

A DESCRIÇÃO NO CONTO FANTÁSTICO DE MAUPASSANT

Nos contos fantásticos de Maupassant, a descrição desempenha um papel fundamental na criação de um «espaço fantástico». É através da descrição que se produz um efeito persuasivo, que se confere credibilidade e se dá uma sensação de autenticidade ao que é narrado. É através da descrição que se desperta a curiosidade do leitor, pois é nela que se inscreve a ambiguidade essencial na narrativa fantástica. Tentemos, pois, determinar o modo como esta categoria da narrativa se insere na narração, o seu papel no funcionamento global do conto, a sua adequação à concepção do fantástico e os temas que a constituem, centrando tal estudo em alguns textos de Maupassant, principalmente no conto intitulado *Sur l'eau* que se situa nos alvares da carreira literária deste autor (1).

Convém, em primeiro lugar, lembrar as dificuldades e contradições da crítica, no que diz respeito à «arte da descrição» em Maupassant. Alain Buisine, num artigo publicado no *Magazine littéraire* nº 310, de Maio de 1993, consagrado a Maupassant, dá conta das duas vertentes, de certo modo opostas, em que assenta essa crítica: «Ou elle insiste sur un Maupassant réaliste, naturaliste, d'une exactitude et d'une précision proprement photographiques (...). Ou elle met l'accent sur un Maupassant impressionniste pour lequel *trois seules choses étaient vraiment belles dans la création: la lumière, l'espace, l'eau (Une Vie)*, un Maupassant capable de décomposer les insaisissables tons et les imperceptibles reflets d'un paysage, spécialiste inégalé des plus fugitifs effets de lumière et des plus subtiles variations chromatiques» (2).

O autor conclui que tal distinção entre realismo e impressionismo não é pertinente, na medida em que, tanto num caso como noutro, assistimos à perda do objecto de representação: «La machinerie de l'écriture peut-elle reproduire l'objet sans simultanément le faire disparaître? Tout le monde a loué la merveilleuse transparence de la prose maupassantienne, chef-d'oeuvre de clarté et de limpidité. Mais cette transparence n'est-elle pas aussi le symptôme d'une toujours possible disparition du référent comme si l'écriture n'avait pas de prise sur le réel, finissait par perdre prise?» (3). Assim, a aparente captação mimética do objecto corresponde simultaneamente à morte, ao desaparecimento desse objecto.

Alain Buisine lembra, a este propósito, as relações complexas entre a literatura e a fotografia no século XIX, comparando o «trabalho de luto» ligado à fotografia, «une représentation mortifère qui ensevelit l'objet reproduit dans le linceul de son image», àquele que caracteriza a escrita de Maupassant, «écriture-réliquaire du souvenir et de la remémoration visant

à compenser l'angoissante obsession de la mort». Esta relação permite-lhe sublinhar o movimento paradoxal que se verifica na maior parte das descrições de Maupassant: «Chez ce très grand "descripteur" qu'est incontestablement Maupassant, la saisie mimétique de la réalité aura toujours fait problème. Loin d'être immédiate et évidente, la représentation risque toujours de ne rien représenter. En cela elle constitue sans nul doute le moment le plus angoissant du texte» (4).

Ora, nas descrições dos contos fantásticos de Maupassant, há uma perda progressiva de nitidez, através de processos de ocultação, de diluição e de apagamento, tornando-se todos os contornos vagos e indefinidos: «Dans cette écriture en dépoli, en sourdine, tout est atténué, feutré, assourdi, vague, continue. Un voile opaque se dépose sur le réel qui n'apparaît plus que dans son reflet pâle et terne, un reflet minutieusement dépouillé de toute force, de toute violence, embaumé dans la grisaille d'une écriture d'un strict classicisme». Esta é a principal característica da descrição em Maupassant cujo objecto se resume a nada, como nota ainda Alain Buisine. «Maupassant décrit l'évanescence, au sens le plus strict du terme: ce qui s'évanouit, s'efface, s'amointrit et disparaît graduellement» (5). Castex nota também essa propensão de Maupassant para criar uma «impressão de vazio e de ausência»: «dans la plupart de ses contes fantastiques, il renonce délibérément à la recherche des effets concrets. Son dessein consiste, au contraire, à créer autour de ses héros cette impression de vide et d'absence qui éveille les hantises et les obsessions» (6).

É, de facto, num cenário *evanescente*, perfeitamente adequado ao fantástico (7), que decorre a aventura de *Sur l'eau* (8), que é invadida por um nevoeiro muito denso que, pela sua opacidade, encobre o real: («la rivière, cachée par ce brouillard opaque»), uniformiza-o e neutraliza-o. («la rivière s'était peu à peu couverte d'un brouillard blanc très épais qui rampait sur l'eau fort bas, de sorte que, en me dressant debout, je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau»), elimina os contornos dos objectos: («on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer»), sendo esta incapacidade de *distinguir* as formas reforçada já quase no final do conto: «Je cherchais à voir, mais je ne pus distinguer mon bateau, ni mes mains elles-mêmes, que j'approchais de mes yeux». Com o nevoeiro, tudo se torna vago e contínuo: «il avait formé sur chaque berge une colline ininterrompue». Tal impossibilidade de estabelecer os limites tinha sido já anunciada no início do conto, quando o barqueiro afirma que o rio é ilimitado. O nevoeiro exterior está ligado a um nevoeiro interior que dá origem às visões, como faz notar Castex: «Ces visions, nées, dans le brouillard de la conscience, demeurent à mi-chemin entre le cauchemar du dormeur qui associe des formes vaines et le trêve éveillé de l'halluciné qui déforme une réalité sensible» (9).

Ao nevoeiro surge reiteradamente associada a cor branca através da adjetivação, de metáforas e de imagens: «un brouillard blanc», «une nappe de coton d'une blancheur singulière», «deux montagnes blanches», sendo mesmo comparado à neve — «une colline (...) qui brillait sous la lune blanche avec l'éclat superbe des neiges» — que contribui igualmente para a uniformização do real, como se verifica em *L'Auberge* (10): «La neige avait nivelé toute la profonde vallée, comblant les crevasses, effaçant les deux lacs, capitonant les rochers; ne faisant plus, entre les sommets immenses, qu'une immense cuve blanche régulière». Além do branco, outras sensações cromáticas transmitem essa ideia de indefinição: «la plaine toute pâle de la lumière de la lune», «un ciel bleuâtre et laiteux».

Em *Sur l'eau*, a brancura do nevoeiro contrasta com a escuridão da noite, contrapondo cromático e simbólico, que se reflecte no céu: «de grandes tâches noires qui montaient dans le ciel», na água: «au fond de cette eau noire» e que, finalmente como que se corporiza no cadáver da velha mulher, «une masse noire». Aliás, a noite e a água são os principais geradores do medo que se vai apoderando do barqueiro, e Bachelard, no seu ensaio *L'eau et les rêves*, sublinha as consequências da associação desses dois elementos: «La nuit seule donnerait une peur moins physique. L'eau seule donnerait des hantises plus claires. L'eau dans la nuit donne une peur pénétrante» (11). Quanto à importância da noite enquanto momento propício para a libertação da imaginação, recordemos as palavras de Castex: «La nuit favorise les brusques paniques, les terreurs glaçantes; elle laisse le champ libre aux plus dangereuses extravagances de l'imagination» (12). A noite, tal como o nevoeiro, elimina os contornos: «Les ténèbres étaient profondes. Je ne voyais rien devant moi, ni autour de moi» (*La Peur*). Tal indistinção das formas caracteriza também o nascer do dia cuja descrição abre o conto intitulado *L'Âne*: «Les berges elles-mêmes restaient indistinctes, disparues sous de bizarres vapeurs festonnées comme des montagnes».

De referir ainda que o branco é a cor com a qual Maupassant *pinta* grande parte dos seus contos fantásticos, pois é a brancura que anuncia um perigo e propicia a manifestação do fenómeno, como acontece em *Le Horla*.

Ligado à noção de transparência, o branco remete ainda para a água, que, como o próprio título deixa entrever, será um elemento fulcral no conto *Sur l'eau*, e cuja liquidez e carácter fluído e dissolvente se coaduna com o aparecimento do nevoeiro.

A água, sempre presente na vida de Maupassant (primeiro, as águas frias da Normandia, depois, o Sena e, finalmente, a Côte d'Azur), não podia deixar de ocupar um lugar importante na sua obra, onde assume significações profundas, particularmente nos contos fantásticos que, na sua maior parte, situam a acção em lugares onde os vapores da água confundem

os contornos dos objectos e favorecem o aparecimento dos espectros: margens do Sena, Normandia, Paris. «Il' envelope d'un tissu d'eau ses personnages préférés», afirma Albert-Marie Schmidt e, de facto, o protagonista daquele conto nutre pelo rio, tal como Maupassant, «une passion dévorante, irrésistible». Em *Mouche*, novela publicada em *L'Echo de Paris*, em Fevereiro de 1870, Maupassant escreve: «Ma grande, ma seule, mon absorbante passion, pendant dix ans, ce fut la Seine».

Jacques Bienvenu chama a atenção para a necessidade de procurar na biografia de Maupassant uma solução para as questões que a sua obra literária coloca: «Quoi d'étonnant, du reste, pour un auteur dont on sait qu'il puise surtout dans sa vie la source de son inspiration, même pour des contes fantastiques, comme *La Main*, inspiré d'une visite chez Swinburne, ou *Sur l'eau*, qu'il rapporte de sa vie de canotage?» (14). Castex partilha dessa opinião, considerando que esta história, inicialmente intitulada *En Canot*, é constituída, em grande parte, por «impressões vividas, que o escritor ordena e transpõe», como testemunha a sua correspondência: «Les rats et les grenouilles ont tellement l'habitude de me voir passer à toute heure de la nuit avec ma lanterne à l'avant de mon canot qu'ils viennent me dire bonsoir», diz Maupassant a sua mãe, numa carta datada de 29 de Julho de 1875. «De semblables promenades», continua Castex, «sont fertiles en émotions passagères, tantôt délicieuses, tantôt angoissantes. Maupassant a médité sur cette poésie de la rivière enveloppée dans les brumes» (15).

Para Maupassant, a presença da água, entidade feminina por excelência, é indispensável à vida, tal como a da mulher. Simultaneamente encantadoras e enganadoras, misteriosas, ambas se caracterizam pela ambiguidade: «J'aime la Seine parce qu'elle vous ressemble à vous autres femmes. Comme vous, elle est perfide, impénétrable et capricieuse, et comme vous gracieuse et bienfaisante», escreve Maupassant numa carta dirigida a uma correspondente anónima (16). Tal característica do rio é acentuada pelo próprio barqueiro em *Sur l'eau*: «La rivière n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase. Elle est belle pourtant quand elle brille au soleil levant et qu'elle clapote doucement entre ses berges couvertes de roseaux qui murmurent.». A mesma ideia surge numa crónica de Maupassant intitulada *Sur et sous l'eau*, publicada em *Le Gaulois* em 30 de Junho de 1884: «il n'est rien de plus charmant, et de plus effrayant aussi, qu'un fleuve la nuit. Aucun bruit qu'un vague murmure, un clapotis presque insensible, un frisson d'eau qui coule. On va vite, on glisse, on passe, sur cette chose froide, insaisissable, perfide, transparente et terrible». E, mais adiante, referindo-se à água: «Elle coule sans cesse, sans s'arrêter; elle va, elle va comme la vie, l'eau rapide et lente, impénétrable et claire, dangereuse et charmante.»

E, na verdade, ao longo do conto, o barqueiro experimenta essa

ambivalência entre a vida e a morte, facto que Schmidt salienta: «Par une ambivalence prévisible, l'eau, symbole des genèses, est aussi, aux yeux de Maupassant, une correspondance de la mort. Elle charrie les images d'un au-delà très proche. Qui s'aventure sur la surface d'un fleuve nocturne, éprouve bientôt un sentiment confus de dépaysement. Il lui semble que le monde régresse vers le chaos, qu'il est tiré *par les pieds tout au fond de cette eau noir (Sur l'eau)*» (17). A ideia da génese (18), implícita na situação em que se encontra o barqueiro, é reforçada por Antonia Fonyi, para quem o facto de a personagem não se conseguir libertar, levantando a âncora, e se sentir embalada pela água num espaço nocturno e silencioso lembra a situação da criança no ventre materno (19).

Marie-Claire Bancquart alarga a reflexão sobre a ambiguidade da água à natureza em geral: «La nature, aussi opaque que les hommes, semble ironiquement offrir les instruments du meurtre. Coïncidence que rien n'explique, sauf peut-être quelque magnétisme mauvais». Esta autora sublinha a importância que, nos contos fantásticos, tem a dúvida sobre a existência, a angústia que nasce da oscilação constante entre a vida e destino, matéria e espírito, morte e indivíduo (20). Georges Jaquemin defende que é dessa hesitação que vive o fantástico na obra de Maupassant: «Quel qu 'ait pu être le destin de Maupassant, son oeuvre n'appartient au fantastique que dans la mesure où il crée chez le lecteur une hésitation, une incertitude» (21). Assim, este autor afasta-se da já referida posição de Jacques Biennu, na medida em que para ele é necessário distinguir a biografia do autor da criação de fantástico: «Il faut d'ailleurs se garder de confondre histoire de folie et fantastique, ou biographie d'un écrivain sombrant dans la folie et création de fantastique» (22).

O fantástico vive do «talvez», da percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos relatados, e daí a importância que nele assume a presença de modalizadores que servem para chamar a atenção do leitor e desencadear uma possível interpretação. A descrição é o lugar privilegiado da modalização. Deste modo, passagens como «elle est belle **pourtant...**» ou «**cependant**, la rivière s'était peu a peu couverte d'un brouillard blanc», colocam o leitor alerta para o perigo iminente. Philippe Hamon associa o uso da modalização à técnica impressionista: «La description se présente alors comme fortement modalisée; c'est la technique impressionniste, celle aussi qu'utilisera volontiers le roman fantastique, d'exploration, de science fiction, ou la devinette» (23). Assim se explica, em *Sur l'eau*, o carácter parco da descrição imposto não só, como vimos, pela presença do nevoeiro, mas também pela escuridão e pela distância. «j'apercevais des groupes de roseaux plus élevés qui prenaient des figures suprenantes et **semblaient** par moments s'agiter». A referência a pormenores insignificantes mas subtis, como este, contribuem para despertar a curiosidade do leitor, submergi-lo

na dúvida, enfim, criar ambiguidade. Philippe Hamon sublinha o carácter hipotético da descrição no género fantástico (24), marcado, por exemplo, no conto que estamos a analisar, pela utilização do verbo modal «devoir» na seguinte passagem: «Je me figurais (...) que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, **devait être pleine d'êtres étranges**».

Françoise Rachmühi considera que este carácter indefinido e vago das descrições se deve essencialmente ao facto de Maupassant atribuir às suas personagens o papel de intermediárias entre o leitor e uma realidade inconstante e complexa: «En effet, bien qu'il refuse de se livrer à des descriptions pittoresques qui seraient gratuites dans le contexte du récit fantastique, Maupassant a fait ses personnages à son image, sensibles aux impressions subtiles qui naissent d'un paysage ou d'une rencontre. Mais, c'est toujours par le truchement de leur regard, de leur ouïe, de leur odorat — de leurs souvenirs ou de leurs rêves — qu'il permet au lecteur d'entrer en contact avec une réalité mouvante et complèxe» (25). Sublinhe-se a palavra *regard*. «Je suis avant tout un regardeur», afirmava Maupassant, adoptando a postura do seu mestre, Flaubert, que lhe dizia: «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».

A um correspondente, Maurice Vaucaire, que o questiona sobre a sua concepção do romance, Maupassant responde: «Je crois que, pour *produire*, il faut pas trop raisonner. Mais il faut regarder beaucoup et songer à ce qu'on a vu. *Voir*: tout est là, et voir juste. J'entends par voir juste, voir avec ses propres yeux et non avec ceux des maîtres». Maupassant coloca mesmo a questão da visão em termos de absorção e assimilação do mundo através do olhar: «Vrai, je ne vis que par les yeux (...). Mes yeux ouverts, à la façon d'une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel. Oui, j'ai la sensation nette et profonde de manger le monde, et de diggérer les couleurs comme on diggère les viandes et les fruits» (26). Lembremo-nos de que de olhos bem abertos se encontrava igualmente o protagonista de *Sur l'eau*, enquanto esperava que algo de «terrível» acontecesse: «Je demeurais immobile, les yeux ouverts, l'oreille tendue et attendant», «Je restai ainsi peut-être une heure, peut-être deux, sans dormir, les yeux ouverts, avec des cauchemars autour de moi». O olhar é também importante para aquele homem que conta a sua aventura em *La Peur*, «un de ces hommes qu'on sent avoir traversé de longs pays inconnus, au milieu de dangers incessants, et dont l'oeil tranquille semble garder, dans sa profondeur, quelque chose des paysages qu'il a vus».

Esta vontade de ser, de contemplar, traduz, como verifica Bachelard, a influência da filosofia de Shopenhauer, segundo a qual o sofrimento é uma condição da própria vida, sendo portanto absurdo o apego dos homens a algo que apenas lhes traz infelicidade. Para Shopenhauer, a contemplação

estética, motivada pela curiosidade, funciona como um lenitivo para a infelicidade dos homens, libertando-os do drama da vontade: «La contemplation elle aussi détermine une volonté. L'homme veut voir. Voir est un besoin direct. La curiosité dynamise l'esprit humain» (27).

Nos contos fantásticos, Maupassant delega o papel de observação nas suas personagens. Analisando os temas na narrativa fantástica, Todorov caracteriza aqueles que dizem respeito à relação do homem com o mundo, ou seja, em termos freudianos, ao sistema percepção-consciência, e destaca o termo *percepção*, na medida em que, nos contos fantásticos, se assiste ao primado da visão, o que aliás se verifica, segundo Maupassant, na literatura em geral: «chez le romancier, la vision, en général, domine» (*La Vie Errante*). Assim, a descrição em *Sur l'eau* é introduzida pelo olhar do barqueiro, operador de motivação no descritivo e instrumento de verosimilhança, que Philippe Hamon designa através da expressão «regard descripteur»: «Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif; la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra "naturelle" et vraisemblable l'apparition» (28). A mesma função é delegada a Labouise, em *L'Âne*, na medida em que é o olhar desta personagem que introduz a descrição da paisagem em que surge uma mulher puxando um burro: «De temps en temps, Labouise se soulevait et, de son oeil ouvert, parcourait l'horizon. Les dernières vapeurs du matin s'étaient évaporées et le grand soleil d'été montait, rayonnant, dans le ciel bleu. Là-bas, de l'autre côté de la rivière, le coteau planté de vignes s'arrondissait em demi-cercle. Une seule maison se dressait au fait, dans un bouquet d'arbres. Tout était silencieux./ Mais sur le chemin de halage quelque chose remuait doucement, avançant à peine. C'était une femme traînant un âne».

Para Helena Carvalhão Buescu, a descrição não pode ser dissociada do acto perceptivo (29). Assim, ao longo do conto *Sur l'eau*, são frequentes as passagens descritivas introduzidas por verbos de percepção: «j'apercevais des groupes de roseaux», «je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau, mais j'apercevais seulement les pointes des roseaux, puis, plus loin, la plaine toute pâle de la lumière de la lune, avec de grandes taches noires qui montaient dans le ciel, formées par des groupes de peupliers d'Italie», «Je fus ébloui par le plus merveilleux, le plus étonnant spectacle qu'il soit possible de voir». Face a este espectáculo, há um apagamento do "eu", patente na substituição do pronome pessoal "je" por um impessoal "on": «on ne voyait rien autre chose que cette rivière lamée de feu entre ces deux montagnes blanches». Segundo Hamon, esse apagamento do espectador está ligado a uma dinamização da natureza.

Não nos podemos, contudo, esquecer de que, neste conto, estamos perante uma personagem que conta o que viu ao narrador, a pedido deste.

Trata-se, de acordo com a terminologia adoptada por Philippe Hamon, de uma outra forma de inserir naturalmente uma descrição num enunciado — a do «bavard descripteur»: «Au lieu de “voir” le spectacle, le personnage “parlera” le spectacle, le commentera pour autrui (...); le personnage est ici, essentiellement, porte-parole». De facto, o segundo narrador apodera-se da palavra logo no início e até ao final do conto e o leitor quase se esquece de que se trata de um diálogo, que, ainda segundo Philippe Hamon, implica uma concepção diferente do objecto descrito: «A la différence de l’objet «regardé» (...), l’objet décrit s’affiche ici comme objet de et du langage. L’objet à décrire se présente comme tranche de parole» (30). Daí que Todorov considere que o fantástico tem uma função, à primeira vista, tautológica: «il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n’a pas pour autant une réalité en dehors du langage; la description et le décrit ne sont pas de nature différente» (31).

Quer seja introduzida através do olhar, quer através da fala, a descrição na narrativa fantástica visa obter um efeito persuasivo, na medida em que o narrador tenta convencer o leitor da realidade e autenticidade do que é narrado. Na verdade, a persuasão é uma das estratégias fundamentais a que Maupassant recorre para mergulhar o leitor na atmosfera do fantástico, como assinala Marie-Claire Bancquart: «Le transport dans le monde de l’étrange, affaire de persuasion, est affaire d’écriture: il faut vampiriser le lecteur» (32). Segundo esta autora, é a perpetuação do mistério que melhor assegura esse efeito persuasivo: «Le rapport entre Maupassant et son lecteur est d’autant plus persuasif que le récit apparaît, à son tour, comme un objet clos sur lui-même et détenant pour toujours son mystère» (33). Na sua crónica intitulada *Le Fantastique*, Maupassant precisa que a inquietude e a incerteza são muitas vezes o maior princípio de persuasão. Mas, como faz notar Jean Balsamo, este princípio está, por sua vez, subordinado ao princípio da verosimilhança e do «natural» (34).

Considerando o realismo como a principal forma de obter a adesão do leitor, Georges Jaquemin, faz ressaltar a sua importância no fantástico: «Puisque le fantastique doit aller de pair avec une certaine forme de crédibilité, l’écrivain qui le suscite se doit de ne négliger aucun moyen d’être cru. Il se fonde sur une première partie croyable pour rendre l’autre telle. Sa réussite tient en partie à l’adhésion du lecteur, et il ne doit négliger aucun moyen de l’obtenir. Le réalisme est le premier de ceux-ci, en ordre comme en importance» (35).

Retomando a reflexão sobre a simbologia da água neste conto, note-se que Maupassant, no dizer de Pierre Cogny, «faz do remédio um veneno», e os seus passeios no rio, que deveriam ser momentos privilegiados de descanso, transformam-se num desgastante desafio que o conduz irremediavelmente ao fracasso, ao insucesso: «Même échec aux heures de

calme où, dans le fond du bateau, on se laisse porter par le courant et par le temps qui perd sa durée et son épaisseur, car alors se sont les hantises, les terreurs plus ou moins entretenues, les parties de colin-maillard avec l'Inconnu, qui laissent haletants, nerfs craqués, aux franges de la Folie dont le souffle pourri vous effleure le visage». Tão próximos estamos do protagonista de *Sur l'eau* que, num primeiro momento, se deixa seduzir pela tranquilidade da paisagem que o envolve e que o invade: «Il faisait un temps magnifique; la lune resplendissait, le fleuve brillait, l'air était calme et doux. Cette tranquillité me tenta»; mas que, logo a seguir, se inquieta com os movimentos estranhos do barco; que, depois de ter pressentido um «ser» ou uma «força invisível», admite que tinha os nervos «um pouco abalados»; que se sentiu invadido por «uma estranha agitação nervosa» no momento em que ouviu um ruído cuja proveniência não sabia determinar, nervosismo esse que acaba por dar lugar ao medo e ao terror, quando o nevoeiro se tornou mais denso, encobrindo o rio que ele adivinhava povoado de «seres estranhos»: «J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon coeur battait à m'étouffer; et, perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage; puis aussitôt cette idée me fit frissonner d'épouvante». E mais adiante: «Cet effroi bête et inexplicable grandissait toujours et devenait de la terreur». No entanto, o narrador acaba por conseguir acalmar-se: «je finis par ressaisir à peu près ma raison qui m'échappait», o que leva Castex a comparar esta personagem a Maupassant: «Le héros de Maupassant est, comme lui, à la fois nerveux et lucide. A peine a-t-il peur, qu'il réfléchit et parvient à se ressaisir. (...) Peu à peu, la peur impose sa loi; la raison est réduite au silence. Pour se remettre, le névrosé fume et boit du rhum; l'ivresse accroit son délire. Toutes les illusions deviennent possibles alors» (36). E Castex conclui que o interesse do conto se deve à análise de um estado mórbido que desencadeia a imaginação fantástica e que revela, no jovem escritor, uma predisposição evidente para a angústia. O medo surge, de facto, directamente ligado à angústia na definição que, no conto *La Peur*, se propõe para este sentimento: «La peur (...), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du coeur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. (...) La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois». Em *Lettre d'un fou*, o narrador propõe a seguinte explicação para o terror que se experimenta face ao sobrenatural: «Et cette terreur confuse du surnaturel qui hante l'homme depuis la naissance du monde est légitime puisque le surnaturel n'est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé! / Alors j'ai compris l'épouvante. Il m'a semblé que je touchais sans cesse à la découverte d'un secret de l'univers».

Encontram-se, deste modo, criadas as condições para o nascimento

do fantástico, consequência, segundo Castex, dos «estados mórbidos da consciência» ligadas ao sonho, à superstição, ao medo, ao remorso, à sobreexcitação nervosa ou mental, à embriaguez.

O terror com que culmina a angústia do barqueiro surge num poema de Maupassant, intitulado precisamente *Terreur*, publicado em 1880, e que se nos afigura muito próximo do conto *Sur l'eau*. Senão, vejamos como os versos «Il était bien minuit, et tout à coup j'eus peur. / Peur de quoi? je ne sais, mais une peur horrible. / Je compris, haletant et frissonnant d'effroi. / Qu'il allait se passer une chose terrible...» coincidem com a seguinte passagem do conto: «Je demeurais immobile, les yeux ouverts, l'oreille tendue et attendant. Quoi? Je n'en sais rien, mais ce devait être terrible. Je crois que si un poisson se fût avisé de sauter hors de l'eau, comme cela arrive souvent, il n'en aurait pas fallu davantage pour me faire tomber raide, sans connaissance». Note-se ainda como estas palavras da personagem ecoam no final do poema: «Un craquement se fit soudain; fou d'épouvante, / Ayant poussé le plus terrible hurlement / Qui soit jamais sorti de poitrine vivante, / Je tombai sur le dos, raide et sans mouvement» (37).

A água, fonte de terror, envolve o protagonista numa vertigem que o conduzirá à morte, desde logo profetizada pelo narrador: «Il devait être né dans un canot, et il mourra bien certainement dans le canotage final». O início e o final da vida humana são, simbolicamente, equivalentes. De facto, sublinha Bachelard, «l'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule» (38). Ainda segundo este autor, a água suscita uma reflexão sobre a morte: «Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. Mais ce n'est pas la leçon d'une mort héraclitéenne, d'une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant. C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous. / Il ne faudra qu'un vent du soir pour que l'eau qui s'était tue nous parle encore... Il ne faudra qu'un rayon de lune, bien doux, bien pâle, pour que le fantôme marche à nouveau sur les flots» (39). A morte está em todo o lado, impõe-se como uma presença.

Estas palavras de Bachelard ecoam numa leitura mais atenta do conto *Sur l'eau* de Maupassant: falando do rio e do significado que ele tem para um pescador, o barqueiro acentua o seu carácter misterioso e sinistro, comparando-o a um cemitério: «Pour lui, c'est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories, où l'on voit, la nuit, des choses qui ne sont pas, où l'on entend des bruits que l'on ne connaît point, où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière: et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau». O próprio barco lembra a barca de Caronte, pois,

como afirma Bachelard, «tous les bateaux mystérieux (...) *participent au bateau des morts*» (40). Segundo este autor, a barca de Caronte simboliza a infelicidade e o sofrimento a que o ser humano está condenado: «la barque de Caron sera ainsi un symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes. Elle traversera les âges de souffrance» (41). E é com essa imagem que nasce o dia no final do conto: «Le jour venait, sombre, gris, pluvieux, glacial, une de ces journées qui vous apportent des tristesses et des malheurs».

A ideia de imobilidade, que perpassa todo o conto, está relacionada, por um lado, com a petrificação do barqueiro provocada pelo terror que experimenta e, por outro, com a âncora que faz parar o barco e que fica presa no fundo do rio. A âncora simboliza igualmente a noção de profundidade, ligada à já referida vertigem que envolve o remador: «il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire». Reflectindo sobre a simbologia da água neste conto e tendo em conta o próprio título, é necessário estabelecer uma relação entre as profundezas e a superfície. Aquela que é proposta no **Dictionnaire des symboles** é a seguinte: «la navigation ou l'errance des héros en surface signifie "qu'ils sont exposés aux dangers de la vie, ce que le mythe symbolise par des montres qui surgissent des profondeurs. La région sous marine devient ainsi symbole du subconscient" (Dies, 38, 39)».

Distinguindo o rio do mar, o barqueiro afirma: «la rivière est silencieuse et perfide». O silêncio é um sinal de morte, mas de uma morte presente, na medida em que ele é continuamente interrompido ora por ruídos repentinos que perturbam o narrador («je me sentis ému par le silence extraordinaire qui m'entourait. Toutes les bêtes, grenouilles et crapauds, ces chanteurs nocturnes des marécages, se taisaient. Soudain, à ma droite, contre moi, une grenouille coassa. Je tressaillis: elle se tut; je n'entendis plus rien») ora por ruídos estranhos que aumentam o seu nervosismo («Soudain, un petit coup sonna contre mon bordage. Je fis un soubressaut, et une sueur froide me glaça des pieds à la tête. Ce bruit venait sans doute de quelque bout de bois entraîné par le courant»). Por vezes, é o próprio narrador que quebra esse silêncio cantarolando («je me mis à chantonner») ou então gritando («je me mis à crier de toutes mes forces en me tournant successivement vers les quatre points de l'horizon»). A alternância som / silêncio é retomada no conto *L'Âne*, em que se sublinha a impossibilidade de determinar a origem dos ruídos que invadem o cenário: «un bruit léger troublait par moments le grand silence du ciel sans brise. C'était tantôt un vague clapotis, comme la marche prudente d'une barque, tantôt un coup sec, comme un choc d'aviron sur un bordage, tantôt comme la chute d'un objet mou dans l'eau. Puis, plus rien». Outro ruído que nos parece significativo em *Sur l'eau*, na medida em que surge noutros contos fantásticos

de Maupassant, associado à ideia de morte, é o uivar dos cães («Un chien hurlait, très loin»). Em *L'Auberge*, o jovem montanhês interpreta os gemidos do seu cão como sendo gemidos de uma alma errante, o que se verifica igualmente no conto *La Peur*. No *Dictionnaire des symboles*, sublinha-se essa associação do cão à morte, ao inferno, ao invisível, servindo este animal de intercessor entre este mundo e o outro, de intermediário entre os vivos e os mortos. Maupassant, numa carta a uma correspondente anónima, confessa o desejo de exprimir a sua angústia interior uivando como os cães: «C'est une plainte lamentable qui ne s'adresse à rien, qui ne va nulle part, qui ne dit rien et qui jette dans les nuits le cri d'angoisse enchaînée que je voudrais pouvoir pousser. Si je pouvais gémir comme eux, je m'en irais quelquefois, souvent, dans une grande plaine ou au fond d'un bois, et je hurlais ainsi durant des heures entières dans les ténèbres. Il me semble que cela me soulagerait...». A morte é também anunciada pelo som do tambor em *La Peur*, o «misterioso tambor das dunas», «son roulement fantastique», «son bruit monotone, intermittent et incompréhensible» e que não era afinal senão «une sorte de mirage du son».

Todos estes rumores surgem associados ao medo que vai invadindo as personagens e Maupassant descreve-os da seguinte forma na já referida crónica intitulada *Sur l'eau*: «Des bruits légers nous font tressaillir, bruits inconnus, troublants, incompréhensibles» e, mais adiante: «d'autres rumeurs confuses, presque imperceptibles, nous font courir à tout instant un rapide frisson sur la peau». É ainda interessante notar a forma como, em *Sur l'eau*, o silêncio inicial das rãs e dos sapos contrasta com o coro polifónico que irrompe no final do conto, momento em que o medo do narrador se dissipa: «les grenouilles coassaient furieusement, tandis que, d'instant, tantôt à droite, tantôt à gauche, j'entendais cette note courte, monotone et triste, que jette aux étoiles la voix cuivrée des crapauds». O mesmo tipo de imagem sonora surge em *Lettre trouvée sur un noyé*, mas, desta vez, associada ao medo misterioso que invade o narrador: «Les crapauds jetaient leur cri monotone et clair; les grenouilles s'égosillaient dans les herbes des bords, et le glissement de l'eau qui coule faisait autour de nous une sorte de bruit confus, presque insaisissable, inquiétant, et nous donnait une vague sensation de peur mystérieuse». A audição desempenha, tal como a visão, um papel importante nos contos de Maupassant, onde os protagonistas se encontram em posição de escuta activa, o que claramente se verifica em *Sur l'eau*: «Lorsque mon gosier fut absolument paralysé, j'écoutai», «j'écoutai en grelottant le froissement des roseaux et le bruit sinistre de la rivière» ou na seguinte passagem do conto *La Peur*: «Nous restions immobiles, livides, dans l'attente d'un événement affreux, l'oreille tendue, le coeur battant, bouleversés au moindre bruit». De facto, nestes contos, privilegia-se a associação entre o sentido da vista e o sentido da audição, e, segundo

Helena Carvalhão Buescu, «de um modo geral, a sensação auditiva, aliando-se e por vezes substituindo-se mesmo à imagem visual, torna-se descoberta e manifestação de que as pontes entre sujeito e objecto são afinal múltiplas, e não tão nítido assim aquilo que os separa» (42). Examinando os órgãos dos sentidos, conclui o narrador de *Lettre d'un fou* que o ouvido, mais do que o olho, contribui para a relação ambígua que o homem estabelece com o mundo que o rodeia: «Plus encore qu'avec l'oeil, nous sommes les jouets et les dupes de cet organe fantaisiste».

Mas, tal como fez notar Bachelard, não só a interrupção do silêncio propicia a irrupção dos fantasmas. A lua e as mutações que ela vai sofrendo marcam igualmente as etapas do acontecimento fantástico: no início, a lua resplandecia («la lune resplendissait»), depois espalha os seus raios pálidos («la plaine toute pâle de la lumière de la lune») e, finalmente, desaparece («la lune était couchée»). Bachelard, relacionando a luminosidade da lua, da noite e das estrelas com a água do rio, afirma o seguinte: «la lune, la nuit, les étoiles jettent alors leurs reflets sur la rivière. (...) les lueurs qui passent à la surface des eaux sont comme des êtres inconsolables» (43). A mesma sensação de luminosidade se estabelece em relação à água do mar no conto *La Peur*: «Devant nous, la Méditerranée n'avait pas un frisson sur tout sa surface qu'une grande lune calme moirait. Le vaste bateau glissait, jetant sur le ciel, qui semblait ensemencé d'étoiles, un gros serpent de fumée noire; et, derrière nous, l'eau toute blanche, agitée par le passage rapide du lourd bâtiment, battue par l'hélice, semblait se tordre, remuait tant de clartés qu'on eût dit de la lumière de lune bouillonnant».

A água, pelos seus reflexos, é um duplo do mundo, é um duplo das coisas e é um duplo do *eu*: «Ainsi, l'eau par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas, simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique» (44). O tema do duplo em que assenta grande parte dos contos de Maupassant surge assim anunciado em *Sur l'eau*: «Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur. Je me demandai ce que je pouvais redouter; mon *moi* brave railla mon *moi* poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour» (45).

Espalhando, ao longo do conto, todos estes elementos, a descrição do espaço cria as condições necessárias para o acontecimento fantástico. A descrição não é decorativa, não tem uma função meramente estética, mas sim explicativa e simbólica. Assim, é à noite, no rio Sena, invadido por um silêncio sepulcral e coberto por um intenso nevoeiro branco, que o nosso barqueiro pressente «uma força invisível», algo de «estranho» e «terrível», dá asas à imaginação: «il me venait des imaginations fantastiques» e assiste a um espectáculo maravilhoso e surpreendente: «C'était une de

ces fantasmagories du pays des fées, une de ces visions racontées par les voyageurs qui reviennent de très loin et que nous écoutons sans les croire».

Note-se, no entanto, que neste, como nos outros contos fantásticos de Maupassant, não se estabelece uma fronteira estanque entre o fantástico e o quotidiano. O fantástico não surge como momento de execução, mas antes enquanto emergência do quotidiano, um «possível» perfeitamente plausível. Daí que autores como Georges Jacquemin considerem que unir realismo (não enquanto escola, mas enquanto forma de olhar o mundo) e o fantástico não é um paradoxo, na medida em que o fantástico é indosociável do real (46) e, como diz Hubert Juin, o escritor do fantástico é quase sempre um escritor realista.

De facto, a partir das considerações acerca do romance que precedem a obra de Maupassant **Pierre et Jean**, podemos concluir que o autor recusa qualquer transformação do real, de acordo com os ensinamentos de Flaubert, que o orientava: «la moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu». Mais tarde, na já referida carta de Maupassant a Maurice Vaucaire, reforça-se esta ideia: «Il faut trouver aux choses une signification qui n'a pas encore été découverte et tâcher de l'exprimer d'une façon personnelle. Celui qui m'étonnera en me parlant d'un caillou, d'un tronc d'arbre, d'un rat, d'une vieille chaise, sera, certes, sur la voie de l'art et apte, plus tard, aux grands sujets...». É assim que o romancista, concluem Flaubert e Maupassant, se torna original. É assim, diríamos nós, que nasce o fantástico em Maupassant. «Son étrange», segundo Marie-Claire Bancquart, «est le contraire d'un jeu de dupes. Il se dégage, comme malgré lui, de l'observation des objets et des hommes de tous les jours. Il est contenu dans sa définition du réalisme: non photographie, mais pénétration, mais «originale impersonnalité» (47).

O facto de Maupassant criar o fantástico a partir do quotidiano é, aliás, uma característica do género, que Pierre-Georges Castex aponta como «une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» (48) e a partir da qual Louis Vax conclui que «le récit fantastique... aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable» (49). Essa «intrusão brutal», essa «repentinidade», também assinalada por Schneider para quem o fantástico resulta de uma ruptura súbita («une déchirure soudaine dans l'expérience vécue du quotidien», são de resto marcadas no conto *Sur l'eau* pela repetição do advérbio «soudain»: «Soudain, à ma droite, contre moi, une grenouille coassa», «soudain, un petit coup sonna contre mon bordage», «soudain je crus sentir qu'une ombre glissait tout près de moi».

Num artigo intitulado «Le fantastique», publicado em *Le Gaulois*, a 7 de Outubro de 1883, Maupassant traça os limites do fantástico. O autor considera que, graças ao progresso, a fronteira entre o explorado e o misterioso tornou-se cada vez mais diluída: «le mystérieux (...) n'est pour nous l'inexploré». Sendo assim, conclui Antonia Fonyi, «tout relève du connaissable»: «le canotier de *Sur l'eau* s'arrête pour jouir du calme du soir, et ne peut plus lever l'ancre, pendant la nuit d'angoisse qu'il passe sur la rivière, le paysage bien connu ne cesse de changer autour de lui, et devient le théâtre de phénomènes proches du surnaturel» (50).

Os contos de Maupassant despertam no leitor a angústia e a necessidade de recorrer ao real, como ele próprio nota a propósito dos contos de Hoffmann e de Edgar Poe: «lecteur (...) perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, sa raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar» (51).

A ideia de que a hesitação e a ambiguidade do fantástico levam o leitor a correr o risco de «perder o pé» a qualquer momento encontra-se representada na indistinção em que mergulha o narrador no final do conto *La Nuit*: «Plus rien, plus rien, plus un frisson dans la ville, pas une lueur, pas un frôlement dans l'air. Rien! plus rien! (...) du sable... de la vase... puis de l'eau... j'y trempai mon bras... elle coulait... elle coulait... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte. / Et je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter... et que j'allais mourir là... moi aussi, de faim — de fatigue — et de froid». O protagonista do conto *Sur l'eau*, imaginando-se a ser atraído por uma força desconhecida para o fundo da água, debate-se entre a razão e o medo, como se vivesse um pesadelo: «il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire», e, assustado, tenta raciocinar: «J'essayai de me raisonner».

Encontram-se, deste modo, reunidas as duas condições que Todorov considera essenciais no fantástico: «D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi, le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre» (52).

Judite Gasparinho
Mestranda da Universidade do Porto

NOTAS

(1) Em 1875, com 25 anos, ele publica «La main d'écorché», o seu primeiro conto fantástico, e, no ano seguinte, surge no **Bulletin français** um conto intitulado «En canot», que será retomado, quatro anos mais tarde, em **Boule-de-Suife**, com o título «Sur l'eau». Curiosamente, em 1888, Maupassant publica, na revista **Les Lettres et les Arts**, um livro de viagens, com o mesmo título, onde retoma a matéria de algumas das suas crônicas publicadas na imprensa parisiense — a reflexão sobre a triste condição humana.

(2) *Magazine littéraire*: «Guy de Maupassant», nº 310, Maio de 1993, p. 32.

(3) *Ibidem*, p. 33.

(4) *Ibidem*, p. 32.

(5) *Ibidem*.

(6) CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951, p. 117. Cf. Marcel Schneider considera que tal redução ao vazio e à ausência resulta de um espírito hipercrítico: «Ce naturaliste halluciné ne se contente pas de la «nature», il détecte ses pièges, il nie les jouissances immédiates qu'elle procure, non en se les refusant, mais en les réduisant à néant par un esprit hypercritique» (SCHNEIDER, Marcel, **Histoire de la littérature en France**, Paris, Fayard, 1985, p. 280).

(7) Cf. TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 46: «Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers et peut s'évanouir à tout instant».

(8) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, Paris, Garnier, 1989, pp. 1-7.

(9) CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1984, p. 74.

(10) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, Paris, Garnier, 1989, pp. 395-410.

(11) BACHELARD, Gaston, **L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1984, p. 139.

(12) CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951, p. 391.

(13) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, Paris, Garnier, 1989, p. 95.

(14) BIENVENU, Jacques, «Le Horla et son double», *Magazine littéraire*, nº 310, Maio de 1993.

(15) CASTEX, Pierre-Georges, **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951, p. 369.

(16) «À Mme. X»; *La Grande Revue*, tomo LXXV, p. 683.

(17) SCHMIDT, Albert-Marie, **Maupassant par lui-même**, Paris, Le Seuil, 1952, p. 47.

(18) A ideia do regresso ao caos, à origem, encontra-se presente numa outra passagem do conto *Sur l'eau* em que a personagem tem a sensação de que uma «força invisível» atraía o barco para o fundo da água, em seguida elevava-o e, finalmente, deixava-o cair («je crus qu'une force invisible l'attirait doucement au fond de l'eau et la soulevait ensuite pour la laisser retomber»). Do **Dictionnaire des**

Symboles, podemos ler a seguinte explicação para este facto: «S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se «ressourcer» dans un immense réservoir de potentiel et y pulser une force nouvelle: phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence» (CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, **Dictionnaire des Symboles**, Paris, Éditions, Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, 1982).

(19) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla**, Paris, Flammarion, 1984, p. 20.

(20) Esta ambiguidade que caracteriza a natureza, a água e, mais particularmente, o rio, é essencial no conto fantástico, que resulta, segundo Todorov, de uma hesitação entre o «estranho» e o «maravilhoso» e dura enquanto, na interpretação que o leitor possa fazer do acontecimento insólito, permanecer a incerteza entre a hipótese de se tratar de um fenómeno passível de ser explicado pelas leis naturais («Il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont») e a de que é necessário admitir novas leis da natureza, causas sobrenaturais para explicar o fenómeno («l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par les lois inconnues de nous») (TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 29).

(21) JACQUEMIN, Georges, **Littérature Fantastique**, Bruxelles, Editions Labor, p. 74.

(22) *Idem, ibidem.*

(23) HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description», **Poétique**, nº 12, 1972.

(24) *Idem, Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1983, p. 17.

(25) RACHMÜHL, Françoise, **Le Horla et autres contes fantastiques**, Paris, Hatier, 1992, p. 70.

(26) MAUPASSANT, Guy de, **La vie d'un paysagiste**, p. 167.

(27) BACHELARD, Gaston, **L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1984. pp. 40-41).

(28) HAMON, Philippe, **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981, p. 186.

(29) BUESCU, Helena Carvalhão, **Incidências do olhar: percepção e representação**, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 226.

(30) HAMON, Philippe, **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981, pp. 197-198.

(31) TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 96.

(32) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, Paris, Garnier, 1989, p. XXXIV.

(33) *Idem, ibidem*, p. XLIV.

(34) *Idem, Choses et Autres (Choix de Chroniques littéraires et mondaines —, 1976-1890)*, Librairie Générale Française, 1993, p. 32.

(35) JACQUEMIN, Georges, **Littérature Fantastique**, Bruxelles, Editions Labor, p. 24.

(36) CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951, p. 370.

(37) Este poema figura na antologia intitulada *Des Vers (Oeuvres Complètes)*, éd. Dumesnil, t. XII).

(38) BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1984.

(39) *Idem, ibidem*, p. 96.

(40) *Idem, ibidem*, p. 107.

(41) *Idem, ibidem*, p. 108.

(42) BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do olhar: percepção e representação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 94.

(43) BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1951, p. 120.

(44) *Idem, ibidem*, p. 68.

(45) Distinguindo o sentido do duplo em Hoffmann, para quem a aparição do duplo representa a vitória do espírito sobre a matéria, daquele que lhe é consignado por Maupassant, Todorov conclui: «Chez Maupassant, au contraire, le double incarne la menace: c'est l'avant-signe du danger et de la peur» (TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970). Mas, por outro lado, essa ligação entre a matéria e o espírito representa a nostalgia de uma liberdade que resulta da aspiração a uma impossível fusão com a natureza, como explica Pierre Cogy: «Rattaché littérairement au mouvement naturaliste, Maupassant est naturaliste, sans vice, sans exhibitionnisme, mais parce qu'il est persuadé qu'il est un peu lui-même l'arbre ou la bête, qu'il participe du ciel et de l'eau et qu'ainsi il renouvelle sans cesse ses forces et ses sources d'énergie» (COGNY, Pierre, *Maupassant, l'homme sans Dieu*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1968, pp. 68-69).

(46) JACQUEMIN, Georges, *Littérature Fantastique*, Bruxelles, Editions Labor, p. 23: «Au pays du fantastique, le réalisme persiste».

(47) MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1989, p. XXVII-XXVIII.

(48) CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8

(49) VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, P. U. F., 1974, p. 5.

(50) MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, Paris, Flammarion, 1984, p. 13.

(51) R.-M. Albérés, em *Histoire du roman moderne*, traçando igualmente os limites do «género», acentua, tal como Maupassant, o facto de o fantástico ter necessidade do possível, do real, para sobreviver: «Cependant, à part cette crise de rage post-naturaliste et antinaturaliste, qui représente davantage un moment de la conscience et de l'histoire des idées, qu'un type de création romanesque — qu'en reste-t-il? — le roman «fantastique» est resté limité dans ses intentions, dans son retentissement, dans ses séductions. *Il ne vaut que par son habilité, et l'on admire un récit fantastique d'être «réussi», non d'être fantastique.* Ainsi est né un «genre», avec toutes ses conventions. Plus que le mariage du naturel et du surnaturel, le «fantastique» consiste à exprimer, devant une intrusion imaginaire du surnaturel, et donnée comme telle, une sorte d'effroi calculé, de timidité inviteuse, de réticence adroite. Le récit fantastique tue le fantastique, parce qu'il n'y croit pas» (ALBÉRÉS, R.-M. *Histoire du roman moderne*, Paris, Editions Albin Michel, 1962, p. 395). E

Albérès termina a sua reflexão, citando Louis Vax: «Alors que le féérique place hors du réel, dans un monde où l'impossible et, partant, le scandale, n'existent pas, le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible» (**L'Art et la Littérature fantastiques**, Presses Universitaires de France, 1961, p. 5). Comparando Maupassant a Zola, Marc Bernard chega a uma conclusão semelhante: «Pour lui, comme pour Zola, il n'est point d'arrière point métaphysique: tout du domaine du rationnel, chaque angoisse a une cause directe, réalité immédiate» (Réponse à l'enquête d'Artinian, **Pour et Contre Maupassant**, Nizet, 1950). Podemos, pois, concluir com M.-C. Banquant que «les choses du 'réalisme' sont d'un puissant appui pour le 'fantastique' de Maupassant» (MAUPASSANT, Guy, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1989, p. XXIX).

BIBLIOGRAFIA

- ALBÉRÈS, R.-M., **Histoire du roman moderne**, Paris, Editions Albin Michel, 1962.
- BACHELARD, Gaston, **L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1984.
- BUESCU, Helena Carvalhão, **Incidências do olhar: percepção e representação**, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, **Dictionnaire des Symboles**, Paris, Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, 1982.
- COGNY, Pierre, **Maupassant, l'homme sans Dieu**, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1968.
- HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description», **Poétique**, nº 12, 1972.
- HAMON, Philippe, **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981.
- HAMON, Philippe, **Du descriptif**, Paris, Hachette, 1993.
- JACQUEMIN, Georges, **Littérature Fantastique**, prefácio de Hubert Juin, Bruxelles, Editions Labor.
- Magazine littéraire**: «Guy de Maupassant», nº 310, Maio de 1993.
- MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla**, apresentação de Antonia Fonyi e cronologia de Pierre Cogny, Paris, Flammarion, 1984.
- MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, apresentação de Marie-Claire Bancquart, Paris, Garnier, 1989.
- MAUPASSANT, **Chroniques. 2. (1er mars 1882 — 17 août 1884)**, Union Générale d'Éditions, 1980.
- MAUPASSANT, **Pierre et Jean**, Paris, Flammarion, 1992.
- MAUPASSANT, Guy de, **Choses et Autres (Choix de Chroniques littéraires et mondaines — 1876-1890)**, Librairie Générale Française, 1993.
- RACHMÜHL, Françoise, **Le Horla et autres contes fantastiques**, Paris, Hatier, 1992.
- RISCO, Cristina, «La description en los relatos fantásticos de Prosper Mérimée», **Estudios de Lengua y Literatura Francesas**, nº 5, 1991.

SCHMIDT, Albert-Marie, **Maupassant par lui-même**, Paris, Le Seuil, 1962.
SCHNEIDER, Marcel, **Histoire de la littérature fantastique en France**, Paris,
Fayard, 1985.
TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris,
Seuil, 1970.