

RELEITURAS DE GUY DE MAUPASSANT

Angela das NEVES*

RESUMO: Guy de Maupassant (1850-1893) foi publicado e republicado no Brasil desde pelo menos 1884, atraindo diversas gerações de leitores amadores, bem como de críticos e de escritores. Além disso, seus contos e novelas são conhecidos por adaptações em diversos suportes: no teatro, na música, nos quadrinhos, e são alvo de releituras e reinterpretações que merecem aqui um pequeno estudo. Momento de revisitar a obra desse escritor francês do século XIX e de alguns de seus célebres leitores brasileiros, nem sempre difundidos como contistas: Monteiro Lobato e Lima Barreto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francesa. Guy de Maupassant. Conto. Literatura comparada. Recepção.

Já disseram na França que a obra de Henry René Albert Guy de Maupassant (1850-1893) freqüentemente é lida, mas dificilmente relida. Opinião partilhada por Albert Camus, André Maurois e Léon Daudet, na primeira parte do século XX, quando Artine Artinian (1955) coletou diversas opiniões sobre o destino crítico, a permanência e o legado do contista francês. Essa opinião era então justificada pela linguagem do escritor normando e pelos seus temas, considerados datados e fora de moda. Entretanto, diversas releituras críticas ou artísticas de sua obra foram feitas, em mais de cinquenta adaptações cinematográficas, em adaptações teatrais, em histórias em quadrinhos, em canções, em traduções mais ou menos fiéis, para o árabe, para o sueco, para o esperanto e para o português, o que prova o contrário do que supuseram alguns de seus conterrâneos e que ilustra sua contínua repercussão fora da França.

* Doutoranda em Língua e Literatura Francesa. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa. São Paulo – SP – Brasil. 03463-150 – angeladasneves@yahoo.com.br

Poeta, romancista, dramaturgo e contista

Autor de oito romances (dois inacabados), três narrativas de viagens, cerca de duzentas crônicas, centenas de cartas, um livro de poemas, sete peças de teatro e, a parte maior de sua obra, mais de trezentos contos e novelas, Guy de Maupassant não passou despercebido por sua geração. Celebrizado em vida, quase toda a sua produção foi publicada, em livro ou em jornais, nos dez anos que se seguiram à sua estréia como novelista, com *Boule de suif*, em 1880, e o agravamento de sua doença, quando foi gradativamente produzindo menos, até a sua morte, em 1893.

Esse grande contista, antes de 1880, iniciou-se nas letras como um mau poeta, publicando versos em jornais locais, motivado por outro escritor normando como ele, Louis Bouilhet (1821-1869), contemporâneo e amigo de Louis Poitevin, tio materno de Maupassant, poeta estreante e de vida curta. Após a morte do amigo Louis Bouilhet, o jovem Guy de Maupassant foi incentivado pelo romancista Gustave Flaubert, também amigo da família, a quem dedicou a sua primeira obra individual publicada, a antologia *Des vers* (1880). Ora, a aprendizagem literária primeiramente com um poeta e depois com um romancista, autor também dos *Três contos*, não o impediu de enveredar em uma nova seara, a do conto, que abandonaria, como muitos outros projetos, no final da vida, já cansado da forma literária que o celebrou no mundo todo.

Assim como os poemas, Maupassant começou publicando dispersamente seus contos² sob pseudônimos, em jornais e revistas literários³. Em 1875, publicou “*La main d’écorché*”, seu primeiro conto, já no gênero estranho. De 1881 até 1890, Maupassant publicou quinze volumes de contos⁴, deixando ainda esparsos diversos outros.

Sabe-se que quando Maupassant decidiu ser romancista foi justamente quando se desinteressou pelo conto e pela novela, e quando o romance naturalista entrou em crise e em fase de revisão. Em 1891, escreveu a um destinatário

¹ Novela publicada primeiramente na publicação coletiva intitulada *Soirées de Médan*, em que figurava, entre outros, o nome célebre de Émile Zola.

² Todos os contos e novelas de Maupassant mencionados por nós neste artigo referem-se à edição da Pléiade, organizada por Louis Forestier (MAUPASSANT, 1979).

³ Publicou em *L’Almanach Lorrain de Pont-à-Mousson*, *La Revue de Paris*, *Le Bulletin Français*, *La Mosaïque*, sob os pseudônimos Guy de Valmont e Joseph Prunier.

⁴ *La Maison Tellier* (1881), *Mademoiselle Fifi* (1882), *Contes de la bécasse* (1883), *Clair de lune* (1883), *Miss Harriet* (1884), *Les soeurs Rondoli* (1884), *Yvette* (1884), *Contes du jour et de la nuit* (1885), *Toine* (1885), *Monsieur Parent* (1886), *La petite Roque* (1886), *Le Horla* (1887), *Le Rosier de Mme Husson* (1888), *La main gauche* (1889) e *L’inutile beauté* (1890).

desconhecido: “*Je me suis absolument décidé à ne plus faire de contes ni de nouvelles. C’est usé, fini, ridicule. J’en ai trop fait d’ailleurs. Je ne veux travailler qu’à mes romans.*” (MAUPASSANT apud FORESTIER, 1987, p.1679). A partir daí, Maupassant não produziu mais contos e logo parou de escrever, por causa de sua doença. Após essa data, escreveu a peça *Musotte*, algumas crônicas e deixou inacabados dois romances.

A recepção e os princípios estéticos de Guy de Maupassant

Em uma época em que o romance era a forma preferida pelos grandes autores, os contos de Maupassant eram massivamente lidos, com maior seriedade e admiração fora da França do que em seu país. Ali, como observa Jean de la Varende, a elite literária o considerava pouco letrado, de uma linguagem fácil demais, em francês básico para a exportação (ARTINIAN, 1955). A simplicidade da linguagem atribuída a Maupassant, era, na verdade, muito buscada por ele. Ao lermos “*Le roman*” (1887), prefácio ao seu romance *Pierre et Jean* (MAUPASSANT, 1987) – texto-chave para a compreensão de seus princípios estéticos –, notamos que entre seus procedimentos de criação estava o estudo da linguagem, que evitava os volteios da escritura artística dos irmãos Goncourt, a fim de alcançar a clareza e a comunicação direta com o leitor. Em resposta às idéias expostas em “*Le roman*”, Edmond de Goncourt (apud TROYAT, 1989, p.182) contra-argumentou em seu *Journal*, em 9 de janeiro de 1888, dizendo que “[...] *une page de Maupassant n’est pas signée, c’est tout bonnement de la copie courante appartenant à tout le monde.*” cremos que essa afirmação devia mesmo coincidir com a proposta estética de Maupassant: em cerca de metade de seus contos, há um narrador que relata histórias conhecidas, a fim de transmitir experiências que podem ser recontadas por outros. Voltaremos a essa idéia no próximo item deste artigo.

“*Le roman*”, espécie de Arte Poética de Maupassant, cruza em si diversos discursos por ele assimilados e também já ensaiados em várias crônicas e cartas anteriores⁵. Além dos autores que ele nomeia: Bouillet, Flaubert, Victor Hugo, Zola, Buffon, há nesse texto princípios estéticos apreendidos de Poe, via Baudelaire, como o de certo efeito intencionado pelo autor desde o início de sua obra. Nesse prefácio, Maupassant coloca-se contra os críticos de escola,

⁵ Apenas para mencionar alguns textos, aponto a carta a M. Vaucaire (1886) e as crônicas “Gustave Flaubert” (1885), “*Messieurs de la chronique*” (1884), “*Chronique*” (20 de julho de 1882), “*Les bas-fonds*” (1882), “*Par delà*” (1884) (MAUPASSANT, 2003).

que definem tema e gênero a figurarem na literatura, defendendo uma arte cujo ponto de observação principal é particular. Colocando-se longe da arte fotográfica, defende que o escritor é um ilusionista e deve apenas sugerir, pois ao leitor caberá reconstruir seu objeto e compreender seu sentido profundo e escondido. Ao mesmo tempo, descê da possibilidade de se fazer um romance impassível, uma vez que a arte pressupõe certa subjetividade no recorte do real que quer mostrar.

A importância maior desse prefácio, a meu ver, é a de pôr em relação diversos princípios artísticos de que se utilizou Maupassant, afastando entre os críticos (ou obrigando-os a relativizar) as leituras estritamente naturalistas de seus textos⁶. Vemos aqui Maupassant simpático aos simbolistas, cujo apelo às sensações seria trabalhado pelo nosso autor, principalmente nas narrativas de viagem, mas igualmente num conto como “*La nuit*”. A defesa de uma verossimilhança artística que refuta o extraordinário, típico do *fait divers* (com cuja ilusão ele jogaria em vários textos, tal como “*Le crime au père Boniface*”), que atinja o efeito do real por meio da descrição e da narração de acontecimentos cotidianos, empregando os termos justos para tanto, vem a favor da arte ilusionista do escritor.

O conto maupassantiano: classificações e releituras críticas

Ao tomarmos os principais livros sobre a teoria do conto, lá encontramos diversas vezes mencionado o nome de Maupassant⁷. A própria discussão quanto à definição do termo por sua distinção da novela e como forma ou gênero literário passa a ser feita por meio de citações do escritor. Junto aos seus antecessores, a cuja tradição se vincula (Hoffmann, Poe, Tourguenief), e ao seu sucessor mais famoso, que fecha a ciranda dos maiores contistas do século XIX (o russo Tchecov), define-se o conto na sua estrutura arquetípica, cuja importância está no efeito trabalhado na narrativa breve e concisa. A originalidade de Maupassant em relação aos demais é atribuída ao fato de ele fundar seus textos sobre acontecimentos cotidianos, aparentemente sem importância, evitando o que em “*Le roman*” definiu como os estados agudos da alma humana.

⁶ Louis Forestier (1987, p.XII) prefere classificá-lo como autor impressionista. René Dumesnil (1933), que sempre emprega metáforas pictóricas para definir a arte de Maupassant, diz que em sua obra a sugestão predomina sobre a descrição.

⁷ Apenas a título de exemplo, eis alguns trabalhos que mencionam nosso autor: Gotlib (1987); Magalhães (1972); Maria (1984) e Aubrit (2002).

Em “Relendo Maupassant”, Otto Maria Carpeaux (1947) afirmou que trezentas narrativas sobre um assunto qualquer fariam Maupassant cair no mecanismo da técnica, do qual o próprio escritor teria saído fatigado. Mas isso não evitou que o autor de *Le Horla* continuasse sendo lido e relido – inclusive pelo próprio Carpeaux –, revalorizado e reinterpretado. Nessa época, alguns acreditavam que o aspecto regionalista de Maupassant faria perdurar as suas narrativas no cânone. Essa idéia ocupou algumas das discussões apontadas pelos escritores entrevistados por Artine Artinian (1955). Henry James, em um artigo sobre o nosso escritor, apontou esse aspecto, que atualmente nos diverte⁸. A idéia do exotismo e do pitoresco dentro da França, creio, não prevaleceu. Roland Barthes (1993) já se opusera às antologias que incluíam os contos camponeses e normandos, esquecendo os textos nos quais o círculo social pequeno-burguês, para ele, compunha a verdadeira obsessão de Maupassant.

Diversas tentativas de classificação dos contos e das novelas maupassantianas foram já ensaiadas. Devemos compreendê-las apenas como instrumento didático, uma vez que quaisquer tentativas de abordagem prevêm uma leitura parcial na riqueza representada por cada um dos textos em particular. Uma das classificações mais interessantes, nesse sentido – porque tenta abarcar várias leituras e não se pretende exaustiva – é a de René Dumesnil (1934) em “*Essai de classement par sujets et par dates des contes et nouvelles de Guy de Maupassant*”. O crítico privilegia o aspecto de retomada do autor, ao longo de sua carreira, de diversos temas (o que mostra o aspecto cronológico da classificação proposta) e, ao mesmo tempo, a riqueza interna de cada texto (os quais resume em duas linhas), que trabalha conjuntamente diversos desses assuntos (o que se evidencia pela presença de um mesmo conto, em várias das etiquetas estabelecidas pelo crítico). As nove categorias temáticas separadas por Dumesnil na sua longa tabela são: “A: *l'enfance*”, “B: *crimes, morts violentes, incendies volontaires*”, “C: *viols, perversions sexuelles, érotisme, etc.*”, “D: *folie, terreur, hallucinations*”, “E: *aventures amoureuses, etc.*”, “F: *Filles, etc.*”, “G: *Héritages*” (o menor, com apenas sete contos), “H: a) *farces*; b) *paysanneries*”, “I: *sujets divers*” (o maior item, com 65 contos). É claro que, por meio do “etc.” e dos “assuntos diversos”, Dumesnil incorre em impropriedades formais como a aproximação de “*La portè*” e “*La parure*”; “*L'attenté*” e “*Le masqué*”, cujas personagens e soluções técnicas são muito diferentes; entretanto, é preciso concordar que, desde o título, o crítico propunha-se a uma classificação meramente temática. Ao final, ainda apresenta

⁸ Chega a afirmar categoricamente: “É seguramente pelo tipo de seu camponês normando que seus contos viverão” (JAMES, 1951, p.XIII).

uma lista de contos e novelas que abordam a guerra de 1870 (dezessete títulos), quatro tirados das experiências do escritor no Ministério da Marinha e outros sete que mostram a influência da leitura de Sade (em *La philosophie dans le boudoir*), o que parece mais atender às pesquisas do próprio Dumesnil do que à relevância dessa inserção na classificação do contista.

Um ano antes de preparar essa tabela detalhada, Dumesnil ofereceu uma separação mais simples, entre os contos sobre alucinação e loucura (fantásticos) e os estudos de costumes. Esse critério, entre gênero e assunto, é o mais repetido entre os historiadores da literatura francesa, que procuram dar em seus manuais uma síntese superficial do autor, uma vez que não dispõem de espaço para longas explicações. Muitos reúnem seus textos nos ciclos normando, parisiense e fantástico ou sobrenatural (ROGER, 1970; JAMES, 1951)⁹, que, se resolvem a questão do espaço e do tema, fazem também aproximar soluções estruturais diversas quanto à questão do narrador nos contos e nas novelas.

Albert-Marie Schmidt, organizador da edição de 1972 das narrativas curtas de Maupassant para a editora Albin Michel, seguiu uma divisão em onze temas, um tanto próxima daquela de Dumesnil. Em se tratando de uma antologia, o também biógrafo de Maupassant não poderia apelar para o recurso da repetição dos títulos em várias categorias. Os temas sob os quais oferece os 301 contos e novelas são: “*Drames et propos rustiques*”, “*Les confinés*”, “*Les séductions et l’art d’aimer*”, “*Le charme des liaisons*”, “*Le danger des liaisons*” (o maior, com 59 textos), “*La cage aux filles*”, “*Scènes de la vie cléricale*”, “*Ironies et horreurs de la guerre*”, “*Le massacre des innocents*”, “*Les chemins de la démence*” e “*Diverses créatures*” (MAUPASSANT, 1972). É claro que o organizador apenas propõe uma leitura, e o leitor, dispondo dos textos, pode lê-los como bem quiser. Mas é também nosso dever questionar a classificação: “*Le champ d’oliviers*” está no grupo das cenas da vida clerical apenas pela profissão do protagonista, mas o sentido geral no conto permitiria que figurasse também nos caminhos da demência ou mesmo entre os confinados; por outro lado, “*L’ermite*” (que está no grupo dos caminhos da demência) poderia juntar-se ao “*M. Jocaste*” entre os perigos das relações ou ainda entre os confinados; “*La ficelle*”, entre os dramas e propósitos rústicos, bem poderia estar nos perigos das relações. A classificação é, afinal, uma escolha do organizador, que se coloca no papel do

⁹ O próprio Dumesnil (1955) falou em ciclos (normando, fantástico, da guerra, cenas da vida do escritório, da vida mundana, semelhantes àqueles em que Balzac organizou a *Comédia Humana*), reunidos sobre a unidade da obra de Maupassant.

autor e decide por si mesmo. De qualquer modo, sua edição é respeitável pelo cuidado e pelas explicações introdutórias¹⁰.

Ainda na edição de Albert-Marie Schmidt, o texto “*La bécasse*”, com o qual Maupassant introduziu o volume *Contes de la bécasse*, aparece abrindo a antologia, o que mostra a importância que o organizador dá, de certa forma, ao aspecto estrutural das narrativas do escritor. A questão estrutural dos narradores dos contos (mais do que das novelas) é a que mais nos interessa em nossas pesquisas, uma vez que a recepção criativa de Maupassant no Brasil demonstra ser esse o aspecto mais retrabalhado, visto que os *topoi* de sua obra são variados e, em geral, comuns aos autores da segunda metade do século XIX.

Críticos como José Veríssimo e Otto Maria Carpeaux (e alguns estudiosos estrangeiros) ocupam-se de Maupassant sobretudo pelo seu vínculo com a tradição dos contos populares medievais franceses, os *fabliaux*, em que as marcas da oralidade e a função lúdica, de passatempo, eram principais. Já Sherazade, em *As mil e uma noites*, representava no Oriente o papel de contadora de histórias enquadradas. A partir do período clássico, Boccaccio, em seu *Decamerão*, compilou novelas literárias, enredadas sob uma moldura comum, cuja estrutura retoma o aspecto aparentemente improvisado da narrativa, ali inseridas também com a utilidade de divertimento e proveito moral. No século XIX, Maupassant integrou, com diversos outros contistas de seu tempo, o *Nouveau Décaméron*, que procurava recuperar a tradição italiana (a qual já tinha sua versão francesa no *Heptaméron*, de Marguerite de Navarre, de 1558-1559), em cem histórias, contadas em dez dias, e publicadas em dez volumes. Entre 1884 e 1887, Zola, Maupassant, Villiers de l’Isle Adam, E. About, Catule Mendès, François Coppée, entre outros, publicaram ali seus contos, emendados por um narrador comum, que apresentava as histórias (GODENNE, 1993).

Os contos enquadrados de Maupassant – ou seja, em que há pelo menos dois narradores, um heterodiegético (externo ao evento relatado) e outro homodiegético (que testemunhou o evento) ou autodiegético (protagonista do evento) – correspondem a cerca de metade de sua obra contística, segundo nos

¹⁰ Já um competente estudo temático acadêmico foi realizado a partir da proposição de Albert-Marie Schmidt, por Lídia Fachin (1976). A estudiosa brasileira, a meu ver, superou mesmo a proposta do organizador (que se prevalece da biografia do autor para reunir os contos fantásticos), tomando por teoria os estudos de Bachelard, Jean-Pierre Richard, Todorov, Castex e Louis Vax. À página 31, ela constata que quase todos os contos do grupo “*Les chemins de la démence*” são narrativas enquadradas, o que prova a importância desse recurso também nas narrativas fantásticas do autor. Essa constatação põe em dúvida a afirmação de Todorov (1970, p.91), de que os contos fantásticos mais convincentes de Maupassant são aqueles em que o narrador relata em primeira pessoa; a narrativa enquadrada – forma predileta de sua recepção no Brasil – não contribuiria para o gênero.

informa Jaap Lintvelt (1993)¹¹. Leyla Perrone-Moisés (1964), em um artigo sucinto, mas bastante abrangente, escrito na década de 1960, tratou da arte do contista Maupassant. Para ela, a narrativa enquadrada torna o relato mais verossímil, uma vez que dá voz àqueles que experienciaram a história:

Não é fácil, repetimos, encontrar em nosso século ou nos anteriores um contador de histórias como Guy de Maupassant. A sabedoria do contista se revela, primeiramente, em alguns truques de técnica narrativa por ele descobertos e usados com êxito absoluto. Um desses truques é a dosagem do “suspense”. Em seus contos, o “caso” é sempre narrado por uma personagem que dele participou, revestindo-se assim de todo o prestígio e a força comunicativa do fato verídico. (PERRONE-MOISÉS, 1964, p.1).

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

Mary Donaldson-Evans (1993), ocupada com a problemática feminina em Maupassant, em seu artigo “*La femme (r)enfermée chez Maupassant*”, conclui que a quase ausência de foco narrativo feminino, a ideologia religiosa e médica da época propalada sobre a mulher (a idéia da mulher-armadilha, filha de Eva, e da mulher progenitora) – ao que se poderia ainda acrescentar o enclausuramento espacial (na casa), social (a “*femme du monde*” e a “*femme du foyer*”, segundo Lintvelt (1993)) e amoroso –, mas sobretudo a “*claustration formelle*” da narrativa enquadrada, mostram um posicionamento ideológico, não do autor, mas do narrador de Maupassant. O que nos interessa é como um estudo da forma da narrativa enquadrada levou a conclusões na ordem da interpretação da obra de Maupassant, por meio das suas escolhas formais. A autora conclui: “*En fait, chez Maupassant, la prison la plus efficace de toutes, c’est sa forme narrative de prédilection: le récit encadré.*” (DONALDSON-EVANS, 1993, p.73).

No artigo mencionado de Lintvelt (1993), o autor apresenta uma outra interpretação para a predileção de Maupassant por essa estrutura narrativa. Ele faz uma análise da relação entre os narradores externo e interno, a reação das personagens-ouvintes e do leitor, partindo do conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin. Contra o argumento acima, de Donaldson-Evans (1993), vemos que mesmo em contos cujo narrador é masculino, por meio da narrativa encaixada, pode-se levar o leitor a posições diversas e ambíguas quanto à composição das personagens; Lintvelt (1993) cita o conto “*Histoire vraie*”, em que, apesar de o

¹¹ Nesse artigo, o estudioso afirma que há 144 narrativas enquadradas, dentre as 301 reunidas por Louis Forestier na edição da *Pléiade* dos *Contes et nouvelles*.

relato do narrador autodiegético descaracterizar a personagem feminina em questão, Rose, o narrador heterodiegético leva o leitor a compadecer-se dela. Desse modo, o crítico conclui que 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*, do qual algumas passagens vêm citadas no seguinte trecho do artigo de Lintvelt (1993, p.180):

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

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

O estudioso leva-nos a analisar minuciosamente cada uma das vozes enquadradas, de modo a delas extrair a “sugestão” que todo verdadeiro narrador, segundo Walter Benjamin (1985, p.200), oferece, e que faz parte da teoria da verossimilhança de Maupassant: “*La technique narrative de l'encadrement et la réception interne du récit à cadre favorise donc l'esthétique de Guy de Maupassant, pour qui: Le romancier n'a pas à conclure; cela appartient au lecteur.*” (LINTVELT, 1993, p.185). Mais uma vez, portanto, temos a análise e a interpretação da forma, as quais conduzem de uma maneira mais exaustiva a uma compreensão da estética do autor.

Entre os temas dos contos e das novelas do autor mais discutidos entre os críticos está o amor. Nas relações amorosas, nem sempre acidentadas, não há apenas a visão pessimista schopenhaueriana sobre a mulher-armadilha, o que foi muito bem discutido por Besnard-Coursodon (1973)¹². Maupassant divertiu-se em pintar certa complacência entre o marido e o amante da mulher: desde os romances *Bel-Ami* (entre Duroy e M. de Marelle) e *Mont-Oriol* (entre Brétigny e Andermat) até os contos “*Le gâteau*” e “*La porte*”; assim como certa malícia e sedução feminina, que nem sempre leva à fatalidade (por exemplo, “*Idylle*”, “*Le signe*”).

¹² Micheline Besnard-Coursodon (1973) estuda nas obras ficcionais do escritor as relações ardilosas impostas pela figura feminina por meio do amor, da natureza e de Deus. Faz um levantamento e analisa a recorrência das imagens de armadilha nos textos, o que contribui para a exímia argumentação da estudiosa na defesa da sua tese.

O determinismo e o fatalismo, freqüentes no romancista, vêm nuançados pela arte do contista. M. Leras, o protagonista do conto “*Promenade*” (1884), é um instrumento da ironia e da crítica social à classe que Maupassant já desprestigiava na crônica “*Les employés*”¹³. Certa irreversibilidade das personagens romanescas, as quais pouco podem contra o fátuo, flexibiliza-se nos contos e novelas: muitas vezes elas fazem as suas escolhas. O *coup de théâtre* apresenta-se quase sempre nesses casos, com uma finalidade estrutural no conto maupassantiano, e reincide numa reavaliação do estado da personagem e de sua função na fábula.

Sobre o gênero fantástico, é notório que Maupassant, desde a sua primeira narrativa publicada, “*La main d'écorché*”, já era atraído pelo gênero, sobre o qual tinha suas próprias teorias, conforme expõe em sua crônica “*Le fantastique*” (1883). Albert-Marie Schmidt (1962), entre outros, atribuiu o fantástico à sua doença nervosa, o que interpreta como psicanálise *avant la lettre*. Marie-Claire Bancquart (1993) rebateu a importância de afastar a interpretação do fantástico como um produto da doença terminal do escritor. No estudo “*Maupassant, un homme énigmatique*”, ela afirma:

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

[...] Maupassant fonde ses récits fantastiques, sur les risques d'aliénation constants de notre être. (BANCQUART, 1993, p.15-17).

¹³ Nessa crônica, de 1882, o autor traça o comodismo e a passividade do funcionário; seu destino é cruelmente uma espécie de vingança do fátuo – o seu destino foi resultado de sua própria escolha: “*L'employé ne quitte point son bureau, cercueil de ce vivant; et dans la même petite glace où il s'est regardé, jeune, avec sa moustache blonde, le jour de son arrivée, il se contemple, chauve, avec sa barbe blanche, le jour où il est mis à la retraite. Alors, c'est fini, la vie est fermée, l'avenir clos. Comment cela se fait-il qu'on en soit là, déjà? Comment donc a-t-on pu vieillir ainsi sans qu'aucun évènement se soit accompli, qu'aucune surprise de l'existence vous ait jamais secoué? Cela est pourtant. Place aux jeunes, aux jeunes employés! / Alors on s'en va, plus misérable encore, avec l'infime pension de retraite. On se retire aux environs de Paris, dans un village à dépotoirs, où l'on meurt presque tout de suite de la brusque rupture de cette longue et acharnée habitude du bureau quotidien, des mêmes mouvements, des mêmes actions, des mêmes besognes aux mêmes heures.*” (MAUPASSANT, 1993, p.329).

Muito antes de Marie-Claire Bancquart, Brito Broca (1969, p.268) (alertado, por sua vez, por outras leituras) chamou-nos a atenção contra esse tipo de interpretação equívoco:

O movimento natural da crítica e da história literária sempre foi admitir que Maupassant, quando escreveu essas páginas [de *Le Horla*], já experimentava os primeiros sintomas da loucura em que mergulharia nos últimos anos de vida. Ninguém se lembrava de ver no *Journal*, dos Goncourt, um depoimento de Porto Rico a 21 de julho de 1893. Dizia o comediógrafo de *L'Amoureuse* ter sido ele quem deu a Maupassant o assunto de *Le Horla*, e assim, quando via pessoas descobrirem nesse conto o começo da loucura do romancista, não podia deixar de excluir: “Se existe ali um louco, o louco sou eu”. E pesquisas posteriores, principalmente as de René Dumesnil, mostraram, de maneira cabal, que Maupassant estava perfeitamente são quando escreveu esse e outros contos do mesmo gênero.

Além de qualquer aspecto biográfico, que no caso de nosso autor parece mais confundir seus críticos do que auxiliá-los, basta ir à obra e verificar o domínio que tem o autor do seu tema e da sua escritura. Leia-se “*La chevelure*”, para dar mais um exemplo, e será fácil verificar que o escritor está além do seu texto.

Maupassant também foi influenciado no gênero por outros escritores, tais como Hoffmann, Poe e Turguenief. Ele os cita algumas vezes em suas crônicas e mesmo em contos. A inovação trazida por Maupassant foi a de encontrar o fantástico que não está mais num objeto externo (como a casa mal-assombrada, o vampiro, o fantasma etc.), mas no homem cotidiano. É o que Marie-Claire Bancquart (1993) nomeou o “fantástico interior” de Maupassant.

O fantástico do nosso autor impôs um desafio ao cartesianismo francês. Não precisamos ser loucos para sofrer um desdobramento de personalidade. O duplo maupassantiano se impõe em muitas relações, sejam elas amorosas, sejam as de um simples diálogo. A ilusão da arte do escritor realista trabalha as soluções racionalmente viáveis, mas impõe um sentimento do fantástico (uma hesitação, para Todorov) que se passa dentro de nós, em que a nossa própria identidade, mesmo que por alguns instantes, é posta em jogo. Medeiros e Albuquerque, em 1924, reaproveitou algumas estratégias do fantástico maupassantiano em seus contos, em textos que, sem a sutileza de Maupassant, já reproduziam na literatura os resultados dos primeiros estudos psicanalíticos do início do século.

Mas foi o valor dado ao contador de histórias e ao diálogo em algumas de suas crônicas¹⁴ e, sobretudo, nos seus contos, que mais atraiu contistas

¹⁴ Ver, respectivamente, “*Le fantastique*” – sobre o contista Turguenief –, “*Les causeurs*” e “*La finesse*”.

brasileiros para a releitura de sua obra, o que nos guia no estudo de sua recepção no Brasil.

Outro aspecto dos mais discutidos entre os estudiosos do autor é o pessimismo. O escritor Henry James (1951), no artigo já mencionado, 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. Novamente concordo com Marie-Claire Bancquart (1993), para quem o pessimismo das narrativas maupassantianas se exprime a partir de um sorriso. E com Otto Maria Carpeaux (1947), para quem Maupassant vivificou comicamente o determinismo de final de século. Claro, com um humor ácido, quase negro, que denuncia as ilusões e o mundo de aparências da burguesia da *Belle Époque*. Vários contos de Maupassant foram escritos a partir de histórias conhecidas do autor ou lidas nos jornais, na seção *Fait divers*. A arte de Maupassant, ao mesmo tempo, aproxima-se da vida e opõe-se a ela; ele toma dela seus assuntos, mas não propõe a arte fotográfica dos naturalistas. Entre os fatos ele cria transições que não ocorrem na vida, buscando com isso oferecer-nos uma narrativa mais verossímil.

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

Tais histórias fizeram escândalo na época. Falava-se de naturalismo grosseiro, fotografia anti-artística da realidade. Hoje quase não reparamos mais a realidade atrás desse tecido denso de encontros inverossímeis, embrulhadas artificiais e soluções engenhosas. Parecem tão irreais como os alegres “fabliaux” franceses da Idade Média e as farsas caricaturais de Molière. (CARPEAUX, 1947, p.1).

E Carpeaux (1947, p.8) surpreendeu-se relendo Maupassant, nos anos 1940, já com um novo olhar, sobre esse escritor que nunca parou de nos dizer muitas e diversas coisas, bastando para isso voltarmos à sua obra também outros, variadamente.

Mas é esquisito: a releitura de Maupassant não sugere essa impressão de desastre e desespero que devia sugerir. Certos críticos contemporâneos já se equivocaram falando na impressão de “sanidade física” e “frescura natural” que lhes sugeriram os contos de Maupassant. Hoje até os contos que se passam entre os remadores às margens do Sena sugerem antes a impressão de nostalgia de “sanidade” e “frescura”. Há, nesse naturalista de 1880, certa irrealidade, talvez consequência da técnica novelística bastante mecanizada, ou então talvez seja outra coisa: as “aventuras” de outrora já não parecem aventuras; aquela rotina de encontros, embrulhadas e soluções fáceis correspondia a um mundo mais estável do que o nosso mundo atual. As vira-voltas mais surpreendentes de Maupassant não alteram o fundo permanente daquela vida de então, mundo sem guerra, sem revolução e inflações. Impressão falsa está certo, idílica, mas que basta para transfigurar a fealdade burguesa e pequeno-burguesa de... 1880 em beleza poética, envolvendo o mundo e os personagens de Maupassant numa névoa de poesia.

Leituras e releituras de contistas brasileiros

No Brasil, bem como na França, a obra de Maupassant foi muitas vezes lida pelo prisma de sua vida, como personagem romanceada de sua biografia. Entretanto, se foi lido e relido, permanecendo entre nós, republicado em edições de bolso, não foi graças às suas aventuras biográficas, mas sim pela qualidade estética de seus contos, ainda que se conhecessem desde cedo os diversos gêneros literários a que ele se dedicou.

Por aqui, Maupassant foi lido em volumes principalmente em francês, até as primeiras décadas do século XX. A primeira tradução de um conto localizada na imprensa brasileira data de 1884: o conto “*La rempailleuse*” (sob a tendenciosa tradução de “Uma vagabunda”), na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Dessa data até 1921, encontramos 17 contos traduzidos, quatro crônicas (não integralmente publicadas), um romance (*Fort comme la mort*), vários anúncios de representações das peças *Musotte*, *Boule de Suif*, *Mademoiselle Fifi* (as três são novelas adaptadas) e *La paix du ménage* – interpretadas por atrizes famosas, na época, como a italiana Clara della Guardia e a francesa Sarah Bernhardt –, do filme *Le père Millon* e uma centena de artigos críticos (NEVES, 2007). A maior parte destes últimos trata da vida desse *mauvais passant*, como ele mesmo, fazendo um trocadilho com o seu

nome, ter-se-ia denominado. Mas uma leitura mais fina revela-nos observações compreensivas da arte desse contista e romancista, feitas por escritores-críticos brasileiros do início do século XX.

Maupassant foi efetivamente um discípulo de Flaubert, tendo sido conhecido no Brasil quase ao mesmo tempo que o seu mestre, morto em 1880. Diz-se que Maupassant fez pelo conto o que Flaubert fez pelo romance do século XIX. Mas houve mesmo no Brasil quem preferisse a arte de Maupassant à do seu mestre: Monteiro Lobato (1964) pensava que Flaubert era, um pouco como seu pai, um cirurgião de suas personagens; Oswald de Andrade (1921), por sua vez, acreditava que Maupassant melhorara Flaubert no seu prefácio “*Le roman*”.

Os ensinamentos do mestre Flaubert viriam semear discípulos do outro lado do Atlântico que, via Maupassant, ainda muito aprenderiam com a arte defendida pelos dois escritores, por meio da admiração ao modelo. Estamos de acordo com Georges Duhamel, quando afirma que a lição de Maupassant, ainda que mais reduzida que a de Flaubert, foi mais bem compreendida no exterior do que a deste último (ARTINIAN, 1955, p.64). Há de se considerar também que a recepção dos dois autores foi quase concomitante no Brasil¹⁵.

Aqui, a obra de Maupassant foi lida e povoada pelo mito biográfico, conhecido e reinterpretado. Para alguns, influenciados também pelos primeiros estudos sobre o autor na França, realizados como teses médicas, o narrador e o escritor confundiam-se, resultando uma leitura de sua ficção como uma autobiografia. Outros escritores-críticos aprenderam com a sua obra alguns sentimentos da vida de qualquer humano, antes mesmo de tê-los experimentado. Oswald de Andrade (1954) relata que conheceu a liberdade do amor por meio da leitura de Maupassant. Esse ideal libertino, nem sempre bem reputado, fez-nos atribuir ao escritor normando – seguindo ainda na esteira de uma incorreção francesa – um romance erótico de outra lavra: *Les nièces de la colonnelle* (1881), obra da viscondessa de Coeur Brûlant.

Por outro lado, em termos particularmente estéticos, alguns escritores brasileiros conheceram os princípios artísticos maupassantianos, sobretudo a partir do contato com “*Le roman*”, e a partir dele produziram uma literatura original. Um aspecto que nos interessa em nossa pesquisa de doutorado é o tipo de narrador freqüente no autor e a narrativa enquadrada, que, como dissemos,

¹⁵ Segundo Alan Bemfica (2002), Flaubert ficou conhecido aqui somente depois de sua morte. *Madame Bovary* foi discutida vinte anos após a sua publicação na França. Isso acontecia quando o Naturalismo era implantado e ao mesmo tempo questionado em nosso país, por meio das discussões levantadas pela crítica européia.

lhe é recorrente. A partir da teoria de Walter Benjamin sobre o narrador, que revisita a tradição do contador antes mesmo do *Decamerão* de Boccaccio, estudamos escritores brasileiros que tomaram Maupassant por modelo e operaram uma releitura criativa de sua obra. Cada um soube utilizar-se do legado de Maupassant, visando às suas intenções artísticas pessoais. Para dar um exemplo da função da narrativa enquadrada de Maupassant, ele serve-se dela para aprisionar mais de uma vez personagens socialmente ou emotivamente isoladas ou sem saída (Ex.: “*Le modèle*”, “*La peur*”, “*La chevelure*”). Lima Barreto (1951) utilizou-se do discurso relatado na narrativa interna de “Uma vagabunda” e “Adélia” para defender personagens marginalizadas. Em “Meu conto de Maupassant” (publicado pela primeira vez em *Urupês*, em 1918), Monteiro Lobato (1950) pôs em contato, por meio de um diálogo em que tece uma narrativa emoldurada, contadores em potencial que prendem ingênuos na armadilha de sua prosa.

Assim, que concordemos ou não com Edmond de Goncourt, uma página de Maupassant bem pode passar por pertencer a todos. Este mesmo afirmara em seu prefácio “*Le roman*” que era preciso ser muito audacioso ou idiota para ainda escrever no seu tempo, tão saturado de literatura; o que haveria ainda a dizer que já não teria sido dito? Entretanto, em seguida ele dá de segunda mão (a primeira foi de Flaubert) o seu conselho:

Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. (MAUPASSANT, 1987, p.713).

Walter Benjamin (1985) já afirmara que o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Maupassant deu os seus por aqui. A ponto de Sérgio Buarque de Hollanda (1996, p.105) chegar a dizer que: “Desde que Maupassant meteu-se a virar as cabeças de nossos romancistas, estes apaixonaram-se de tal forma pelo conto que este em breve se tornará uma verdadeira praga.” Uma velha praga que acometeu de Lobato a Medeiros e Albuquerque, uma legião de escritores cujos contos merecem estudo. Filia ou fobia ao modelo francês geraram novas leituras de sua obra, aclimatada e reinterpretada. O paradoxal conflito de uma literatura nacional que se estabelecia por meio da assimilação da européia e da busca de uma identidade, resume-se nos manifestos de Oswald de Andrade, outro leitor atento de Maupassant: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres.*” (ANDRADE,1982a, p.32, grifo do

Angela das Neves

autor); “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1982a, p.46, grifo do autor).



REREADINGS ABOUT GUY DE MAUPASSANT

ABSTRACT: *Guy de Maupassant (1850-1893) has been published and republished in Brazil at least since 1884, and has been attracting different generations of readers as well as critics and writers. His short stories and novels are well known through adaptations presented through different means: theatre, music, comic books. They are object of re-readings and re-interpretation and are the main target of this study. It is the right moment to study the short stories by Guy de Maupassant and those by the Brazilian writers: Monteiro Lobato and Lima Barreto.*

KEYWORDS: *French Literature. Guy de Maupassant. Short story. Compared literature. Reception.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. de. **Um homem sem profissão:** sob as ordens da mamãe. São Paulo: Globo, 1954.

_____. Questões de arte. **Jornal do Commercio**, São Paulo, p.3, 25 jul. 1921.

_____. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade:** o homem que come. São Paulo: Brasiliense, 1982a. p.28-34.

_____. Manifesto antropófago. In: FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade:** o homem que come. São Paulo: Brasiliense, 1982b. p.46-54.

ARTINIAN, A. **Pour et contre Maupassant:** enquête internationale. Paris: Librairie Nizet, 1955.

AUBRIT, J.-P. **Le conte et la nouvelle.** Paris: Colin, 2002.

BANCQUART, M.-C. **Maupassant, un homme énigmatique.** Rédigé par Marie-Claire Bancquart. Paris: A.D.P.F., 1993.

BARRETO, L. **Histórias e sonhos.** Rio de Janeiro: Ed. Brasileira, 1951.

BARTHES, R. Maupassant et la physique du malheur. In: _____. **Oeuvres complètes.** Paris: Éditions du Seuil, 1993. t.1, p.640-643.

BEMFICA, A. de O. **Recepção de Flaubert na crítica literária brasileira (1885/1905)**. 2002. 175 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221. (Obras escolhidas, v.1).

BESNARD-COURSODON, M. **Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant: le piège**. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1973.

BROCA, B. **Letras francesas**. Organização e prefácio de Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

CARPEAUX, O. M. Relendo Maupassant. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1947. Letras & Artes, p.1-8.

DONALDSON-EVANS, M. La femme (r)enfermée chez Maupassant. In: MAUPASSANT et l'écriture: actes du colloque de Fécamp. Direction de Louis Forestier. Fécamp: Éditions Nathan, 1993. p.63-74.

DUMESNIL, R. **Le réalisme et le naturalisme**. Paris: Del Duca de Gigord, 1955.

_____. Essai de classement par sujets et par dates des contes et nouvelles de Guy de Maupassant. **Revue d'histoire littéraire de la France**. Paris, v.41, n.4, p.106-127, 1934.

_____. **Guy de Maupassant**. Paris: Librairie Armand Colin, 1933.

FACHIN, L. **La nuit dans les contes et nouvelles de Maupassant: les chemins de la démence**. 1976. 183 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

FORESTIER, L. Préface. In: MAUPASSANT, G. de. **Romans**. Paris: Gallimard, 1987. p.IX-XXXIV.

GODENNE, R. Pistes pour une étude de la nouvelle au XIX^e siècle. In: _____. **Études sur la nouvelle de langue française**. Paris: H. Champion, 1993. p.49-63.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

HOLLANDA, S. B. de. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária**. Organizado por Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 2 v.

JAMES, H. Guy de Maupassant. In: MAUPASSANT, G. de. **Novelas e contos**. São Paulo: Globo, 1951. p.XI-XXIII.

Angela das Neves

LINTVELT, J. La polyphonie de l'encadrement dans les contes de Maupassant. In: MAUPASSANT et l'écriture: actes du colloque de Fécamp. Direction de Louis Forestier. Fécamp: Éditions Nathan, 1993. p.173-185.

LOBATO, M. **A barca de Gleyre**: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. 2v. (Obras completas de Monteiro Lobato).

_____. **Urupês**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. (Obras completas de Monteiro Lobato).

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

MARIA, L. de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAUPASSANT, G. de. **Chroniques**. Direction de Gérard Delaisement. Paris: Rive Droite, 2003. 2 t.

_____. **Choses et autres**: choix de chroniques littéraires et mondaines (1876-1890). Paris: Librairie Générale Française, 1993.

_____. Le Roman. In: _____. **Romans**. Paris: Gallimard, 1987. p.703-715.

_____. **Contes et nouvelles**. Organisation de Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1979. 2t.

_____. **Contes et nouvelles**. Direction de Albert-Marie Schmidt. Paris: Albin Michel, 1972. 2t.

NEVES, A. das. **A volta do Horla**: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil. 2007. 288 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PERRONE-MOISÉS, L. Maupassant, contador de histórias. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1964. Suplemento literário, p.1.

ROGER, J. (Dir.). **Histoire de la littérature française**: du XVIII^e siècle à nos jours. Paris: Armand Colin, 1970. t.2. (Collection U).

SCHMIDT, A.-M. **Maupassant par lui-même**. Paris: Seuil, 1962.

TODOROV, T. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

TROYAT, H. **Maupassant**. Paris: Flammarion, 1989.