



Quando o sujeito se põe a navegar: *Sur l'Eau*, de Guy de Maupassant

When does the subject begin to sail:
Guy de Maupassant's *Sur l'Eau*

Quando el sujeto se pone a navegar:
Sur l'Eau, Guy de Maupaussant

Leila de Aguiar Costa
Universidade de São Paulo

Resumo

Escrito em finais de Oitocentos, à maneira de um jornal íntimo, *Sur l'eau* coloca em cena um sujeito que se põe a falar, sobre si e sobre o mundo, enquanto seu iate *Bel Ami* avança pelo mar Mediterrâneo. A hipótese de leitura que aqui proporei, graças a uma hermenêutica composta por cenas maupassantianas, é aquela de uma relação bastante íntima entre compulsão da/pela palavra e fluxo marítimo, como se o sujeito navegante fosse lançado à palavra e ao discurso pelo próprio movimento físico do navegar.

Palavras-Chave: Jornal íntimo, escrita de si, loquacidade.

Abstract

Written at the end of the 19th century, in the form of a diary, *Sur l'Eau* represents a subjectivity which starts to speak out on itself and on the world, while its *Bel Ami* yacht slides on the Mediterranean sea. My reading hypothesis, a hermeneutic one composed of *Maupassantiennes* scenes, is that of a rather intimate dialogue between the compulsion of / by words and a certain maritime rhythm, as though the subjectivity which sails along is thrown by the word and speech by the physical movement of navigation.

Keywords: Diary, writing of one's self, garrulity.

Resumen

Escrito a finales del siglo XIX en forma de diario, *Sur l'Eau* representa una subjetividad que empieza a hablar de uno mismo y del mundo mientras su *Bel Ami* avanza por el Mediterráneo. Mi hipótesis lectora, gracias a una hermenéutica compuesta de escenas *maupassantiennes*, es aquella de un diálogo íntimo entre la utilización de las palabras y de un cierto ritmo marítimo, como si la subjetividad que navega en el texto se agitase por las palabras y el discurso, por el movimiento físico de la navegación.

Palabras Clave: Diario, escribir sobre uno mismo, locuacidad.

Exergo I

Maupassant e o romance

Antes de largar as amarras com a voz narrativa de *Sur l'eau*, seria relevante percorrer algumas observações enunciadas por Guy de Maupassant a respeito do gênero *romance* – observações que ecoarão nesse texto híbrido, a meio-caminho entre narrativa de viagem e diário íntimo. Importa assinalar que certa perspectiva historiográfica da literatura muito rapidamente alinha Maupassant a esta ou aquela escola literária, deixando de lado justamente aquilo que me parece ser bastante exemplar de sua perspectiva, a reflexão por ele proposta no prefácio de *Pierre et Jean* sobre o gênero romanesco. Essa perspectiva historiográfica parece, ainda, esquecer-se de que, para Maupassant, o que precede toda pertença a escolas é a “concepção pessoal” que cada escritor tem da arte – e, como veremos, essa concepção da arte irromperá em toda sua loquacidade em *Sur l'eau*. Pensar o romance significa julgá-lo sem *parti pris* e sem recorrer a todo um arsenal crítico que antecede a própria composição escritural. Mais ainda: pensar o romance sem *a priori* crítico, como o faz Maupassant não apenas no prefácio de *Pierre et Jean* mas, como o veremos proceder em suas navegações reflexivas a bordo do iate *Bel Ami*¹, significa recusar-se a assumir este ou aquele estado poético, a adotar esta ou aquela regra, estes ou aqueles princípios. Não por acaso, Victor-Hugo e Zola, dois paradigmas de linhagem literário-historiográfica diversa e afastados no tempo, são convocados para apontar o que efetivamente importa, a Arte. É precisamente o que se pode ler no referido prefácio:

Todos os escritores, Victor Hugo assim como Sr. Zola, defenderam com persistência o direito absoluto, direito incontestável de compor, isto é, de imaginar ou de observar, segundo suas composições pessoais da arte. O talento provém da originalidade, que é uma maneira especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar. Ora, o crítico que pretende definir o Romance seguindo a ideia que dele se faz segundo os romances de que gosta, e estabelecer certas regras invariáveis de composição, lutará sempre contra um temperamento de artista que traz uma maneira nova. Um crítico, que mereceria plenamente este nome, não deveria ser senão um analista sem tendências, sem preferências, sem paixões e, como um expert em quadros, não deveria senão apreciar o valor artista do objeto de arte que lhe é apresentado (MAUPASSANT, s.d., “Le Roman”, Prefácio de *Pierre et Jean*, p.8-9. Tradução nossa)².

-
- 1 Vale lembrar que *Bel Ami* é título do célebre romance, publicado em 1885, que põe em cena a figura do arrivista social, Georges Duroy, belo, sedutor, e, sobretudo, de verve eloquente.
 - 2 Cf. o trecho original: «Tous les écrivains, Victor Hugo comme M. Zola, ont réclamé avec persistance le droit absolu, droit indiscutable de composer, c'est-à-dire d'imaginer ou d'observer, suivant leur composition personnelle de l'art. Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger. Or, le critique qui prétend définir le Roman suivant l'idée qu'il s'en fait d'après les romans qu'il aime, et établir certaines règles invariables de composition, luttera toujours contre un tempérament d'artiste apportant une



“Não apreciar senão o valor artista do objeto de arte”. A modernidade de Maupassant está toda aí: ela é avessa às cabalas literárias e críticas, e toda inscrita na própria *poiesis*, no exercício e na experimentação livres da arte.

Isso já foi dito mil vezes. Será sempre preciso repetir.

Então, após as escolas literárias que desejaram nos dar uma visão deformada, sobre-humana, poética, enternecedora, encantadora ou soberba da vida, veio uma escola literária realista ou naturalista que pretendeu nos mostrar a verdade, nada mais que a verdade e toda a verdade.

É preciso admitir com igual interesse essas teorias de arte tão diferentes e julgaras obras que elas produzem unicamente do ponto de vista de seu valor artístico, aceitando *a priori* as ideias gerais das quais nasceram. Contestar o direito de um escritor de fazer uma obra poética ou uma obra realista é desejar força-lo a modificar seu temperamento, recusar sua originalidade, não lhe permitir se servir do olho e da inteligência que a natureza lhe deu [...] Deixemo-lo livre para compreender, para observar, para conceber como lhe aprouver, contanto que ele seja um artista (MAUPASSANT, s.d., “Le Roman”, Prefácio de *Pierre et Jean*, p.10-11. Tradução nossa)³.

Liberdade, pois, como sinônimo de artístico e de arte. Mais do que isso, como sinônimo de modernidade. Para Maupassant, o que efetivamente faz sentido é escrever segundo o “olho” e segundo a “inteligência”.

Exergo II

Maupassant e o diário

Este jornal não contém história alguma e nenhuma aventura interessantes. Tendo feito, na última primavera, um pequeno cruzeiro nas costas do Mediterrâneo, diverti-me a escrever cada dia o que vi e o que pensei.

Em suma, vi água, sol, nuvens e rochas – não posso contar outra coisa – e pensei simplesmente, como se pensa quando a onda vos acalenta, vos

manière nouvelle. Un critique, qui mériterait absolument ce nom, ne devrait être qu'un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n'apprécier que la valeur artiste de l'objet d'art qu'on lui soumet ».

3 Cf. o trecho original : « *Cela a été écrit déjà mille fois. Il faudra toujours le répéter.*

Donc après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité.

Il faut admettre avec un égal intérêt ces théories d'art si différentes et juger les oeuvres qu'elles produisent, uniquement au point de vue de leur valeur artistique en acceptant a priori les idées générales d'où elles sont nées. Contester le droit d'un écrivain de faire une oeuvre poétique ou une oeuvre réaliste, c'est vouloir le forcer à modifier son tempérament, récuser son originalité, ne pas lui permettre de se servir de l'oeil et de l'intelligence que la nature lui a donnés [...] Laissons-le libre de comprendre, d'observer, de concevoir comme il lui plaira, pourvu qu'il soit un artiste ».



adormece e vos passeia⁴.
Maupassant. *Sur l'eau*

A epígrafe, que reproduz aquela do paratexto de *Sur l'eau*, emoldura tudo o que se lerá na sequência. E ela insinua certa pertença maupassantiana a um modo narrativo que convém brevemente circunscrever. É fato que, nessa proposta de um jornal, jornal fictício, Maupassant recorre a uma série de crônicas, de contos ou de novelas publicadas entre 1881 e 1887⁵. Mas, mesmo assim, astúcia ou não de Maupassant, *Sur l'eau* é trabalhado segundo certo mote do *intimus* – e não do pessoal, convém assinalar – responsável pela disposição e pelo tom do texto.

Para além da evidente constatação que se está aí em um registro de *autodiegesis*, Maupassant parece anunciar traços de uma escritura de si às voltas não com fatos mas, precisamente, com sua ausência. Tanto mais porque se convencionou afirmar que as escritas em primeira pessoa representam, não a realidade propriamente dita mas, antes, um discurso que representa a realidade. O jornal que se esboça ao longo de pouco mais de 100 páginas é espaço para certa fusão de uma subjetividade que tomará o *Si* como *motus* de toda relação com o que *viu* e com o que *pensou* sobre o que viu. O que significa dizer que a subjetividade entregue assim à escrita diária assume todo protagonismo do discurso e, mais do que isso, torna-se o centro do mundo *visto e pensado* – e a abundância do emprego da primeira pessoa do singular é paradigmática dessa centralidade, quase narcísica, plenamente egotista.

Segundo uma escrita que consigna entre os dias 6 de abril a 14 de abril notas das mais diversas – de notas de circunstância que demonstram preocupações com o tempo a que estão sujeitos os tripulantes de *Bel Ami*, a observações ou reflexões literárias ou culturais, passando por notas sobre o estado do corpo ou da alma –, diegeticamente, pois, organizado segundo descontinuidades ligadas às inflexões do tempo e da natureza, *Sur l'eau* encena a figuração íntima de um Eu para além da contingente passagem dos dias. *Eu* que afinal se constituiria em *Obra* precisamente por esse aspecto descontínuo, e inconcluso, e imprevisível⁶, de uma escrita de si que tem muito de performativa e de imediata. Ainda: o jornal institui para si e diante de si a figura de um interlocutor, narratário externo ou interno pouco importa; de um leitor sobre o qual inevitavelmente se debruça esse íntimo em exposição e de quem em

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

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

5 Consulte-se, com proveito, a edição utilizada para a composição deste artigo – cf. as referências bibliográficas ao final do texto. Ali, Jacques Dupont oferece em seu aparato crítico uma espécie de arqueologia do texto de *Sur l'eau*, apontando para as apropriações/reapropriações efetuadas por Maupassant para compor seu jornal íntimo.

6 Não por acaso é possível falar, seguindo as hipóteses de Michel Beaujour em *Miroirs d'encre*, de «*escritura interminável/écriture interminable*» (BEAUJOUR, 1980, p.21. Tradução nossa).



princípio se solicita sair de certa zona de conforto extra-texto e deixar-se habitar, no caso em particular de *Sur l'eau*, pelos devaneios narrativos ali encenados. Nesse sentido, mesmo por detrás da falácia de afirmar que se escreve unicamente para si, o outro é, sempre, destinatário, destinatário de uma escrita que se quer testemunho e, mesmo, confissão.

Resta-me pedir perdão por ter assim falado de mim. Eu havia escrito apenas para mim mesmo esse jornal de devaneios ou, antes, eu havia aproveitado de minha solidão flutuante para circunscrever as ideias errantes que atravessam nosso espírito como pássaros (MAUPASSANT, 1993, p.163-164. Tradução nossa)⁷.

Seu sujeito-escritor, aliás, dá mostras de plena consciência a esse respeito. Não por acaso o último parágrafo de seu jornal enuncia o aspecto descosturado, fragmentado. E igualmente insinua a natureza quase híbrida de um texto que oscila entre o registro não-literário e o registro literário⁸ – não é inútil lembrar que a escritura intimista à qual pertence o modo “jornal” assemelha-se a um estar-no-mundo do literato, permitindo que o registro privado ganhe o espaço literário.

Pedem-me para publicar essas páginas sem sequência, sem composição, sem arte, que se seguem umas às outras sem razão e que terminam bruscamente, sem motivo, porque uma ventania pôs fim à minha viagem. Cedo a este desejo. Talvez eu me engane (MAUPASSANT, 1993, p.164. Tradução nossa)⁹.

*

Nesse sentido, a proposta será aqui aquela de percorrer *Sur l'eau* – escrito, aliás, no mesmo ano, 1888, que o romance *Pierre et Jean* – exatamente segundo o mote analítico enunciado na citação acima, isto é, uma análise que deve tão somente “apreciar”, repita-

7 Cf. o trecho original : « *Il me reste à demander pardon pour avoir ainsi parlé de moi. J'avais écrit pour moi seul ce journal de rêvasseries, ou plutôt j'avais profité de ma solitude flottante pour arrêter les idées errantes qui traversent notre esprit comme des oiseaux* ».

8 Lembre-se com proveito da observação de Philippe Lejeune a respeito do modo *journal* – ali parece ecoar aquele “sem arte/*sans art*” de Maupassant –: « com o jornal, é preciso fatalmente buscar a arte em outro lugar do que na ficção, o que leva a duvidar de alguns cânones acadêmicos. O jornal é uma espécie de ‘instalação’, que se movimenta na fragmentação e na deriva, em uma estética da repetição e da vertigem muito diferente daquela da narração clássica/” *avec le journal, il faut fatalement chercher l'art ailleurs que dans la fiction, ce qui amène à remettre en cause certains canons académiques. Le journal est une sorte d'« installation », qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique* » (LEJEUNE, 2007, p.5. Tradução nossa). Maupassant, aliás, inscrever-se-ia em toda outra linhagem literária que não esta dos Clássicos.

9 Cf. trecho original: « *On me demande de publier ces pages sans suite, sans composition, sans art, qui vont l'une derrière l'autre sans raison et finissent brusquement, sans motif, parce qu'un coup de vent a terminé mon voyage. Je cède à ce désir. J'ai peut-être tort* ».

O jornal de Maupassant, façamos aqui a hipótese, responderia precisamente àquela exigência enunciada por Lejeune para este modo de escritura, a saber, que um jornal não possui um itinerário (narrativo) balizado, que o que ali se (d)escreve está sujeito a variações, a possibilidades. O jornal é menos anafórico do que catafórico ou, segundo os termos de Lejeune, sua escritura é “progressiva” e, por isso mesmo, “dinâmica” (LEJEUNE, 2007, p.9).

se, “o valor artista do objeto de arte” e, ainda, que toma do escritor como de um “artista”, mesmo que o narrador de *Sur l’eau* afirme ao final, como vimos, que é “sem arte” que registrou sua relação com o mundo. A modernidade de Maupassant parece toda aí inscrita, nesse élan da palavra e do discurso sujeito àquele do coração e do pensamento, para além das taxinomias que infletem a questão dos períodos literários. E, ainda, a análise deverá se movimentar à maneira de “um expert em quadros”... quadros que dialogarão com o movimento mesmo do olho e da inteligência da escrita maupassantiana de si. Quadros, ainda, que se darão a ver pelo navegar de *Bel Ami* pelas águas, ora calmas ora agitadas do Mediterrâneo, impulsionado pelo forte vento ou obrigado a jogar âncora pela placidez do ar.

Cena primeira

Sete de abril, em Cannes, na Croisette

Bel ami inicia sua navegação. *Sur l’eau* abre-se justamente pela descrição do iate, desse barco “semelhante a um grande fantasma” que começará a deslizar sobre “a água tranquila” (MAUPASSANT, 1993, p.. Tradução nossa)¹⁰ descortinando uma grande variedade de paisagens aos olhos do sujeito enunciativo e permitindo-lhe élan reflexivos de natureza confessional. À primeira contrariedade natural, *Bel Ami* atraca ao porto, o sujeito desce à terra. É momento de uma primeira reflexão sobre a mundanidade de Cannes – e sobre seus salões repletos de celebridades –; e, sobretudo, *en abyme*, sobre o homem de Letras.

O tipo descrito por Maupassant carrega em si todos os traços da superfetação que se atribui canonicamente aos pedantes e aos *connaisseurs*. A loquacidade extravagante é marca relevante, a insinuar que o *Logos* não parece ser usado adequadamente. O que nesse tipo se reconhece é mais o parecer ser letrado do que o ser propriamente letrado:

Há já alguns anos, procura-se bastante pelo homem de letras. Ele tem, aliás, grandes vantagens: ele fala, ele fala longamente, ele fala bastante, ele fala por todos, e como dá mostras de inteligência, pode-se escuta-lo e admira-lo com confiança (MAUPASSANT, 1993, p.53. Tradução nossa)¹¹.

A concluir a caracterização do tipo letrado, a saborosa imagem que o associa a um “papagaio cuja conversa atrai as zeladoras vizinhas” (MAUPASSANT, 1993, p.53. Tradução nossa)¹².

Entretanto, essa que parece ser certa zombaria acerba e certo juízo severo são logo matizados por outra caracterologia do tipo letrado, mais amena, a apontar para

10 Cf. o trecho original : «*pareil à un grand fantôme [qui] glissa sur l’eau tranquille* ».

11 Cf. o trecho original : «*Depuis quelques années, on recherche assez l’homme de lettres. Il a d’ailleurs de grands avantages : il parle, il parle longtemps, il parle beaucoup, il parle pour tout le monde, et comme il fait profession d’intelligence, on peut l’écouter et l’admirer avec confiance* ».

12 Cf. o trecho original : «*perroquet dont le bavardage atire les concierges voisines* ».

certa disputa entre as artes literárias que locam em campos diferentes o ofício de poetas e de romancistas.

Os poetas têm mais ideal, e os romancistas mais imprevisto. Os poetas são mais sentimentais, os romancistas mais positivos. Questão de gosto e de temperamento. O poeta tem mais encanto íntimo, o romancista frequentemente mais espírito (MAUPASSANT, 1993, p.53. Tradução nossa)¹³.

Maupassant não é, contudo, poeta ... E não poderia, por isso mesmo, senão enunciar certo encômio do romancista. É de se notar que a descrição que propõe a esse respeito é toda balizada pela noção de *autopsia*, de *monstração* do homem e do mundo – figura que, diga-se de passagem, é bastante cara aos românticos, em seus esforços de empreender uma leitura da realidade histórica, leitura que, de certo modo, movimentava a ficção e a faz rumar para a visão; é como se o romancista se tornasse, seguindo aliás a canônica imagem romântica (e não rimbaldiana), um vidente¹⁴. Que nos seja permitido aqui citar a passagem *in extenso*:

Mas o romancista apresenta perigos que não são encontrados junto ao poeta, ele rói, ele pilha e explora tudo o que tem sob os olhos. Com ele não se pode estar tranquilo, jamais certo de que, um dia, ele não vos colocará, toda nua, entre as páginas de um livro. Seu olho é como uma bomba que a tudo absorve [...] Nada lhe escapa; ele colhe e reúne sem cessar; ele colhe os movimentos, os gestos, as intenções, tudo o que passa e se passa diante dele; ele reúne as menores palavras, os menores atos, as menores coisas. Ele recolhe de manhã à noite observações de toda espécie [...] E o que há de terrível é que ele fará parecido, o malfeitor, apesar dele próprio, inconscientemente, porque ele vê de modo preciso e conta o que ele viu. (MAUPASSANT, 1993, p.53-54. Tradução nossa)¹⁵.

Olhar e visão a serviço da precisão (*justesse*) da narração do mundo que, como se percebe na passagem acima, é toda construída segundo um *modus operandi* quase arqueológico. Não por acaso, a enunciação dispõe suas marcas em torno de verbos, declinados evidentemente no presente do indicativo, que dizem respeito a estratégias de *bric à braque* que trabalham no sentido de uma acumulação, indistinta, é relevante

13 Cf. o trecho original: « *Les poètes ont plus d'idéal, et les romanciers plus d'imprévu. Les poètes sont plus sentimentaux, les romanciers plus positifs. Affaire de goût et de tempérament. Le poète a plus de charme intime, le romancier plus d'esprit souvent* ».

14 Segundo o *Dictionnaire de l'Académie Française*, em sua edição de 1872-1877, « *voyant, voyante/vidente* » é «1. [aquele] que vê; 4. um Profeta ».

15 Cf. o trecho original: « *Mais le romancier présente des dangers qu'on ne reencontre pas chez le poète, il ronge, il pille et exploite tout ce qu'il a sous les yeux. Avec lui on ne peut être tranquille, jamais sûr qu'il ne vous couchera point, un jour, toute nue, entre les pages d'un livre. Son oeil est comme une pompe qui absorbe tout [...] Rien ne lui échappe; il cueille et ramasse sans cesse; il cueille les mouvements, les gestes, les intentions, tout ce qui passe et se passe devant lui; il ramasse les moindres paroles, les moindres actes, les moindres choses. Il emmagasine du matin au soir des observations de toute nature [...] Et ce qu'il y a de terrible, c'est qu'il fera ressemblant, le gredin, malgré lui, inconsciemment, parce qu'il voit juste et qu'il raconte ce qu'il a vu* ».



observar – pois que o olho vê, não discrimina (*discrimen*, em latim, significa aquilo que se distingue sem precisão) –, de fragmentos. Vemos, pois, um olho que colhe, que recolhe, que reúne. Olho que se coloca, em seguida, a serviço da palavra/do discurso e que, loquaz e eloquente, para não se dizer performático, inscreve-se nos registros da *evidentia* e da canônica noção de re-presentação – a ser grafada, precisamente, com o hífen forçado... “Olho que tudo absorve” e que, justamente por isso, exercita-se no verossímil, elemento que os modos narrativos de até finais de Oitocentos respeitam sobremaneira.

Cena segunda

Ainda sete de abril, ainda em Cannes, diante da Croisette

E, no entanto, aquela caracterologia do poeta e, sobretudo, do romancista sofre grande inflexão. Quando Maupassant deixa-se habitar pela melancolia, quiçá graças ao “vento [que] soprava sempre com violência” e que fazia o iate dançar “sobre suas âncoras” (MAUPASSANT, 1993, p.59. Tradução nossa)¹⁶, ele confessa sua franca desilusão face às artes: pintura e poesia não fazem senão malograr na representação mesma do homem – malogro que, de certo modo, renega aquela pertença ao verossímil que se enunciara na passagem de tipificação do romancista.

As artes? A pintura consiste em reproduzir com cores as monótonas paisagens sem que elas jamais se assemelhem à natureza, em desenhar os homens, esforçando-se, sem nunca consegui-lo, dar a eles o aspecto dos vivos. Dedicase assim, inutilmente, durante anos, a imitar o que é; e mal se consegue, por essa cópia imóvel e muda dos atos da vida, a dar a compreender aos olhos experientes o que se quis tentar.

Por que tais esforços? Por que essa imitação vã? Por que essa reprodução banal de coisas tão tristes por elas mesmas? Tristeza! (MAUPASSANT, 1993, p.63. Tradução nossa)¹⁷.

Pois que o homem não logra sair de si e porque não muda, as artes tornam-se imutáveis e, ainda, inúteis! Aquele ver, aquela vidência do romancista em particular deveria, então, ser substituída por imagens renovadas e, sobretudo, extraordinárias, como que a recuperar todo um léxico romântico. Uma nova vidência poética...

Ah! se os poetas pudessem atravessar o espaço, explorar os astros, descobrir outros universos, outros seres, variar sem cessar para meu

16 Cf. o trecho original: «*vent soufflait toujours avec violence et le yacht dansait sur ses ancras*».

17 Cf. o trecho original: «*Les arts? La peinture consiste à reproduire avec des couleurs les monotones paysages sans qu'ils ressemblent jamais à la nature, à dessiner les hommes, en s'efforçant sans y jamais parvenir, de leur donner l'aspect des vivants. On s'acharne ainsi, inutilement, pendant des années, à imiter ce qui est; et on arrive à peine, par cette copie immobile et muette des actes de la vie, à faire comprendre aux yeux exercés ce qu'on a voulu tenter. Pourquoi ces efforts? Pourquoi cette imitation vaine? Pourquoi cette reproduction banales de choses si tristes par elles-mêmes? Misère!*»



espírito a natureza e a forma das coisas, fazer-me passear sem cessar em um desconhecido mutável e surpreendente, abrir portas misteriosas sobre horizontes inesperados e maravilhosos [...] Mas não podem, estes impotentes, senão mudar o lugar de uma palavra e a mim mostrar minha imagem, como os pintores? Para que? (MAUPASSANT, 1993, p.64. Tradução nossa)¹⁸.

Dez de abril, acometido de insônia a bordo de *Bel Ami*

Alguns dias mais tarde, impressionado por ruídos que pareciam ressoar em meio à ausência de movimento de *Bel Ami* sobre as águas, insone e com os “nervos a vibrar”, Maupassant confessa certa perturbação psíquica que o faz refletir sobre as desvantagens de ser “homem de letras” em geral e “romancista” em particular – um e outro afastados, dolorosamente, de seus semelhantes. A escrita se prestará como exutório eloquente de todo sofrimento advindo dessa pertença, dessa vidência – não surpreendem, por isso mesmo, as marcas enunciativas que circunvolvem em torno da figura da Interrogação e que, de certo modo, já constroem a resposta em expectativa alguma.

Por que então esse sofrimento de viver quando a maioria dos homens disso não retira senão satisfação? Por que essa tortura desconhecida que me corrói? Por que não conhecer a realidade dos prazeres, das esperas, das fruções?

É porque carrego em mim essa segunda vista que, ao mesmo tempo, é a força e toda a infelicidade dos escritores. Eu escrevo porque compreendo e eu sofro com tudo o que é, porque muito o conheço e, sobretudo, porque, sem poder dele experimentar, olho-o em mim mesmo, no espelho de meu pensamento (MAUPASSANT, 1993, p.91. Tradução nossa)¹⁹.

Uma “segunda vista” que o afasta das sensações primeiras, das sensações originárias porque, justamente,

ele tudo viu, tudo apreendeu, tudo anotou, apesar dele mesmo, porque ele é, antes de mais nada, um homem de letras e que ele possui o espírito construído de tal maneira que a repercussão, nele, é muito mais viva, mais

18 Cf. trecho original: «Ah! si les poètes pouvaient traverser l'espace, explorer les astres, découvrir d'autres univers, d'autres êtres, varier sans cesse pour mon esprit la nature et la forme des choses, me promener sans cesse dans un inconnu changeant et surprenant, ouvrir des portes mystérieuses sur des horizons inattendus et merveilleux [...] Mais ils ne peuvent, ces impuissants, que changer la place d'un mot, et me montrer mon image, comme les peintres. À quoi bon ? ».

19 Cf. o trecho original: «Pourquoi donc cette souffrance de vivre alors que la plupart des hommes n'en éprouvent que la satisfaction ? Pourquoi cette torture inconnue qui me ronge ? Pourquoi ne pas connaître la réalité des plaisirs, des attentes et des jouissances ? C'est parce que je porte en moi cette seconde vue qui est en même temps la force et toute la misère des écrivains. J'écris parce que je comprends et je souffre de tout ce qui est, parce que je le connais trop et surtout parce que, sans le pouvoir goûter, je le regarde en moi-même, dans le miroir de ma pensée ».



natural, para assim dizer, do que o primeiro abalo, o eco mais sonoro do que o som primitivo (MAUPASSANT, 1993, p.92.Tradução nossa)²⁰.

Um olho vidente que a tudo transforma em “assuntos de observação” e que pede, sempre, pelo “por que” (MAUPASSANT, 1993, p.91. Tradução nossa). Um olho vidente que faz do homem de letras apenas uma imagem, quiçá uma miragem; o homem de letras está, pois, sempre em re-presentação – e vale chamar a atenção para o astuto recurso à figura da Reversão, que trabalha em efeito de especularidade e que indica a oposição entre o ser e o querer-ser.

Ele vive condenado a ser sempre, em todas as ocasiões, um reflexo de si mesmo e um reflexo dos outros, condenado a se olhar sentir, agir, amar, pensar, sofrer, e a jamais sofrer, pensar, amar, sentir como todo mundo, ingenuamente, sinceramente, simplesmente, sem analisar a si mesmo após cada dia e após cada pranto (MAUPASSANT, 1993, p.92-93. Tradução nossa)²¹.

Estar em re-presentação é, afinal, Maupassant o confessa, transformar-se em “escorchado vivo para quem quase todas as sensações se tornaram dores”, transformando as “lembranças dessas visões [...] em feridas” (MAUPASSANT, 1993, p.94. Tradução nossa)²². Imagens de dor e de ferida que se complementarão pela experiência física do mal e que permitirão outra experimentação de representação: acometido de forte dor de cabeça (*migraine*), Maupassant abrirá momentaneamente para si as portas da alucinação e da salvação graças a um frasco de éter... Às dores e feridas substitui-se então “uma espécie de torpor da alma, de bem-estar sonolento” (MAUPASSANT, 1993, p.105. Tradução nossa) que, diferentemente do devaneio produzido pelo uso do haxixe, provoca

uma acuidade prodigiosa de raciocínio, uma maneira nova de ver, de julgar, de apreciar as coisas e a vida, com a certeza, a consciência absoluta de que esta maneira era a verdadeira [...] Eu era um ser superior, armado de uma inteligência invencível, e experimentava uma fruição prodigiosa ao constatar minha potência... (MAUPASSANT, 1993, p.106-107.Tradução nossa)²³.

20 Cf. o trecho original: *«Il a tout vu, tout retenu, tout noté, malgré lui, parce qu'il est avant tout un homme de lettres et qu'il a l'esprit construit de telle sorte que la répercussion, chez lui, est bien plus vive, plus naturelle, pour ainsi dire, que la première secousse, l'écho plus sonore que le son primitif»*.

21 Cf. o trecho original: *«il vit condamné à être toujours, en toute occasion, un reflet de lui-même et un reflet des autres, condamné à se regarder sentir, agir, aimer, penser, souffrir, et à ne jamais souffrir, penser, aimer, sentir comme tout le monde, bonnement, franchement, simplement, sans s'analyser soi-même après chaque jour et après chaque sanglot»*.

22 Cf. o trecho original : *« écorché vif pour qui presque toutes les sensations sont devenues de douleurs » ; « souvenirs de ces visions[...] en plaies »*.

23 Cf. o trecho original: *« J''étais un être supérieur, armé d'une intelligence invincible, et je goûtais une jouissance prodigieuse à la constatation de ma puissance »*.



Infelizmente, ao constatar que o frasco de éter estava vazio, a dor volta e, com ela, a dor, não apenas a *migraine*, mas aquela do homem de letras.

Cena terceira

Oito de abril, em Agay²⁴

Uma nova vidência que possa, afinal, impressionar essencialmente os afetos... uma nova vidência que dialoga com os poderes da lua “que exerce sobre os cérebros humanos uma influência misteriosa” (MAUPASSANT, 1993, p.83. Tradução nossa)²⁵, que perturba o que deve ser perturbada, a saber, a razão! Uma nova vidência que se assemelharia ao “crescente de lua”, ao “pequeno crescente” que emociona e que fere (MAUPASSANT, 1993, p.84. Tradução nossa). Não por acaso as notas de oito de abril começam às três horas da manhã, ao mar e sob um “céu infinito [que] se assemelha à uma imensa abóbada de sombra semeada de grãos de fogo” (MAUPASSANT, 1993, p.76. Tradução nossa)²⁶. Maupassant faz-se então poeta e convoca uma miríade de vozes poéticas para celebrar não apenas o que chama “*coups de lune*”²⁷ mas, igualmente, a própria lua.

O que ela tem então de tão sedutor, esta lua, velho astro defunto que passeia no céu sua face amarela e sua triste luz de trespassada, a ponto de nos perturbar assim, nós, nós que somos agitados pelo pensamento errante? (MAUPASSANT, 1993, p.84. Tradução nossa)²⁸.

Os poderes da lua seriam plenamente aqueles poderosíssimos e impressionantes. Eles associam-se ao desregramento dos sentidos, às ilusões, aos delírios, aos devaneios, ao desespero, a tantas e tantas outras sensações. Eles fariam do homem de letras, do romancista, do escritor – à semelhança do poeta de extração hugoliana – um ser excepcional, quase um mago. A lua e seus poderes seriam a própria vidência, pois que perturbam o olhar e mergulham o sujeito no maravilhoso e no extraordinário. Transformariam o caminho do sujeito em uma via plenamente habitada pelas sensações quase loucas – à semelhança, quiçá, do poeta de extração rimbaldiana?

24 Agay é vilarejo que pertence à comarca de Saint-Raphaël, na costa francesa do Mediterrâneo. Frequentado não apenas por Maupassant mas, ainda, por exemplo, no século XX, por Antoine de Saint-Exupéry.

25 Cf. o trecho original : « *exerce sur les cervelles humaines une influence mystérieuse* ».

26 Cf. trecho original: « *ciel infini [qui] ressemble à une immense voûte d'ombre ensemencée de graines de feu* ».

27 *Coup de lune*, neologismo para significar os efeitos da lua sobre a alma e sobre o corpo – conhece-se, por exemplo, os efeitos da insolação... aqui, são aqueles decorrentes de uma exposição à lua, «inluação» se se quiser propor o neologismo...

28 Cf. o trecho original: « *Qu'a-t-elle donc de si séduisant cette lune, vieil astre défunt, qui promène dans le ciel sa face jaune et sa triste lumière de trépassée pour nous troubler ainsi, nous autres que la pensée vagabonde agite ?* »



Nós a amamos por que os poetas, a quem devemos a eterna ilusão com a qual nos envolvemos nesta vida, perturbaram nossos olhos com todas as imagens percebidas em seus raios, ensinaram-nos a compreender de mil maneiras, com nossa sensibilidade exaltada, o monótono e terno efeito que ela passeia ao redor do mundo? (MAUPASSANT, 1993, p.84. Tradução nossa)²⁹.

Ainda: a lua e seus reflexos declinam-se em manifestações poéticas desses mesmos poderes e põem em cena poetas franceses oitocentistas, Musset e sua *Ballade à lalune*, Leconte de Lisle e seus *Poèmes barbares*, Victor Hugo e sua *Légende des siècles* e suas *Contemplations...*; e, mesmo, o antigo Apuléo e sua prece à lua do 11º. livro de o *Asno de Ouro*. Graças a eles, a lua torna-se *motus* mesmo da poesia, da ilusão, da *imagerie*.

E é por isso que ela nos preenche, com sua claridade tímida, com esperanças irrealizáveis e desejos inacessíveis. Tudo o que esperamos obscuramente e de modo vão sobre esta terra agita nosso coração como uma seiva impotente e misteriosa sob os pálidos raios da lua. Tornamo-nos, com os olhos voltados para ela, trêmulos de sonhos impossíveis e sedentos de inexprimíveis ternuras (MAUPASSANT, 1993, p.88. Tradução nossa)³⁰.

Cena quarta

Doze de abril, em Saint-Tropez

Depois de Agay, na comarca de Saint-Raphaël, *Bel Ami* dirige-se a Saint-Tropez. Impulsionado pelo “terrível vento de Fréjus” (MAUPASSANT, 1993, p.118. Tradução nossa),

“*Bel Ami* parecia voar desde sua saída do quebra-mar. Embora estivesse quase sem velas, nunca eu o sentira correr assim. Dir-se-ia que mal tocava as águas” (MAUPASSANT, 1993, p.118. Tradução nossa)³¹.

À exaltação do *pathos* que, graças a observações proferidas por um Maupassant navegante parece reunir em uma única *persona* poética Victor Hugo e Rimbaud, vem se acrescentar o encômio, e dos mais eloquentes, da galantaria em geral e, em particular, do dom da conversação, da palavra fácil e loquaz. O deslizar à maneira de

29 Cf. o trecho original: «*L'aimons-nous parce que les poètes, à qui nous devons l'éternelle illusion dont nous sommes enveloppés en cette vie, ont troublé nos yeux par toutes les images aperçues dans ses rayons, nous ont appris à comprendre de mille façons, avec notre sensibilité exaltée, le monotone et doux effet qu'elle promène autour du monde*».

30 Cf. trecho original: «*Et c'est pour cela qu'elle nous emplit, avec sa clarté timide, d'espoirs irréalisables et de désirs inaccessible. Tout ce que nous attendons obscurément et vainement sur cette terre agite notre coeur comme une sève impuissante et mystérieuse sous les pâles rayons de la lune. Nous devenons, les yeux levés sur elle, frémissants de rêves impossibles et assoiffés d'inexprimables tendresses*».

31 Cf. o trecho original: «*Bel Ami sembla s'envoler dès sa sortie de la jetée. Bien qu'il ne portât presque point de voile, je ne l'avais jamais senti courir ainsi*».

um voo do iate *Bel Ami* presta-se, aliás, como estratégica metáfora, que insinua que o paradigma de tal loquacidade galante não poderia ser outro senão o francês e a língua francesa. Impulsionado pelo desejo amável e amante de agradar o feminino, o Francês “aprendeu a conversar e a ser, sempre, espirituoso” (MAUPASSANT, 1993, p.133. Tradução nossa)³².

Conversar, o que é isso? Mistério! É a arte de jamais parecer tedioso, de saber tudo dizer com interesse, de agradar com o que quer que seja, de seduzir com um nada.

Como definir esse vivo afloramento das coisas pelas palavras, esse jogo de raquete com as palavras maleáveis, essa espécie de sorriso leve das ideias que deve ser a conversação (MAUPASSANT, 1993, p.133. Tradução nossa)³³.

Note-se, inicialmente, que a conversação é uma arte, das mais refinadas, das mais sutis pois que deve evoluir no registro do improviso. Em seguida, exatamente porque arte – arte da conversação –, o ato de conversar supõe pleno domínio da palavra/do discurso, balizado pela canônica marca de *esprit*³⁴ da língua francesa – e *esprit* é garantia de renovação e de transformações que permitem que se fuja das trivialidades e dos prosaísmos que entediam. Eis porque a língua do Galante francês oitocentista inscreve-se em uma linhagem multissecular que constrói para a língua francesa certo caráter que a diferencia das demais línguas europeias. Dos clássicos franceses aos românticos e pós-românticos, de Voltaire a Flaubert e Proust, passando por Mme de Staël e Balzac, o encômio da conversação francesa aparece como um *topos* dos mais recorrentes. Ou, mesmo, a conversação francesa é o lugar dos lugares comuns, para retomar a expressão de Marc Fumaroli em seu *La diplomatie de l'esprit* (1994, p.285).

Único no mundo, o Francês tem espírito e é o único a experimentá-lo e a compreendê-lo.

32 Cf. o trecho original: «*a appris à causer, et avoir de l'esprit toujours*».

33 Cf. o trecho original: «*Causer, qu'est-ce cela ? Mystère ! C'est l'art de ne jamais paraître ennuyeux, de savoir tout dire avec intérêt, de plaire avec n'importe quoi, de séduire avec rien du tout.*

Comment définir ce vif effleurement des choses par les mots, ce jeu de raquette avec des paroles souples, cette espèce de sourire léger des idées que doit être la causerie.

Seul au monde, le Français a de l'esprit et seul il le goûte et le comprend.

Il a l'esprit qui passe et l'esprit qui reste, l'esprit des rues et l'esprit des livres ».

34 Segundo le Chevalier de Méré, citado por Marc Fumaroli (1994, p.286. Tradução nossa), “este termo, enquanto significa uma *qualidade da alma*, é um daqueles termos vagos aos quais todos os que o pronunciam atribuem quase sempre sentidos diferentes: ele exprime outra coisa que julgamento, gênio, gosto, talento, perspicácia, alcance, graça, *finesse*, e deve de tudo isso emprestar os méritos; poderíamos defini-lo como *razão engenhosa*! «*Ce mot, en tant qu'il signifie une qualité de l'âme, est un de ces termes vagues auxquels tous ceux qui les prononcent attachent presque toujours des sens différents: il exprime autre chose que jugement, génie, goût, talent, pénétration, étendue, grâce, finesse, et il doit tenir de tous ces mérites; on pourrait le définir raison ingénieuse* ».



Ele tem o espírito que passa e o espírito que permanece, o espírito das ruas e o espírito dos livros.

O que permanece, é o espírito, no sentido amplo do termo, esse grande sopro irônico ou alegre que se espalha sobre nosso povo desde que ele pensa e que ele fala; é a verve terrível de Montaigne e de Rabelais, a ironia de Voltaire, de Beaumarchais, de Saint-Simon e o prodigioso riso de Molière (MAUPASSANT, 1993, p.133. Tradução nossa)³⁵.

Para esta conversação concorre, por conseguinte, exatamente, aquele *esprit* cujos sentidos podem ser tão diversos quanto suas próprias manifestações e seus espaços de proferição e de enunciação.

Outrora, manifestavam-se em versos esses jogos agradáveis; hoje, eles são feitos em prosa. Isso se chama, segundo os tempos, epigramas, *bons mots*, traços, agudezas, ditos licenciosos. Eles correm as cidades e os salões, nascem por todos os cantos, no bulevar assim como em Montmartre. E aqueles de Montmartre têm frequentemente o mesmo valor que aqueles do bulevar. São impressos nos jornais. De um lado a outro da França, eles fazem rir. Pois nós sabemos rir (MAUPASSANT, 1993, p.133-134. Tradução nossa)³⁶.

A conversação habitada pelo espírito não pode senão produzir “palavras, palavras, nada além de palavras, irônicas ou heroicas, agradáveis ou brejeiras” (MAUPASSANT, 1993, p.135. Tradução nossa)³⁷. A história da França está por isso mesmo assombrada pelas palavras. Vale observar, a título anedótico, e o *esprit* está igualmente no anedótico, que Maupassant propõe mesmo uma vasta galeria de palavras espirituosas de grande fortuna proferidas por reis e imperadores franceses, de Clovis a Napoleão III, passando por Philippe VI, Henri IV e Louis XV – com algumas exceções, como é o caso de Louis IX e de Louis XVI: por ausência de ditos espirituosos, o reinado do primeiro foi “horripelmente tedioso, pleno de orações e de penitências” (MAUPASSANT, 1993, p.135. Tradução nossa)³⁸; e se o segundo tivesse o “espírito de fazer um dito, talvez

35 Cf. o trecho original: «*Seul au monde, le Français a de l'esprit et seul il le goûte et le comprend.*

Il a l'esprit qui passe et l'esprit qui reste, l'esprit des rues et l'esprit des livres.

Ce qui demeure, c'est l'esprit, dans le sens large du mot, ce grand souffle ironique ou gai répandu sur notre peuple depuis qu'il pense et qu'il parle ; c'est la verve terrible de Montaigne et de Rabelais, l'ironie de Voltaire, de Beaumarchais, de Saint-Simon et le prodigieux rire de Molière ».

36 Cf. o trecho original: « *Autrefois, on faisait en vers ces jeux plaisants; aujourd'hui on les fait en prose. Cela s'appelle, selon les temps, épigrammes, bons mots, traits, pointes, gauloiseries. Ils courent la ville et les salons, naissent partout, sur le boulevard comme à Montmartre. Et ceux de Montmartre valent souvent ceux du boulevard. On les imprime dans les journaux. D'un bout à l'autre de la France, ils font rir. Car nous savons rir ».*

37 Cf. o trecho original : «*Des mots, des mots, rien que des mots, ironiques ou héroïques, plaisants ou polissons ».*

38 Cf. o trecho original: « *horripelmente ennuyeux, plein d'oraisons et de pénitences ».* Flaubert parece pensar de modo semelhante ao anotar na rubrica “*Conversation (La)*” de seu *Dictionnaire des idées reçues*: “A política e a religião devem dela se ausentar / « *La politique et la religion doivent en être exclues »* (FLAUBERT, 1997, p.62. Tradução nossa).



tivesse salvo a monarquia. Com uma agudeza, não teria ele evitado a guilhotina?” (MAUPASSANT, 1993, p.138. Tradução nossa)³⁹.

Cena derradeira

13 e 14 de abril, de Saint-Tropez a Monte Carlo, passando pela Cartuxa de la Verne

O jornal aproxima-se de sua conclusão, pois que o cruzeiro pelo Mar Mediterrâneo a bordo do iate Bel Ami está prestes a se encerrar. Nesses dois últimos dias de navegação e de idas e vindas à terra, o sujeito maupassantiano dá vazão à efusão de seus afetos.

Em um primeiro momento, em visita à Cartuxa de la Verne, reconhece-se a presença de certo *topos* literário de forte tonalidade romântica que empreende às ruínas forte valor ético e fecundidade estética, e que aproxima Maupassant de toda uma linhagem de escritores, essencialmente de extração poética romântica (Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, entre outros), habitados pelo sentimento das ruínas. Conhece-se, é verdade, um século antes, a perspectiva que associa as ruínas à passagem do tempo – “no plano espacial de sua representação e no plano temporal de sua percepção” (MORTIER, 1974, p.95) – e ao devir. É como quer Diderot:

As ideias que as ruínas suscitam são elevadas. Tudo se aniquila, tudo perece, tudo passa. Não há senão o mundo que permanece. Não há senão o tempo que dura. Como esse mundo é velho! Caminho entre duas eternidades” (DIDEROT, 1996, p.701. Tradução nossa)⁴⁰.

Conhece-se, ainda, o *topos* da ruína perpassada pelo sentimento de melancolia, pois que sob seu peso se aniquila o presente – Bernardin de Saint-Pierre, por exemplo, confere à ruína a imagem de uma presença velada da transcendência:

Carregamos ainda dentro de nós um sentimento mais sublime que nos faz amar as ruínas [...] é aquele da Divindade, que sempre se imiscui em nossas afecções melancólicas, e que a ele confere o mais elevado encanto (SAINT-PIERRE, 1825, p.203. Tradução nossa)⁴¹.

39 Cf. o trecho original: *«l'esprit de faire un mot, il aurait peut-être sauvé la monarchie. Avec une saillie, n'aurait-il pas évité la guillotine ? »*.

40 Cf. o trecho original: *« les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste ; il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités »*.

41 Cf. o trecho original: *« Nous avons encore en nous un sentiment plus sublime qui nous fait aimer les ruines [...] c'est celui de la Divinité, qui se mêle toujours à nos affections mélancoliques, et qui en fait le plus grand charme »*.



Há, igualmente, o *topos* da ruína como livro de pedra – Victor Hugo, em *Notre-Dame de Paris* não parece dizer outra coisa... Ler as pedras significa produzir sentidos a partir delas, torna-las verdadeiro discurso, eco simbólico reconfigurado pela representação. O que insinuaria, de maneira mais geral, que ler as pedras confunde-se a um só tempo com pensar as ruínas e pensar o tempo – em Victor Hugo, as ruínas mostram não apenas o trabalho destruidor do tempo mas vêm representadas como a própria figura do tempo; assim como apontam não unicamente para a decadência e para a morte mas, igualmente, podem ser associadas ao renascimento e à vida.

A visita que Maupassant faz à Cartuxa de la Verne permite ao sujeito experimentar disso tudo um pouco. Ali, à “sensação de solidão infinita e de tristeza inesquecível experimentada no claustro perdido” (MAUPASSANT, 1993, p.141.Tradução nossa)⁴² acrescenta-se certo vigor físico que renova espírito e corpo –

eu estava feliz, eu estava forte, acelerava minha caminhada, escalando rochas, saltando, correndo, descobrindo de minuto em minuto uma região mais ampla, um gigantesco fio de vales desertos aonde não chegava a fumaça de nenhum teto (MAUPASSANT, 1993, p.147. Tradução nossa)⁴³.

E, ao final, para além de cumes e mais cumes, cada vez mais altos,

uma ruína negra, um amontoado de pedras sombrias e de edifícios antigos suportados por altas arcadas. Para ali chegar, foi preciso contornar um amplo precipício e atravessar o castanhal. As árvores, velhas como a abadia, sobrevivem a esta morta, enormes, mutiladas, agonizantes [...] (MAUPASSANT, 1993, p.147. Tradução nossa)⁴⁴.

Uma ruína negra que, como era de se esperar, não pode senão impressionar os afetos, fazer do sujeito objeto mesmo do sofrimento, da dor e da tristeza – Maupassant quase travestido em Lamartine admirador poético de ruínas sombrias ... :

Em nenhum outro lugar no mundo senti em meu coração um pesar de melancolia assim tão pesado. Sim, é fato, a forma das arcadas e a proporção do local contribuem para esta emoção, para este aperto de coração, e entristecem a alma pelo olho, assim como a linha feliz de um monumento alegre agrada a vista [...] Temos vontade de chorar entre essas paredes e de gemer, temos vontade de sofrer, de avivar as feridas

42 Cf. o trecho original: « *sensation de solitude infinie et de tristesse inoubliable ressentie dans le cloître perdu* ».

43 Cf. o trecho original: « *J'étais content, j'étais fort, j'accélérais ma marche, escaladant les rocs, sautant, courant, découvrant de minute en minute un pays plus large, un gigantesque filet de vallons déserts où ne montait pas la fumée d'un seul toit* ».

44 Cf. o trecho original: « *une ruine noire, un amas de pierres sombres et de bâtiments anciens supportés par des hautes arcades. Pour l'atteindre, il fallut contourner un large ravin et traverser la châtaigneraie. Les arbres, vieux comme l'abbaye, survivent à cette morte, énormes, mutilés, agonisants* ».



do coração, de aumentar, de ampliar até o infinito todas as tristezas em nós comprimidas (MAUPASSANT, 1993, p.148.Tradução nossa)⁴⁵.

E, afinal, momento último do cruzeiro, em 14 de abril, *Bel Ami* atraca no cabo de Antibes, lugar mesmo de onde partira, após dias em que Maupassant conheceu calmarias e tempestades, mar plácido, ondas baixas e vagas “monstruosas”. Toda a melancolia experimentada horas antes será abandonada e dará lugar, ainda uma vez, ao gosto e aos afetos mundanos. E, sobretudo, ao regresso da loquacidade.

E eis que o desejo de conversar, de rir, de falar do mundo, das coisas, das pessoas, de maldizer, de fofocar, de julgar, de censurar, de supor, de palavrear acendeu-se em mim como um incêndio (MAUPASSANT, 1993, p.153. Tradução nossa)⁴⁶.

No final das contas, *Sur l'eau* é jornal íntimo que, precisamente porque jornal íntimo, não economiza a palavra/o discurso. Pois que a palavra/o discurso são a marca relevante de uma subjetividade que se constrói precisamente pela palavra/pelo discurso.

Referências

- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980
- DIDEROT, Denis. *Œuvres. Esthétique-Théâtre*. Tome IV. Paris : Robert Laffont, 1996
- FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris : Le livre de poche, 1993
- FUMAROLI, Marc. L'art de la conversation, ou le Forum du royaume. *La diplomatie de l'esprit*. Paris : Hermann, 1994, p.283-320
- LEJEUNE, Philippe. Le journal comme « antifiction ». *Poétique*, 2007/1, no.149. p.3-14
- MAUPASSANT, Guy. *Pierre et Jean*. Québec: La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, volume 356 : version 1.01, s.d.

45 Cf. o trecho original: « Nulle part au monde je n'ai senti sur mon cœur un poids de mélancolie aussi lourd [...] Certes, la forme des arcades et la proportion du lieu contribuent à cette émotion, à ce serrement de cœur, et attristent l'âme par l'oeil, comme la ligne heureuse d'un monument gai réjouit la vue [...] On a envie de pleurer entre ces murs et de gémir, on a envie de souffrir, d'aviver les plaies de son cœur, d'agrandir, d'élargir jusqu'à l'infini tous les chagrins comprimés en nous ».

46 Cf. o trecho original: « Et voilà que le désir de causer, de rire, de parler du monde, des choses, des gens, de médire, de potiner, de juger, de blâmer, de supposer, de bavarder, s'alluma en moi comme un incendie ».



MAUPASSANT, Guy. *Sur l'Eau*. Paris: Gallimard, 1993

MORTIER, Roger. *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève : Droz, 1974

SAINT-PIERRE, Bernardin. *Etudes de la nature*. Paris : Philippe Libraire, 1825

Recebido em 13/09/2016.

Aceito em 30/10/2016.

Leila de Aguiar Costa

É mestre em literatura francesa pela Universidade de São Paulo e doutora em *Sciences du Langage* pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. É professora adjunta do Departamento de Letras (área de Estudos Literários) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo. Email: leila.aguiar@unifesp.br