma gradação cromática que é causada pela junção das cores, como se nota em uma de suas cenas: Jean observa seu amigo, Luc, caminhar com a moça que irá pastorar a vaca. *Jean les suivit des yeux. Il les vit s’éloigner côte à côte. La culotte rouge de son camarade faisait une tache éclatante dans le chemin. [...] Puis [...] ils s’enfoncèrent sous le bois. Jean ne voyait plus rien que le mur de feuilles où ils étaient entrés [...].* (1973, p. 13, grifo nosso).

Assim, ao imaginar-se um soldado, Luc, caminhar em direção à mata, a uma parede verde, sua roupa vermelha distanciando-se, indo ao longe, e entremeando-se ao verde, naturalmente sente-se a anulação das formas, da silhueta do soldado; o objeto principal (Luc) é diluído e novas formas são criadas na retina do espectador. Interessante ainda é perceber que essa observação do caminhar desse soldado rumo à floresta dá-se por meio de um percurso que passa pelos olhos do narrador e, em seguida, pelos olhos de Jean, personagem focalizadora. O olho do leitor é o mesmo do narrador e da personagem que vive a cena, de modo que muitas impressões lhe ocorrem. Algo semelhante ocorre na tela *La Serveuse de bocks*, de Edouard Manet, em que o olhar do observador se dirige aos olhos da moça no centro da tela, buscando nela suas sensações para definir o ambiente representado.



Edouard Manet: *La Serveuse de bocks* (Óleo sobre tela, 77 x 64,5 cm, 1878-1879). © RMN Musée d'Orsay

A partir da leitura de contos de Maupassant, como ocorre no já citado *Amour* (1957), vê-se perfeitamente como ele estava ligado às origens, às teorias e à singular habilidade dos pintores impressionistas em, através do olhar, captar as máximas sensações do ambiente. Além disso, também é possível comparar as composições de Maupassant com um dos quadros que abririam as portas para a evolução do Impressionismo: *Angelus* de Camille Corot. Sobre este pintor, Balzi (1992, p. 22) revela:

As árvores e os rios evanescentes, rodeados por ligeiras névoas sob um fino céu luminoso - geralmente crepuscular - que transforma a paisagem reproduzida num sutil jogo de manchas cinzas e luzes prateadas, por efeito de uma fantástica evaporação, nos levam a concluir que Corot intuía a necessidade de representar a atmosfera existente entre os objetos e os olhos do observador.

Logo, de acordo com a análise de *Angelus*, feita por Balzi, pode-se muito bem comparar, identificar o quão preciso e minucioso foi Maupassant na criação de sua escrita impressionista, como se vê no primeiro parágrafo de *L'âne* (1955, p. 78-88); obra na qual a tensão cadenciada, as comparações habilmente adjetivadas, a ausência de verbos e o forte apelo aos olhos e à memória em sua narração facilmente comovem seu leitor e proporcionam que uma nova realidade seja estabelecida:

Aucun souffle d'air ne passait dans la brume épaisse endormie sur le fleuve. C'était comme un nuage de coton terne posé sur l'eau. Les berges elles-mêmes restaient indistinctes, disparues sous de bizarres vapeurs festonnées comme des montagnes. Mais le jour étant près d'éclorre, le coteau commençait à devenir visible. A son pied, dans les lueurs naissantes de l'aurore, apparaissaient peu à peu les grandes taches blanches des maisons cuirassées de plâtre. (1955, p. 78, grifo nosso).

Ainda em relação à influência de Camille Corot sobre a escola impressionista, segundo atesta Lobstein (2010, p. 34), “[dos principais impressionistas franceses] nenhum dos seus representantes iniciais [...] reconheceu, seja em sua correspondência ou em suas memórias, que tivesse tomado conhecimento dos trabalhos de pintores mais antigos.” Renoir, em um artigo publicado em 27 de abril de 1877, diz que o único admirado por ele, em sua época, era Delacroix, que já rechaçava a presença do cinza em seus trabalhos.

Por outro lado, entre técnicas e preceitos desenvolvidos por pintores e utilizados por escritores, salienta-se que a escrita não se valeu apenas de embasamentos relacionados à pintura. A configuração ou o trabalho gramatical executado pelo autor também é responsável pela estruturação das técnicas impressionistas na literatura. A sintaxe perde a sua estruturação sequencial para formar um esquema estratégico, acima de tudo rítmico, que traz lentidão à narração, que insere aos poucos o leitor no cenário tratado e o deixa em uma situação confortável e adequada para a contemplação das imagens apresentadas. Dessa forma, a observação pode ser facilmente feita por aquele que lê a escrita, como apontado anteriormente em *Petit soldat*; o leitor é impelido para a posição de testemunha dos fatos ocorridos, para a posição de observador atento da natureza representada.

Ademais, a relação entre impressionismo artístico e literatura também é vista como uma relação entre homem e tempo, marcada pelo uso do passado simples e imperfeito. Tempos verbais que são responsáveis pela viagem do leitor ao local das ações, à memória e à época descrita. O uso dos verbos no passado, obviamente, faz com que o leitor volte no tempo, porém, é inconscientemente que ele faz suas comparações entre o que lhe é apresentado e o que conhece por real: ele trabalha em si as impressões propostas pelo escritor.

Outro aspecto de união entre homem e tempo está exatamente incutido no que se refere às formas, pois tidas como imagens distorcidas, borradas, provocam o observador a definir suas imagens por meio da reconstituição do cenário, das figuras e das cores; tudo é feito por meio de comparações entre passado e presente, memória e realidade, a fim de que o observador acumule impressões e tente recompor o quadro sugerido. Portanto, a estética impressionista trabalha, muitas vezes, com objetos e rostos semi-apagados, imagens “borradas” ou indefinidas: suas formas aparecem desmodeladas ou inexpressas pelas sombras,

assim como a escuridão do passado na mente humana. No caso da literatura, o homem vê-se diante de retratos, relatos, que o colocam em percurso de busca, de investigação de suas lembranças para que seja capaz de definir sua visão sobre as imagens desenhadas e recompor aquele momento, que, como na mente, nem sempre é totalmente recuperado. Por exemplo, veja o quadro de Giovanni Boldini, *Scène de fête au Moulin Rouge* (1889). Atente-se para a força expressiva, as cores, as luzes, as sombras e a subjetividade da obra: a realidade é representada e sugerida a partir de um momento e os elementos que o integram; apenas alguns rostos e corpos, em primeiro plano, aparecem definidos, o fundo do quadro parece composto por borrões,



Giovanni Boldini: *Scène de fête au Moulin Rouge* (Óleo sobre tela, 96,8 x 104,7 cm, 1889). © RMN Musée d'Orsay

manchas de tinta, mas isso não impede que o observador identifique as formas representadas.

Essa técnica descrita acima é conhecida pelos pintores como efeito de borrão, uma vez que a “mancha” dilatada no quadro, vista de muito próximo, assemelha-se a uma figura imprecisa, que o focalizador precisa recompor pouco a pouco e, a partir das informações que reconhece e recupera, passa a entender e ampliar melhor os sentidos da imagem. Definitivamente é como pensar em um momento passado: o que se vê mentalmente é uma grande mistura de cores e sombras, e uma figura que se define devagar. Logo, atente-se para a maneira como Maupassant usa o estilo borrão de tinta, frequentemente tocando o passado, memórias imprecisas, falas quase inaudíveis, duvidosas, e, acima de tudo, têm-se visões ambíguas. No trecho a seguir, retirado de *L'âne* (1955, p. 79), verifica-se como o escritor provoca a indeterminação do quadro narrativo, suas palavras tangem tudo o que é aparentemente vago, mas, de alguma maneira, representativo para o leitor, que necessita, além de seguir o curso narrativo, percorrer suas próprias vivências para aproximar-se da definição proposta pelo autor; há uma intensa mistura sinestésica, que deve ser apreciada e absorvida aos poucos pelos sentidos corpóreos, e o leitor persegue a revelação imagética, já que o olhar é o sentido ao qual o homem mais se apegue:

Et parfois des paroles basses, venues on ne sait d'où, peut-être de très loin, peut-être de très près, errantes dans ces brumes opaques, nées sur la terre ou sur le fleuve, glissaient, timides aussi, passaient, comme ces oiseaux sauvages qui ont dormi dans les joncs et qui partent aux premières pâleurs du ciel, pour fuir encore, pour fuir toujours, et qu'on aperçoit une seconde traversant la brume à tire-d'aile en poussant un cri doux et craintif qui réveille leurs frères le long des berges.

Soudain, près de la rive, contre le village, une ombre apparut sur l'eau, à peine indiquée d'abord; puis elle grandit, s'accentua, et, sortant du rideau nébuleux jeté sur la rivière, un bateau plat, monté par deux hommes, vint s'échouer contre l'herbe. (1955, p. 79).

Nos contos desse autor, muitas das cenas descritas são representadas principalmente através da visão do narrador, que reconta situações passadas: ele busca em sua memória os fatos a serem recontados, afirmando lembrar-se de tudo perfeitamente e reconstrói lentamente as cenas vividas, parte por parte, de modo que o leitor tende a participar efetivamente do momento em que a história ocorreu. Como visto no excerto acima, de *L'âne*, as ações aparecem como imagens inacabadas, já não tão nítidas devido à ação do tempo ou ao período do dia em que ocorreu. Assim como tratavam os impressionistas, Maupassant recorre muito aos efeitos de sombreamentos, contorna figuras passíveis de questionamentos em um cenário nebuloso, marcado pela pouca luminosidade do nascer ou do pôr-do-sol: *Il reprit à son tour les avirons; et la barque de nouveau s'enfonça dans la brume immobile sur le fleuve, mais qui devenait blanche comme du lait dans le ciel éclairé de lueurs roses.* (*L'âne*, 1955, p. 80)

A presença da luz, tão cara aos impressionistas, como foi comentado nos capítulos anteriores desta pesquisa, tem um papel elementar para a focalização do olhar do leitor em pontos-chave da cena descrita; esse foco de luz não apenas simboliza a porta de entrada para a significação do retrato, mas também realça as cores e a vivacidade da cena. Pois, para que exista o sombreamento, é preciso existir a luz. *“La lumière se joue toujours sur les paysages de Maupassant, comme sur une toile de Monet, en de multiples modulations. Un réveillon offre au lecteur tous les effets possibles de la lumière saisie dans son mouvement et dans ses plus fugitives nuances. Sous la lumière, la couleur se met à vivre.”* (1972, p. 11).

Esse efeito luminoso pode ser visto também em *Amour*, no qual o escritor recupera ou apreende a fugacidade do tempo, de um belo céu noturno, que não é marcado pela escuridão, mas pela presença da luz, do luar; tem-se um quadro que certamente está imortalizado na memória de muitas pessoas e que se mantém eterno pela escrita de Maupassant:

La lune, à son dernier quartier, toute penchée sur le côté, toute pâle, paraissait défaillante au milieu de l'espace, et si faible qu'elle ne pouvait plus s'en aller, qu'elle restait là-haut, saisie aussi, paralysée par la rigueur du ciel. Elle répandait une lumière sèche et triste sur le monde, cette lueur mourante et blafarde qu'elle nous jette chaque mois, à la fin de sa résurrection. (1955, p. 61).

Inclusive, é importante mencionar que a escrita impressionista de Maupassant não se desenvolveu unicamente sob as concepções dos difusores ou grandes ícones da pintura; outros elementos, além dos arrolados pelos artistas impressionistas, foram desenvolvidos em seus textos a fim de adaptar, ampliar ou intensificar a arte da pintura na literatura. Por exemplo, verifica-se que o raciocínio das personagens é, em determinados momentos, interrompido e retomado no decorrer de uma narrativa; essa movimentação tenta instituir no leitor as impressões tidas pelas personagens e pelo narrador de acordo com o que presenciam ou presenciaram em suas histórias. Fato que exemplifica essa alternância de raciocínios é o modo como Maupassant articula seu jogo de focalização, ainda que não seja este nosso objeto de estudo. Sabe-se que essa mudança permite diferentes posições de observação por parte das personagens e, conseqüentemente, por parte do leitor, de forma que ele pode se aproximar ou afastar-se do que lhe é retratado, ter novos ângulos de leitura e recomposição do quadro.

9.1 A CRÍTICA IMPRESSIONISTA E A ESTÉTICA DE MAUPASSANT

De acordo com Jacques Lethève, em *Impressionistes et symbolistes devant la presse* (1959, p. 40), o talento exposto nos quadros impressionistas de Manet era feito de precisão e simplicidade. Logo, se acrescentado a essas duas qualidades o termo concisão, o que se tem são os princípios básicos do conto maupassantiano, um padrão de escritura que influenciou diretamente muitos escritores do seu século e deste, como foi com Tchekhov. Sophia Angelides, em *A. P. Tchekhov: cartas para uma poética* (1995), ao estudar o trabalho desse contista russo, menciona a necessidade e a dificuldade que ele enfrentava para se diferenciar do estilo desenvolvido por Maupassant e por E. A. Poe. A pesquisadora mostra ainda que, embora as intenções de Tchekhov estivessem voltadas para o estudo de uma escrita objetiva, a fim de que sua narrativa se subordinasse à percepção e à sensibilidade das personagens, ele próprio declinava em suas concepções. Além disso, é válido mencionar que, ao detalhar os conceitos da poética de Tchekhov, Angelides termina por apresentar uma análise muito semelhante à temática que Maupassant aplicava em seus contos impressionistas:

[...] a alternância entre os instantes de poesia ou de reflexões profundas e os momentos corriqueiros é uma forma de captar o movimento de “vida, tal como ela é na realidade”, onde tudo está misturado - o profundo e o superficial, o grandioso e o insignificante, o trágico e o cômico [...]. (1995, p. 230).

No entanto, quando se investiga sobre a crítica impressionista na França, no fim do século XIX, tempo em que um grupo de pintores ainda procurava ser aceito por estudiosos e pelos principais salões e escolas de arte de Paris, as notícias veiculadas pelos jornais de então não eram as mais favoráveis; aliás, chegam a ser satíricas em alguns casos. Por exemplo, Paul Mantz, crítico de arte, questiona, no jornal *Le Temps*, se os pintores que propõem as inovações desse movimento não teriam uma anomalia na visão, se não seriam daltônicos. Porém, embora buscasse argumentos que freassem o desenvolvimento ou fossem capazes de mostrar que a arte impressionista não passava de uma inutilidade, ele, por outro lado, terminou por bem definir e divulgar os princípios do impressionismo, que, aliás, podem ser perfeitamente comparados aos empregados por Maupassant em seus contos. Diz Paul Mantz, sobre a quinta exposição impressionista, em 22 de abril de 1880:

[...] En théorie l'impressionnisme est l'artiste sincère et libre qui, rompant avec les procédés de l'école, avec les raffinements à la mode, subit, dans la naïveté de son cœur, le charme absolu qui se dégage de la nature et traduit, simplement et avec le plus de franchise possible, l'intensité de l'impression subie. (1959, p. 84-85).

A partir da leitura de Lethève (1959) e por meio da análise de *Sur l'eau* de Maupassant, verifica-se como esse autor soube aproveitar a criatividade e os experimentos impressionistas para a composição de seu texto:

*Le brouillard qui, deux heures auparavant, flottait sur l'eau, s'était peu à peu retiré et ramassé sur les rives. Laissant le fleuve absolument libre, il avait formé sur chaque berge une colline ininterrompue, haute de six ou sept mètres, **qui brillait sous la lune avec l'éclat superbe des neiges**. De sorte qu'on ne voyait rien autre chose que cette **rivière lamée de feu entre ces deux montagnes blanches** ; et là-haut, sur ma tête, s'étalait, **pleine et large, une grande lune illuminante au milieu d'un ciel bleuâtre et laiteux**. (MAUPASSANT, 1973, p. 65, grifo nosso).*

Primeiramente, tem-se a presença forte e constante da natureza, que domina todo centro da narrativa, “da tela”; a descrição dá-se em um ambiente noturno, porém, ao contrário do que criticava Mantz, vêem-se muito bem as cores, graças aos efeitos luminosos utilizados pelo autor, de modo que se desenvolvem as sombras do quadro; além disso, as alterações entre os planos “na pintura” de Maupassant são muito bem encadeadas. Percebe-se como a imagem se constitui a cada frase, em uma sequência ritmada de acordo com o elencar dos elementos descritos pelo narrador, que permite que o olhar do leitor deslize pelo “quadro”: sobre a água, em direção à lua, às colinas, rumo a um largo e a um iluminado céu. Logo, esses elementos compõem e recriam uma imagem não apenas pela qualidade da descrição, mas

também por meio da subjetividade do leitor; ou seja, há, exatamente, como prevê o “manual impressionista”, um trabalho de decomposição e recomposição da natureza.

Quanto ao trabalho da crítica - negativo, diga-se de passagem - ainda mais interessante é ler as considerações de Charles Ephurussi (1959, p. 112), na *Gazette des Beaux-Arts*, em 1º de maio de 1880; pode-se dizer que sua análise sobre o impressionismo é bastante esclarecedora, embora tencionasse ser depreciativa. Ele alega que os impressionistas tratam com desdém a legalidade pictural e que não passaram por um catequismo óptico. Diz que não se pode compor um quadro fora da oficina, livrar-se de toda convenção, fixar-se à presença de seu objeto e interpretar brutalmente, independentemente do modo oficial de observar-se.

Segundo Ephurussi, os impressionistas traduziam escrupulosamente a impressão, retratavam a sensação toda crua e estranha do ser vivo, desde seus gestos até suas atitudes, remexendo uma atmosfera e luzes fugitivas, sempre cambiantes e fugazes; queriam apreender a passagem da incessante mobilidade de coloração do ar, negligenciar propositadamente os tons individuais para atingir uma unidade luminosa, na qual elementos diversos fundem-se em um todo indecomponível, acreditando que, dessa forma, chegariam a uma harmonia geral. Para ele, era inaceitável que se apresentassem figuras inseparáveis do fundo da tela e que, para apreciar a obra, fosse preciso observá-la à distância exigida: as formas vistas de perto



Paul Gauguin: *La Seine au pont d'Iéna - Temps du neige*
(Óleo sobre tela, 65 x 92,5 cm, 1875). © RMN Musée d'Orsay -

parecem manchas, porém, à medida que se distancia da imagem, o observador percebe como as cores se completam e as manchas de tinta sugerem e representam uma realidade pulsante.

Nota-se, portanto, como Charles Ephurussi, com o objetivo de rebaixar o movimento impressionista, enumerou qualidades que se mostram valiosas para seu entendimento e para a análise da obra de Maupassant. Pois, tendo em vista os preceitos destacados na crítica de Ephurussi, nota-se como esse autor trabalha, por exemplo, em seu famoso conto *La peur*, publicado em 1882. Ele inicia sua narrativa com uma descrição que remete a um quadro impressionista, algo “semelhante” a *La Seine au pont d'Iéna*, tela de Paul Gauguin, exposta acima. Nessa descrição de *La peur*, há uma extrema profundidade e ângulos múltiplos, o que

permite a imediata imersão do leitor na narrativa, posicionado sobre uma ponte e em seguida localizado dentro do barco, observando a lua, o horizonte, o mar e o que mais está ao redor; assim, todo um instante é capturado:

On remonta sur le pont après dîner. Devant nous, la Méditerranée n'avait pas un frisson sur toute sa surface qu'une grande lune calme moirait. Le vaste bateau glissait, jetant sur le ciel, qui semblait ensemencé d'étoiles, un gros serpent de fumée noire ; et, derrière nous, l'eau toute blanche, agitée par le passage rapide du lourd bâtiment, battue par l'hélice, moussait, semblait se tordre, remuait tant de clartés qu'on eût dit de la lumière de lune bouillonnante. (MAUPASSANT, 1973, p. 66, grifo nosso).

Nesse conto, vê-se bem a luminosidade fugitiva e cambiante criticada por Charles Ephurussi. Tem-se a impressão de se tratar de uma cena já conhecida. A precisão ou a imprecisão das cores, a mescla de tons, o céu semeado de estrelas, tudo oferece novas recomposições da imagem apreendida pelo escritor. Há uma comunhão entre os elementos que constituem “a tela” (a narrativa) e a materialidade da realidade. Aliás, a luminosidade, tão cara aos impressionistas, transforma uma natureza inerte, passada, em uma natureza revivida.

A partir da revolução feita pelos impressionistas, novos estilos e vertentes artísticas surgiram, como, por exemplo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo e Abstracionismo. Assim, de certo modo, e principalmente por meio da leitura de alguns contos de Maupassant, como os mencionados no decorrer desta pesquisa, parece plausível pensar que o Impressionismo também abriu caminho para outra técnica literária: o fluxo de consciência. Pois, ao se fixarem os olhos e ao se adentrar pelas imagens de uma paisagem, a narrativa, conduzida através da visão da personagem e de seus pensamentos, propicia um mergulho mais profundo, que sugere vias diferentes, ou seja, a personagem, ao deparar-se com uma figura, imerge em sua memória e novos fatos são narrados, o que abriria espaço para a fragmentação do percurso da narração. Afinal, como diz Auguste Rodin *apud* Balzi (1992, p. 51): “O movimento é a transição de uma atitude a outra; as figuras não devem enrijecer-se numa postura fixa”. É sabido que há figuras que desfiguram significados e toda figura é cheia de ambiguidade. Além disso, tem-se aqui um dos preceitos adotados pelos poetas simbolistas.

No que diz respeito à imensa evolução pictórica a partir da revolução impressionista, após a morte de Van Gogh (ícone dessas transformações), um único artigo sobre ele é publicado, no jornal *Mercure de France*, em 1890. Esse artigo é do crítico de arte e escritor Georges-Albert Aurier (1959, p. 141-142), que pretendia comentar negativamente o estilo ousado de Van Gogh e o colorimento inovador do movimento impressionista. Aurier dizia que o impressionismo era só uma variedade do realismo, diletante e espiritualizado, cujo

objetivo ainda era a imitação da matéria, ainda que particular; as formas e as cores percebidas eram a tradução de uma sensação com todos os imprevistos de uma percepção instantânea, com todas as deformações de uma rápida síntese subjetiva.

Ressalta-se apenas que a pintura impressionista, assim como se dão os contos de Maupassant, não produzia uma síntese, mas uma extensão do real por meio da percepção do artista. E Aurier, como outros, acabou por bem exemplificar as intenções desses pintores; fato que novamente muito esclarece ou possibilita a indentificação de elementos estéticos na obra de Maupassant. Aliás, ainda que essa pintura e seus contos estivessem ligados à tarefa de apreensão do real, o impressionismo surge na literatura de maneira figurada, subjetiva e poética. Por exemplo, em *Yvette* (1884), atente-se para a



Claude Monet: *Argenteuil* (Óleo sobre tela, 50,5 x 65 cm, 1872)
© RMN Musée d'Orsay

capacidade de Maupassant em retratar o movimento da água, seus reflexos e sombras, suas formas, sua cor e a divergência desta sobre cada objeto, como faz Manet em seu quadro acima: *Argenteuil*. Além disso, sua escrita mostra-se bastante pura, imagética e poética:

Le soleil s'était enfoncé derrière l'île, mais tout le ciel demeurait flamboyant comme un brasier, et l'eau calme du fleuve semblait changée en sang. Les reflets de l'horizon rendaient rouges les maisons, les objets, les gens. Et la rose écarlate dans les cheveux de la marquise avait l'air d'une goutte de pourpre tombée des nuages sur sa tête.

Dentre a imensa produção dos pintores impressionistas, verifica-se que eles fizeram da água um elemento marcante; retratavam seus movimentos, seu simbolismo, sua beleza e seus reflexos sob o luar ou sob a luz do sol. Ademais, a água possui também grande presença na vida e na obra de Maupassant. O conto destacado acima, por exemplo, resgata um ambiente, *La Grenouillère*, inspirador para a pintura de seu amigo Renoir.

10. CONCLUSÃO

As teorias realistas e impressionistas analisadas para este trabalho, especialmente as de Auerbach em *Mimesis* (2009), de Hamon em *Un discours contraint* (1973, p. 411-445), *O*

impressionismo de Balzi (1992) e *Impressionistes et symbolistes devant la presse* (1959) de J. de Lethève, além de outras mencionadas na bibliografia desta pesquisa, foram bastante esclarecedoras para que se pudesse estudar e entender o processo criativo de Maupassant no que se refere a esses dois movimentos artísticos e literários. Logo, pode-se dizer que o Realismo se nutre da mistura do sério com a realidade quotidiana; e data, sobretudo, dos trabalhos de Stendhal e Balzac em correlação com o movimento romântico. Uma vez que, do Classicismo francês ao Absolutismo, o realismo foi delimitado pelo trágico e pelo problemático, a representação do quotidiano era vista como marca de um estilo baixo e, ademais, sabe-se que o grupo de Victor Hugo almejava unir o sublime ao grotesco; intenção que se afastava da objetividade dos realistas em relação à realidade. E quanto à seriedade objetiva do autor diante da realidade moderna, constata-se que se apresenta um desejo dominante em tratar das atitudes e pensamentos humanos. Desejo este que parece ter se tornado uma obsessão para Maupassant, que se aventurou pelo âmago das sensações e do psicológico do homem de seu tempo. Ainda que seus contos tenham sido escritos em um século que já se mostra distante da época atual, resguardam a universalidade dos comportamentos sociais: o orgulho em *Le protecteur*, a avareza em *Le parapluie*, a ingratidão em *Aux Champs*, a vaidade em *A cheval*, e as diferentes paisagens retratadas certamente podem ser recuperadas e recriadas pela percepção do homem de hoje. Assim, em vista de todas as características arroladas até aqui, e comentadas em relação ao seu trabalho extremamente versátil, parece correto afirmar que seu nome mereceria figurar entre as linhas precisas e abrangentes de *Mimesis* (2009), em que Auerbach percorre diversos caminhos da literatura ocidental em busca de definir os traços da literatura realista. Pois, acredita-se que muitas das constatações sobre o Realismo feitas por Auerbach são presenciadas em seus contos, fato que o colocaria, assim como Zola foi eleito por Auerbach, como um dos grandes escritores realistas de seu século. Desse modo, como bem afirma Bersani (1975, p.181), em sua análise sobre as incidências do realismo enquanto obra literária, conclui-se que o mesmo pensamento do crítico também se reafirma sobre sua escrita realista: “*Tout se passe comme si la tragédie racinienne confirmait le réalisme psychologique de structures qui supposent une correspondance naturelle entre la personnalité et les hiérarchies sociales.*”

Já em relação às temáticas do impressionismo analisadas em seus contos, verifica-se que Maupassant vale-se essencialmente da descrição da natureza para a composição de cenas que, além de desenharem paisagens impressionistas, transpassam a realidade aparente e, através de diferentes sensações corpóreas aliadas ao forte apelo à visão, propõem uma viva

dimensão espacial ao leitor, permitindo-lhe recriar o cenário e as percepções de suas personagens. Logo, pôde-se notar o quanto a pintura influenciou sua escrita e o quanto esta foi importante para a literatura do século XIX e para os dias atuais, uma vez que a leitura de sua obra, atrelada a esse movimento pictórico, mostra-se extremamente rica, poética e instrutiva. Além do mais, assim como o impressionismo abriu caminho para a evolução da arte, vê-se que em sua ampla produção como contista novos desdobramentos estabelecem-se a partir de suas narrativas. Surge dos espaços, das paisagens e de suas personagens um campo repleto de simbologia e de aspectos fantásticos; no entanto, essa amplitude guardada entre seus mais de trezentos contos é algo a ser analisado em um projeto de pesquisa maior.

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVERNHE, A.; GUIRAND, F.; LEJEALLE, L. (Org.). *Guy de Maupassant: contes choisis*. 2.ed. Paris: Larousse, 1955.
- ANGELIDES, S. A. P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo : EDUSP, 1995.
- AMILCAR, Bettega. (Trad.); NOEMI, Moritz Kon. (Org.). *125 contos de Guy de Maupassant*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BALZI, J. J. *O impressionismo*. São Paulo, Editora Ática, 1992.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, R.; BERSANI, L.; HAMON, Ph.; RIFFATERRE, M.; WATT, I. *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- BERSANI, L. *Le réalisme et la peur du désir*. Poétique. Paris, n. 22, p. 177-195, 1975.
- BRIGITTE, M. H.. *A mentora literária de Guy de Maupassant*. Lettres Françaises. Araraquara, n. 10, 2. ed. p. 225-251, 2010.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- CAPUT, P. J.; GUIRAND, F.; LEJEALLE, L. (Org.). *Contes et nouvelles de Maupassant II*. Paris: Larousse, 1973.
- _____. *Guy de Maupassant : contes et nouvelles*. 1.ed. Paris: Larousse, 1972.
- _____. *Guy de Maupassant : contes et nouvelles II*. Paris: Larousse, 1974.
- DUCHET, Claude. *Une écriture de la société*. Poétique. Paris, n. 16, p. 446-454, 1973.

FACHIN, L. *La nuit dans les contes et nouvelles de Maupassant: les chemins de la démence*. São Paulo, 1976.

FORESTIER, G. *Imitation parfaite et vrasemblance absolue : réflexions sur une paradoxe classique*. Poétique. Paris, n. 82, p. 187-202, 1990.

HAMON, Ph. *Un discours contraint*. Poétique. Paris, n. 16, p. 411-445, 1973.

LÉCHOT, T. *Maupassant: quel genre de réalisme?* Charmey: Les éditions de l'hèbe, 2010.

LÉGER, F. *Funções da pintura*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Gonthier, 1965.

LEMOINE, F. *Guy de Maupassant*. Paris: Éditions Universitaires, 1957.

LETHÈVE, J. *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Armand Colin, 1959.

LOBSTEIN, D. *Impressionismo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, vol. 843, 2010.

MACHADO, G. M. *O discurso realista em Guy de Maupassant*. Lettres Françaises. Araraquara, n. 1, p. 59-66, 1995.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MATHIEU-COLAS, M. *Récit et vérité*. Poétique. Paris, n. 80, p. 387-403, 1989.

MAUPASSANT, G. de. *Boule de suif*. Paris: Brodard et Taupin, 1957.

_____. *L'inutile beauté et autres nouvelles*. 1.ed. Paris: Galimard, 1996.

MENEGAZZO, M. A. *Madame Bovary e o realismo moderno de Flaubert*. Lettres Françaises. Araraquara, n. 8, p. 77-89, 2007.

MURGUIA, E. I. *Cenário histórico do movimento impressionista*. Impulso. Piracicaba, n. 24.

NEVES, A. *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*. 2007. 2008 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. *Releituras de Guy de Maupassant*. Lettres Françaises. Araraquara, n. 9, p. 23-40, 2008.

SANTOS, O. M. S. *Problemática da Tradução: a Escrita Impressionista de Guy de Maupassant em "Souvenir" e "Les Dimanches d'un Bourgeois de Paris"*. Dissertação (Mestrado em Tradução)- Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2010.

SCHMIDT, A. M. *Maupassant par lui-même*. 4.ed. Bourges: Éditions du seuil, 1962.

SERULLAZ, M. *O impressionismo*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1965.

SIMILLION-H, C.-M. (org.). *Maupassant: contes et nouvelles II*. Paris: Larousse, 1973.

STIERLE, K. Poétique, n.10, 1972, p. 189. In: HAMON, Ph. *Un discours contraint*. Poétique. Paris, n. 16, 1973, p. 42.