

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

KEDRINI DOMINGOS DOS SANTOS

**ASPECTOS IMPRESSIONISTAS EM BEL-AMI DE GUY DE
MAUPASSANT**

ARARAQUARA – SP
2013

KEDRINI DOMINGOS DOS SANTOS

**ASPECTOS IMPRESSIONISTAS EM BEL-AMI DE GUY DE
MAUPASSANT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CAPES

**ARARAQUARA – SP
2013**

KEDRINI DOMINGOS DOS SANTOS

**ASPECTOS IMPRESSIONISTAS EM BEL-AMI DE GUY DE
MAUPASSANT**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 22/04/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Departamento de Letras Modernas – FCL-UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Brigitte Monique Hervot
Departamento de Letras Modernas – FCL-UNESP/Assis-SP

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Natalino Thamos
Departamento de Linguística – FCL-UNESP/Araraquara-SP

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara - SP

A meu querido e amado pai, lindo pássaro, cujas asas o levaram para longe, deixando em seu lugar...
saudade.

Ao maior de todos os presentes que a vida me deu: Felipe.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por acompanhar meus passos e por colocar em meu caminho pessoas queridas e iluminadas: algumas inspiram-me, apenas por existir; outras ensinam-me, por meio de seus gestos e atitudes, de seus olhares ou de suas palavras; e todas elas contribuem (ou contribuíram) nesta minha trajetória de aprendizado.

À minha família: mãe, tia e irmã. Minha base, meu apoio, minha vida.

Ao Adalberto, esposo querido, com quem compartilho meus sonhos. Obrigada por nossas conversas, por ser um ouvinte paciente, por suas frequentes e elucidativas reflexões e, principalmente, por ser quem é.

Agradeço aos amigos que acompanharam minha trajetória de estudo, reflexão e de realização desta dissertação: Álvaro, Evaneide, Karina, Ana Paula, Adriana e Moab.

Aos professores Maria Célia e João Batista, que muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao professor Zaga, que aceitou fazer parte da banca de Qualificação. Obrigada pela fala sempre instrutiva, instigante e inspiradora.

Ao professor Márcio Thamos, uma das pessoas mais gentis que já conheci e que acompanhou o desenvolvimento desta pesquisa desde o começo, agradeço a leitura atenta e criteriosa desta dissertação.

À professora Brigitte, que aceitou participar da banca examinadora na Defesa. Sua leitura cuidadosa muito contribuiu para o resultado final deste trabalho.

À Guacira, minha querida orientadora e amiga, agradeço por me ajudar a trilhar este árduo, porém instigante caminho do conhecimento, sem me deixar esquecer, todavia, as coisas importantes da vida. Agradeço pelas frequentes palavras de incentivo, de confiança e apoio, as quais foram fundamentais para que eu não me perdesse pelo caminho; agradeço, ainda, por ter tido a oportunidade de conhecê-la e conviver com alguém tão generoso: um exemplo de ser humano, meu modelo de profissional. Obrigada professora por fazer parte de minha história.

À CAPES por possibilitar a realização desta pesquisa.

*Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, nem substância mortal
tocar duas vezes na mesma condição.*
HERÁCLITO (1973, p.94).

*Nous ne savons de notre âme que la surface !
C'est ce que sait, de l'eau, le nénuphar au fil
De cette eau; ce que sait, d'un miroir, le profil
Qui s'y mire : ah ! plonger dans l'étang, dans la glace !*
Georges RODENBACH (1896, p.219)¹.

¹ “Conhecemos de nossa alma apenas a superfície!
É o que sabe, da água, a ninféia na superfície
Dessa água; é o que sabe, de um espelho, o perfil
Que se olha nele: ah! mergulhar na lagoa, no espelho!” (RODENBACH, 1896, p.219, tradução nossa).

RESUMO

O escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893) é comumente associado às Escolas realista e naturalista. Acreditamos, todavia, diante de sua abertura para todas as formas de fazer poético, que seu romance *Bel-Ami* (1885) apresenta características que permitem uma aproximação com a estética impressionista. Tal relação pode ser pensada a partir de alguns aspectos caros aos impressionistas, como o olhar e o ponto de vista subjetivo, os quais são projetados em um momento e de um determinado lugar. Nessa perspectiva, a ideia do movimento torna-se relevante, tendo em vista que as coisas mudam, transformam-se com o tempo e, por conseguinte, o modo de olhá-las. Como se trata de pontos de vista subjetivos, o que vemos é a apresentação de sensações e impressões, as quais mostram-se insuficientes para expressar o todo complexo que é o objeto, aliás, inapreensível. Na construção desse objeto, sua relação com as coisas que o circundam também deve ser levada em consideração, pois evidencia ainda mais sua complexidade. As cores, igualmente, correspondem a outra característica impressionista relevante. Acreditamos, pois, que é possível observar o mundo em *Bel-Ami*, a partir dessas questões, embora seja necessário o distanciamento para que se possa reconstruí-lo.

Palavras-chave: Maupassant. *Bel-Ami*. Impressionismo. Olhar.

RÉSUMÉ

*L'écrivain français Guy de Maupassant (1850-1893) est généralement associé aux Ecoles réalistes et naturalistes. Nous croyons, cependant, devant son ouverture à toutes les formes du faire poétique, que son roman *Bel-Ami* (1885) présente des caractéristiques qui permettent de l'approcher de l'esthétique impressionniste. Cette relation peut être considérée par certains aspects chers aux impressionnistes comme le regard et le point de vue subjectif. De ce point de vue, l'idée de mouvement devient importante, en gardant à l'esprit que les choses changent et se transforment avec le temps et, par conséquent, la façon de les regarder. Comme ce sont des points de vue subjectifs, ce que nous voyons, c'est le résultat de sensations et d'impressions qui se révèlent insuffisantes pour exprimer la complexité de l'objet, en effet, insaisissable. Dans la construction de cet objet, sa relation avec les choses qui l'entourent doivent également être prise en considération, parce qu'elle manifeste encore plus sa complexité. Les couleurs correspondent aussi à une autre caractéristique impressionniste pertinente. Nous croyons donc qu'il est possible d'observer le monde dans *Bel-Ami* à partir de ces questions, malgré la nécessité d'une distance qui permette de le reconstruire.*

MOTS-CLÉS: *Maupassant. Bel-Ami. Impressionnisme. Regarder.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.11
1 REALIDADE E ARTE	p.14
2 GUY DE MAUPASSANT: um temperamento original	p.18
3 MOVIMENTOS DA ARTE: o desenho e a cor	p.23
3.1 Um momento da arte: o Impressionismo	p.28
4 ASPECTOS IMPRESSIONISTAS NA LITERATURA.....	p.35
5 ASPECTOS IMPRESSIONISTAS EM <i>BEL-AMI</i>	p.47
5.1 <i>Bel-Ami</i> e o olhar.....	p.47
5.2 Ponto de vista subjetivo	p.53
5.3 Movimento.....	p.63
5.4 Impressões e imprecisões	p.71
5.5 Relação com os outros	p.82
5.5.1 Duroy e os personagens femininos	p.88
5.5.2 Duroy e os personagens masculinos.....	p.100
5.6 Necessidade de distanciamento.....	p.110
6 CORES IMPRESSIONISTAS EM BEL-AMI	p.111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.122
REFERÊNCIAS.....	p.125
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	p.130

INTRODUÇÃO

Ao refletirmos sobre a relação entre arte e realidade, constatamos, a partir de leituras como *Linguagem e mito*, de Ernst Cassirer (2000), a dificuldade, senão a impossibilidade, de definir as coisas, haja vista que a realidade é incognoscível em sua totalidade. Nessa perspectiva, mesmo desejosos de conhecer mais a temática do estudo que ora nos propusemos, sabemos que esta pesquisa não pode definir em absoluto – nem é este seu objetivo – a obra de Guy de Maupassant (1850-1893). Ela partiu do desejo de propor um novo olhar sobre seu romance *Bel-Ami*, publicado inicialmente em folhetim em 1885, e visa a contribuir, ainda que em parte, para os estudos acerca desse romance que apresenta aspectos da modernidade do escritor.

A obra estudada traz algumas características, as quais, acreditamos, permitem uma aproximação com a estética impressionista. Nesse sentido, atuamos nos limites da literatura comparada, ao buscar estabelecer possíveis relações entre literatura e pintura, que utilizam linguagens distintas e possuem mecanismos próprios para realizar uma obra artística, como orienta Gonçalves (1994).

Neste estudo, percebemos que o artista, assim como o indivíduo, constrói-se a partir de sua relação com o outro, e essa relação se afigura de diferentes maneiras, quer seja por identificação, quer seja por oposição, e as referências adquiridas (intencionalmente ou não) ao longo da vida marcam profundamente um indivíduo, seja ele artista ou não.

Essa questão da construção individual marca o romance *Bel-Ami*, na medida em que o personagem Georges Duroy, buscando afirmar-se na sociedade parisiense, construirá sua personalidade espelhando-se em sua relação com os outros personagens. Percebemos que, para que isso ocorra, é fundamental a presença do olhar, através do qual os personagens são percebidos, analisados, julgados e, por sua vez, repreendidos ou aprovados.

O olhar também tem grande importância dentro da estética impressionista, já que é por meio dele, juntamente com a sensação do observador, que o objeto é percebido. Esses pintores queriam representar em suas telas a realidade tal como a percebiam e, para eles, os objetos reais não podiam ser definidos *a priori*, como possuidores de características já pré-determinadas, mas se definiam a partir de sua relação com os outros objetos com os quais interagiam, mesmo que estáticos. Desse modo, os pintores, em geral, não se preocupavam com o contorno definido do objeto, seu desenho, pois acreditavam que as cores o evidenciariam. Nessa perspectiva, o objeto, para eles, não possui apenas a cor que comumente

lhe é atribuída, como o vermelho para uma maçã, mas, tendo em vista que os objetos mudam de aspecto de acordo com as condições externas a ele, como a luminosidade e o ponto de vista, os impressionistas priorizaram, ao compor os objetos em suas telas, as nuances das cores, cuja combinação criará a atmosfera tão cara a esses artistas.

Como o objeto não pode ser definido *a priori*, mas apresenta-se, ao contrário, distinto a cada momento, sendo definido não pelo que é, mas por elementos externos a ele, ou seja, o que ele não é, então, a indefinição constitui, fundamentalmente, esse objeto e, embora ele assuma um aspecto a partir de sua relação com os outros objetos, não poderá ser definido, mesmo que o observador da pintura componha o todo ali exposto com o distanciamento necessário para visualizar a obra.

Acreditamos que esses aspectos da arte impressionista podem ser pensados, também, no romance *Bel-Ami* de Guy de Maupassant e, embora se trate de linguagens artísticas diferentes, tais princípios norteadores da estética impressionista possibilitam-nos perceber o romance com um outro olhar. Assim, o romance, que apresenta características que tornam possível vê-lo pelo viés realista/naturalista, como é comumente assumido, constitui-se, antes de tudo, como a expressão artística de um grande temperamento, cujo estilo permite-nos revisitar constantemente sua obra, sem, no entanto, esgotar suas leituras e as relações possíveis que estabelece.

É, então, a partir desta perspectiva que abordaremos o romance de Maupassant. Desse modo, consta do primeiro capítulo, intitulado “Realidade e arte”, uma breve reflexão sobre a relação entre elas, a qual embasará os argumentos de nosso trabalho, na medida em que entendemos que não há uma realidade, mas tantas realidades quantos forem os pontos de vista projetados sobre as coisas.

No segundo capítulo: “Guy de Maupassant: um temperamento original”, procuramos apresentar o autor do romance que ora estudamos de modo a revelar sua abertura para todas as formas de fazer poético; com isso, observando, principalmente, suas reflexões sobre a arte, pudemos perceber que o escritor, assim como os pintores impressionistas, busca sua independência artística, a fim de criar conforme seu “temperamento”.

Já no terceiro capítulo, o qual versa sobre a arte impressionista, procuramos mostrar a relação entre os artistas e o contexto pictórico, a fim de apresentar suas contribuições para a arte. Cada época produz diferentes artes e o impressionismo, bem como o realismo ou simbolismo, corresponde, então, a um momento do que, a partir das reflexões de Maupassant, chamei “Movimentos da arte”.

No capítulo: “Aspectos impressionistas na literatura”, procuramos aproximar os objetos de estudo desta pesquisa e pensar o que vem a ser uma literatura que apresenta elementos impressionistas e como ela se realiza. Os capítulos seguintes constituem, assim, o elenco desses aspectos impressionistas que podem ser percebidos no romance *Bel-Ami*, como a “questão do olhar, do ponto de vista”. Outros aspectos são associados a esses tópicos como o “movimento”, as “impressões e imprecisões”, a “relação com o outro” e a “necessidade de distanciamento”. Além dessas características, “a cor” é, também, um aspecto importante para os pintores e também está presente na obra de Maupassant.

Para concluir, apresentamos as considerações finais deste trabalho que permitiu-nos pensar a complexidade da realidade do romance *Bel-Ami*; a partir deste estudo, observamos a dificuldade em se querer determinar e definir os seres, de modo a conhecê-los plenamente, pois diversos fatores contribuem com a imagem que se tem dos mesmos, como sua relação com o mundo que os cerca (e, por conseguinte, com os outros seres) e suas impressões e sensações, percebidas no momento em que acontecem, as quais revelam um momento desse ser, sem, todavia, determiná-lo definitivamente.

1 REALIDADE E ARTE

Questões sobre a relação entre arte e realidade sempre inquietaram os pensadores. Aristóteles discute em sua *Arte poética* sobre a natureza da poesia. Para ele, as diversas modalidades artísticas correspondem a representações, as quais se distinguem umas das outras por utilizar meios distintos em sua realização, bem como por abordar de diferentes maneiras o objeto a ser representado. Segundo o filósofo grego, ainda, uns representam por meio de cores, havendo aqueles que o fazem pela palavra. Quem decidirá o que será representado e o modo de fazê-lo é o artista. Mas não cabe a ele contar as coisas que realmente aconteceram: esta é função do historiador; ao poeta cabe contar aquilo que poderia ter acontecido, tudo conforme as regras de verossimilhança (ARISTÓTELES, 1964). Nesse sentido, verifica-se que a arte, em geral, e a literatura em particular, liga-se a algo que transcende a perspectiva de “real”; ou seja, mesmo partindo da realidade, a arte não tem obrigação de ser fiel a ela. Além disso, como veremos, não há apenas uma realidade, mas realidades várias, projetadas de acordo com o ponto de vista de que é observada, e o artista se vinculará àquela que mais lhe convier, podendo relacionar-se mais a uma realidade externa ou tratar do que acontece no interior do ser humano.

Trabalhando com a palavra, com o mármore ou com as tintas, o artista transforma em realidade o que vai em seu íntimo, e a literatura, por meio de uma linguagem metafórica, cria mundos, com personagens e lugares que podem muitas vezes lembrar o mundo em que vivemos (tendo em vista que sempre se parte da experiência); todavia, é um equívoco pensar que encontramos a realidade tal qual ela se nos apresenta na literatura, pois a ficção corresponde a uma imagem criada do mundo, ou mundos criados pela imagem ou pela palavra.

Nessa perspectiva, a literatura dá a impressão de que imita o real quando a narrativa, por exemplo, “imita” as pessoas em ação: suas vidas, seus infortúnios, etc. Entretanto, sendo o romance um código que manipula e leva o leitor à ilusão, pode imitar apenas a si mesmo (BARTHES, 1987). Assim, palavra e coisa, nesse contexto, são instâncias distintas, visto que a mimese não é uma reprodução direta da realidade, sendo, pois, por meio de marcas linguísticas, que se dá o contato com aspectos externos à leitura (ALTER, 1998).

O linguista Carlos Alberto Faraco (2003, p.48), também, ao apresentar algumas das principais ideias discutidas por Voloshinov, Medvedev e Bakhtin, integrantes do Círculo de Bakhtin, aponta esta que é uma das principais questões abordadas por eles: “[...] nós, seres humanos, não temos relações diretas, não mediadas, com a realidade.” Como eles observam,

essas relações são mediadas pelas “linguagens, signos e significação” e o mundo em que vivemos só tem sentido a partir da mediação dessas instâncias. Todavia, a partir da exposição das ideias do Círculo de Bakhtin por Faraco, verifica-se que esses signos não “refletem” a realidade tal como ela é em sua essência, mas realizam o que os textos do Círculo chamam de “refração”, ou seja, o ser humano, através dos signos, constrói diversas interpretações desse mundo, e, por conseguinte, várias “verdades”. Isso acontece devido à diversidade de experiências e “*praxis*” dos grupos humanos.

Entende-se que o signo é social, pois é criado e interpretado dentro de um “intercâmbio social”. Cada um dos grupos humanos atribui valores diferentes “aos entes e eventos, às ações e relações nelas contidas” e produzem diferentes modos de “dar sentido ao mundo” (FARACO, 2003, p.52); modos que se “materializam” e se “entrecruzam”, inclusive, “no mesmo material semiótico”. Um signo pode ser utilizado por diferentes grupos sociais e, nesse sentido, ele é entendido como “plurívoco”; por esse motivo, Voloshinov recusa a dicotomia tradicional denotar/conotar entendendo que ela hierarquiza significados do signo e pressupõe uma semântica universal.

O filósofo alemão Ernst Cassirer (2000), ao refletir, também, sobre a realidade e como ela é percebida de diferentes perspectivas, observa que linguagem e mito estão submetidos às mesmas ou análogas leis espirituais de desenvolvimento e possuem como ponto comum o pensar metafórico. Sobre a metáfora no mito e na poesia, o filósofo demonstra que a metáfora no primeiro é uma questão de necessidade, na medida em que tem um papel fundamental na organização de um grupo ou comunidade. A palavra, ou o “verbo”, como demonstra o filósofo italiano Ernesto Grassi (1960), tem diversas designações no grego antigo, dentre as quais a expressão “mito”, e transforma-se, segundo Cassirer (2000), em uma “figuração mítica concreta”, deus ou demônio, o qual deve ser reconhecido nas mais distintas apresentações como sendo um e sempre o mesmo deus. Assim, situações diversas como gravidez e agricultura poderiam ser pensadas como sendo a mesma coisa, na medida em que se verificasse um fator correspondente entre elas como, por exemplo, a fertilidade. Já a metáfora na poesia torna-se uma atividade deliberada do poeta, pois nela o espírito cria mundos por meio da palavra, jogando com seus sentidos e associando-a a objetos distintos, tudo isso conforme o estilo do artista.

Assim, “[...] mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa [...]” e se tornam, com o tempo, modos independentes do espírito; entretanto, a “mesma animação mítica” experimentada pela palavra também é partilhada pela imagem e

toda forma de representação artística. Nessa perspectiva mágica de mundo, o “encantamento verbal” é sempre acompanhado pelo “encantamento imagético” (CASSIRER, 2000, p.30).

É importante observar, também, que a representação em arte associa-se à experiência visual dos objetos ou de suas partes; por isso, um objeto pode ser reconhecido em quadros de estilos diferentes. Segundo o historiador e crítico de arte Meyer Schapiro (2002, p.27), a percepção do objeto se dá na medida em que se tem, na memória, o “[...] suficiente do que é constante ou típico na aparência mutável do objeto, mesmo daqueles tão evasivos quanto nuvens e fumaças.” Os artistas exploram, assim, a percepção e representam os elementos da experiência visual de diferentes maneiras. Há, na pintura, por exemplo, “[...] estilos sem perspectiva, estilos que não usam as luzes e os reflexos ou sombras, estilos que não modelavam por meio de contraste ou da gradação de luz e sombra.” (SCHAPIRO, 2002, p.28). Ainda segundo o estudioso, os estilos diferem conforme o grau e a busca, pelo artista, dos atributos da experiência - tendo em vista que ele seleciona os objetos para os quais vai dirigir seu olhar a partir de interesse e sentimento pessoais, levando-se em consideração, elementos adquiridos com a experiência, cultura, etc. - e, também, na maneira como são representados.

É preciso dizer, também, que é diferente a percepção comum que se tem das coisas e a visão que o artista tem da imagem que pinta. Como indica Schapiro (2002, p.26), os artistas têm modos diferentes de olhar os objetos, por isso:

Falar de um estilo como uma maneira de ver é usar uma figura de linguagem. Tomado literalmente, o conceito pode induzir a falsa ideia de que em todo estilo os artistas reproduzem o que sua mente registrou conforme as impressões do olhar. Assim os verbos “ver”, “perceber”, “observar” e os que se associam a eles, “discernir”, “iluminar”, “esclarecer”, “clarificar”, junto com palavras para o tato – “apreender”, “conter”, “sentir” -, passaram a ser aplicados a modalidades do saber, então, “ver”, em arte, também pode se referir a selecionar, imaginar, modelar e compor.

Essas questões permitem-nos pensar a escrita de Guy de Maupassant e sua relação com sua época, e as diferentes formas de se pensar a realidade naquele contexto: artísticas, filosóficas, científicas, etc. Embora frequentemente associado às escolas realista e naturalista, justamente por representar aspectos que remetem à realidade imediata da época, Guy de Maupassant, ao compor narrativas a partir do seu modo de pensar e sentir o mundo, traz para sua escritura o elemento artístico, descrevendo cenas e objetos com uma percepção singular. *Bel-Ami*, romance publicado inicialmente em folhetim entre 1885 e 1886, apresenta-se de modo peculiar, com paisagens e cenas descritas a partir da impressão. Além disso, o efeito de

imprecisão ao retratar personagens é outro elemento que marca profundamente o romance. Todos esses aspectos percebidos no romance de Maupassant, e que denotam sua maestria artística, podendo sua obra ser lida e interpretada de diferentes formas, levou-nos, então, a pensar uma possível relação entre o fazer poético do romancista e a estética impressionista. Não temos aqui a pretensão de classificar o autor de *Bel-Ami* como sendo um escritor impressionista, mas, entendendo sua abertura para todas as formas de fazer artísticas, acreditamos ser possível indicar, descrever e analisar no romance aspectos significativos do impressionismo.

2 GUY DE MAUPASSANT: um temperamento original

Sabe-se que o escritor Henry René Albert Guy de Maupassant (1850-1893), autor de *Bel-Ami* (1885), nasceu na região da Normandia (embora existam controvérsias acerca da cidade de seu nascimento: uns dizem que foi no castelo de Miromesnil, outros em Yvetot ou Fécamp). Direcionado para as Letras já na casa materna, foi sob a orientação do escritor Gustave Flaubert, e também do poeta Louis Bouilhet, quem acolheu seus primeiros versos, que Maupassant iniciou seu caminho na arte de escrever. Seu mestre Flaubert transmitiu-lhe o amor pela sobriedade e objetividade, bem como a disciplina para a escrita e seu pessimismo diante do mundo. Mas, além da amizade que tinha com Flaubert, Maupassant também conviveu com outros escritores da época, como Zola, Turgueniev e os Goncourt, influenciando-se igualmente por estes. Como demonstra Dumesnil (1979), Maupassant aguarda pacientemente durante anos de estudo para lançar-se como escritor publicamente. Crítico que era com seu próprio trabalho, e tendo um tutor tão criterioso quanto Flaubert, Maupassant procura desenvolver seu próprio estilo.

Como indica Noemi Kon (2009), os primeiros ensaios poéticos de Maupassant foram escritos entre os treze e os dezoito anos. Ainda nesse período de sua vida, o escritor, em viagens de férias para Étretat, cidade balneária, teve a oportunidade de testemunhar Corot, Courbet e Monet pintarem suas telas na praia. Em 1880, aparecem simultaneamente um volume de versos, *Des vers*, bem recebido pela crítica, e a novela “Bola de sebo”, que figura em *Soirées de Médan*, coletânea coletiva patrocinada por Zola, da qual participaram também Huysmans, Céard, Hennique e Alexis, grupo de naturalistas. A partir de então, Maupassant divide seu tempo entre a literatura, o jornalismo e as viagens. O escritor realiza coletâneas de viagens, como *Au soleil*, de 1884, *Sur l'eau*, de 1888, e *La vie errant*, de 1890. Na década de 1880, sua produção é extraordinária; ele escreve muitos contos, como: *La Maison Tellier*, de 1881; *Mademoiselle Fifi*, 1882; *Contes de la bécasse*, *Claire de lune*, 1883; *Le Horla*, 1887. Em abril de 1883, *Une vie*, seu primeiro romance é publicado. *Bel-Ami* aparece em 1885, *Mont-Oriol* é lançado em 1887 e em seguida é a vez de *Pierre et Jean*, de 1888, *Fort comme la mort*, de 1889, e *Notre Coeur*, de 1890; pouco escreve a partir de 1889. Em 1891, Guy de Maupassant cai em depressão. Tenta suicídio em 1º de janeiro de 1892 e é internado em um sanatório no dia seguinte. O escritor morre no dia 06 de julho de 1893.

Brigitte Hervot (2010), pesquisadora e especialista em Maupassant, ao trabalhar com as correspondências do escritor, aponta aspectos da concepção de arte do escritor. Segundo a autora, embora evitasse falar abertamente sobre suas ideias, o romancista demonstra, em suas

cartas, possuir uma concepção bem definida de arte, principalmente da arte literária, desenvolvida a partir de suas reflexões sobre a criação artística.

Como demonstra a estudiosa de Maupassant, o escritor visa a independência do espírito, a qual lhe permite apreciar todos os textos, sem “dogmatismo”. Sobre isso, ele diz, em uma carta a Paul Alexis²: ““Acredito tão pouco no naturalismo e no realismo quanto no romantismo. Essas palavras em minha opinião não significam absolutamente nada e servem apenas para querelas de temperamentos opostos.”” Hervot (2010) mostra, ainda, que Maupassant não quer pertencer a nenhuma Escola artística, pois tal independência permite a ele apreciar qualquer tipo de texto: “[...] admiro indistintamente tudo aquilo que me parece superior, em todos os séculos e todos os gêneros.”³ Nessa perspectiva, verifica-se que esse modo do pensar permitiu-lhe produzir grandes obras literárias, cujos princípios estéticos estão definidos “[...] em conceitos interligados entre si, como o temperamento, o talento, a originalidade e o trabalho.” (HERVOT, 2010, p.63).

Para o escritor francês, a arte está ligada à natureza e ao talento de cada artista e sem este último não é possível criar uma obra verdadeiramente artística, pois ela passa necessariamente pela interpretação pessoal da realidade pelo artista. Por isso, “[t]udo pode ser bonito qualquer que seja o tempo, o país, a escola, etc., porque existem escritores de todos os temperamentos.”⁴ Conforme indica Hervot (2010, p.66), para Maupassant, é pela visão do artista que o objeto real se transforma, e é sua “[...] missão enxergar a realidade, expressá-la de modo pessoal, original e belo sem medo de sacrificá-la em favor do verossímil e do simplificado.”

Para o romancista, tudo é questão de interpretação e, como os grupos literários buscam a “[...] fórmula literária absoluta e definitiva, [...] a fórmula suprema da arte”⁵, Maupassant percebe que tudo é passageiro, efêmero, e que nenhum movimento literário permanece para sempre, sobrevivendo apenas alguns nomes de artistas mais talentosos.

Por esse motivo, ele não quer se restringir a apenas um princípio estético, pois entende que é possível ver em tudo um motivo para a arte, desde que seja visto sob um novo olhar. Sobre isso, diz em uma de suas cartas endereçadas a Maurice Vaucaire:

² Confira Carta 60, de 17 de janeiro de 1877, de Maupassant (apud HERVOT, 2010, p.62).

³ Confira “Les soirées de Médan”, Le Gaulois, Paris, 17 avril 1880, de Maupassant (apud HERVOT, 2010, p.63).

⁴ Confira Carta 60, de 17 de janeiro de 1877, de Maupassant (apud HERVOT, 2010, p.63).

⁵ Confira Carta 60, de 17 de julho de 1886, de Maupassant (apud HERVOT, 2010, p.65).

Senhor, estabelecer as regras de uma arte não é algo fácil, sobretudo porque cada temperamento de escritor necessita de regras diferentes. Acho que, para produzir, não se deve pensar demais. Mas **é preciso olhar muito e pensar sobre o que vimos. Ver, tudo consiste nisso, e ver corretamente. Por ver corretamente entendo ver com seus próprios olhos e não com os dos mestres.** A originalidade de um artista aparece primeiramente nas pequenas coisas e não nas grandes [...] Devemos encontrar nas coisas uma significação que ainda não foi descoberta e tentar expressá-la de uma maneira pessoal. (Carta 415, 17 de julho de 1886 de MAUPASSANT apud HERVOT, 2010, p.68, grifo nosso).

Para o romancista, é preciso que se busque “[...] a poesia nas coisas precisas ou desprezadas, onde poucos artistas foram descobri-la [...]”⁶; e, apesar da influência dos antecessores, ele precisa criar sua arte, ultrapassando esses modelos:

Trata-se de olhar tudo que queremos expressar, demorada e atenciosamente, para descobrir um aspecto que não foi visto e dito por ninguém. Em tudo existe algo inexplorado, porque estamos acostumados a usar nossos olhos somente com a lembrança do que foi pensado antes sobre o que contemplamos. A menor coisa contém um pouco do desconhecido. Encontre-mo-lo. Para descrever um fogo que queima e uma árvore na planície, permaneçamos diante desse fogo e dessa árvore até que não se pareçam mais com nenhuma outra árvore e nenhum outro fogo. É desse modo que nos tornamos originais.⁷

Nesse sentido, o escritor entende a importância do estilo, que se resume na escolha da palavra certa para expressar o que se quer dizer.

Como Maupassant não fez teoria nem crítica literária, seus conceitos literários encontram-se expostos, principalmente, em crônicas jornalísticas. Desse material, pode-se destacar “*Le roman*” (1888), texto no qual Maupassant fala sobre a arte e sua relação com a realidade. Nele o escritor demonstra ter reservas quanto ao naturalismo e o empreendimento de seus autores na realização de uma documentação sobre todos os aspectos que aparecem em suas obras. Para o autor, o romancista não saberia dar ao leitor uma reprodução exaustiva do real, pois seria impossível contar tudo. Além disso, como demonstra Hervot (2010), tal meta mostra-se inviável devido à relatividade do real e à incerteza e diversidade dos sentidos humanos. Segundo Maupassant (1888a), o bom romancista, ao tirar os elementos significativos da realidade, não precisa transcrever a totalidade, mas precisa dar a completa ilusão do real de modo a atingir uma “[...] *vérité choisie et expressive*”⁸. Assim, “[...] *le*

⁶ Confira Carta 415, de 17 de julho de 1886, de Maupassant (apud HERVOT, 2010, p.68).

⁷ Confira *Le Roman*, 1888, de Maupassant, (apud HERVOT, 2010, p.262).

⁸ “verdade escolhida e expressiva” (MAUPASSANT, 1888a). As traduções do francês foram feitas pela autora deste trabalho, salvo aquelas onde consta a indicação do tradutor.

véritable pouvoir littéraire n'est pas dans un fait, mais bien dans la manière de le préparer, de le présenter et de l'exprimer.” (MAUPASSANT apud LEITE, 1995, p.66)⁹. O realista, se ele realmente for um artista, buscará dar, não a fotografia da vida, mas “[...] *nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.*” (MAUPASSANT, 1888a)¹⁰.

Aliás, ao falar sobre a realidade, ele explicita que é muita inocência acreditar em uma realidade absoluta, tendo em vista que cada indivíduo parte das suas próprias sensações e pensamentos para ver o mundo. Nessa perspectiva:

Nossos olhos, nossos ouvidos, nosso olfato, nosso paladar, todos eles diferentes, criam o mesmo tanto de verdades quanto de homens na terra. E nossas mentes, que recebem as instruções desses órgãos, diversamente impressionadas, compreendem, analisam e julgam como se cada um de nós pertencesse a uma outra raça.¹¹

Por esse motivo, o escritor desconfia da pretensa objetividade dos escritores realistas e propõe um “[...] realismo refletido segundo o qual o valor da criação artística não provém da reprodução mais ou menos exata da realidade, mas resulta da visão pessoal e original que o artista tem dela e da maneira como a transcreve.” (HERVOT, 2010, p.73). Nesse sentido, Maupassant destoa dos princípios estéticos realista e naturalista que queriam reproduzir a realidade em todos os detalhes.

Como indica o pesquisador André Vial (1971), a simpatia do escritor vai para os audaciosos, para aqueles que rejeitam as grades oficiais (e a saturação da tradição), para Manet, para Monet, para “[...] *tous ceux que les attitudes conventionnelles irritent et qui, méprisant le dessin savant et le tableau composé suivant les règles établies, poursuivent les insaisissables harmonies des tons, la vérité inaperçue jusqu'ici par leurs devanciers.*” (MAUPASSANT apud VIAL, 1971, p.62)¹².

O escritor é, como demonstra Kon (2009, p.17), um “[...] contista exímio e perito em descrição, quer seja da natureza, quer seja dos gestos humanos [...]”, mas a narrativa deste romancista não pode ser vista apenas como naturalista, visto que “[...] sua lente focaliza o

⁹ “[...] o verdadeiro poder literário não está em um fato, mas sim na maneira de prepará-lo, de apresentá-lo e de expressá-lo.” (MAUPASSANT apud LEITE, 1995, p.66).

¹⁰ “[...] mas nos dar dela a visão mais completa, mais impressionante, mais convincente do que a própria realidade.” (MAUPASSANT, 1888a).

¹¹ Confirma *Le Roman, 1888*, de Maupassant, (apud HERVOT, 2010, p.255).

¹² “[...] todos aqueles que se irritam com as atitudes convencionais e que, desprezando o desenho sábio e o quadro composto seguindo regras estabelecidas, perseguem as inapreensíveis harmonias dos tons, a verdade despercebida até então por seus predecessores.” (MAUPASSANT apud VIAL, 1971, p.62, tradução nossa).

peculiar, o singular, para revelar o universal, aquilo que move os homens: suas paixões e seus sofrimentos.” (KON, 2009, p.17).

Além disso, o romancista entende que a arte é uma construção artística subjetiva, que passa pelo olhar pessoal do artista. E como a verdade e a realidade não existem, o que o artista faz é criar uma ilusão da realidade a partir de seu temperamento. Para ele:

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer. Illusion du beau qui est une convention humaine! Illusion du laid qui est une opinion changeante! Illusion du vrai jamais immuable! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière. Ne nous fâchons donc contre aucune théorie puisque chacune d'elles est simplement l'expression généralisée d'un tempérament qui s'analyse. (MAUPASSANT, 1888a)¹³.

Realistas de talento, para ele, deveriam se chamar, sobretudo, “*illusionnistes*”¹⁴ e o escritor, enquanto ilusionista, deve sugerir apenas, deixando ao leitor a função de reconstruir seu objeto e entender seu sentido profundo e oculto.

Assim, como demonstra Jean Pierrot (2007), embora se relacionasse e participasse das reuniões do grupo de escritores que perseguiam os ideais do Realismo, Maupassant orienta progressivamente sua produção romanesca em um sentido diferente do naturalismo, de modo a se poder encontrar em seus últimos romances, inclusive, características próximas do simbolismo. Nesse sentido, a abertura do escritor para as diferentes formas artísticas, permite-nos vislumbrar aspectos impressionistas em seu romance *Bel-Ami*.

¹³ “Cada um de nós cria, então, simplesmente, apenas uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre de acordo com sua natureza. E o escritor tem por missão apenas reproduzir fielmente essa ilusão com todos os métodos de arte que ele aprendeu e os quais ele pode dispor. Ilusão do belo que é uma convenção humana! Ilusão do feio que é uma opinião mutável! Ilusão do verdadeiro nunca imutável! Ilusão do ignóbil que atrai tantos seres! Os grandes artistas são aqueles que impõem à humanidade sua ilusão particular. Não nos enfureçamos, portanto, contra qualquer teoria, pois cada uma delas é simplesmente a expressão generalizada de um temperamento que se analise.” (MAUPASSANT, 1888a).

¹⁴ “ilusionistas” (MAUPASSANT, 1888a).

3 MOVIMENTOS DA ARTE: o desenho e a cor

O historiador de arte John Rewald (1986), em seu livro sobre a história do impressionismo, apresenta um panorama geral desta arte surgida na segunda metade do século XIX, arte realizada por uma geração de jovens artistas – principalmente pintores – desestimulados a dar continuidade à arte normalizada pela *Académie de Beaux-arts* de Paris, a qual, encabeçada por Ingres, consagrava-se a seguir os preceitos da arte clássica iniciada por David, no século anterior.

Insatisfeitos com os ensinamentos dos mestres acadêmicos em seus ateliês, os quais privilegiavam o desenho, os jovens artistas encontraram, entre alguns pintores da época, elementos que possibilitariam o desenvolvimento de uma nova forma de pensar e fazer arte. Artistas, como Eugène Delacroix (1798-1863), com suas cores vibrantes, Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), com suas paisagens, Gustave Courbet (1819-1877), que retratava elementos da contemporaneidade dos pintores, e outros.

Como demonstra Rewald (1986), o pintor, naquela época, para alcançar o reconhecimento e o sucesso com seu trabalho artístico, deveria passar pela rigorosa *Académie de Beaux-arts*. Era ela que regia as artes na França, controlava o júri de admissão e recompensava os artistas com medalhas nos *Salons*. A academia julgava e excluía qualquer artista que não respondesse às suas exigências; por esse motivo, muitos se submetiam às suas imposições a fim de serem beneficiados com o reconhecimento do público, tendo em vista que este via nas medalhas e prêmios uma prova de talento. O público gostava do classicismo da academia e as pessoas de distinção não tinham interesse por pinturas que representavam a vida cotidiana. Essa ideia pode ser percebida, por exemplo, em um comentário de um escritor da época, Paul de Saint-Victor (apud REWALD, 1986, p.19):

*Nous préférons le lucus sacré où voyagent les faunes, à la forêt où travaillent les bûcherons, la source grecque où se baignent les nymphes, à la maré flamande où barbotent les canards, et le pâtre demi-nu qui pousse de sa houlette virgilienne ses béliers et ses chèvres dans les voies géorgiques de Poussin, au paysan qui monte, en fumant sa pipe, dans le petit chemin de Ruysdael.*¹⁵

¹⁵ “Nós preferimos o *lucus* sagrado onde peregrinam os faunas, na floresta onde trabalham os lenhadores, a fonte grega onde se banham as ninfas, à lagoa flamenga onde patinham os patos, e o pastor semi-nu que apascenta com seu cajado virgiliano seus carneiros e suas cabras nos caminhos geórgicos de Poussin, ao camponês que sobe, fumando seu cachimbo, o pequeno caminho de Ruysdael.” (PAUL DE SAINT-VICTOR apud REWALD, 1986, p.19).

O pintor Ingres (1780-1867), rígido em suas ideias clássicas, impunha aos artistas suas convicções, aconselhava seus alunos a copiar os modelos de Rafael e insistia que um objeto muito bem pintado é, antes de tudo, bem desenhado. Sempre indicava a superioridade da linha sobre a cor, o que levava as pessoas a considerar suas pinturas como desenhos coloridos e ver como mal desenhadas as paisagens de Corot, por exemplo, ou as composições de Delacroix, pois os objetos em seus quadros não eram bem delineados, não tinham um contorno minucioso. Como indica Reward (1986), um bom contorno, para os alunos de Ingres, podia justificar os defeitos de inspiração e uma execução seca. Não havia, assim, nenhuma vibração diante da natureza por parte desses artistas; eles escolhiam seus temas, faziam posar modelos para as figuras e buscavam evidenciar os menores detalhes.

Os belos nus, temas religiosos, façanhas heróicas, cenas patrióticas e outros são alguns dos temas valorizados. A paisagem pura era considerada como algo inferior; os pintores de história concentravam seus esforços sobre os personagens, deixando aos especialistas de montanhas e nuvens o cuidado de pintar os fundos de paisagem. Para a academia, um quadro tinha que ter bom gosto e tinha que ser desenvolvido harmoniosamente.

O pintor Delacroix, cuja obra possui características românticas marcantes, levou para a *École de Beaux-arts* elementos que Ingres não tinha, como a imaginação e a vitalidade, o amor pela ação e pela cor e um interesse por todas as manifestações da vida; Ingres, por sua vez, o criticava por ter abandonado o “*canon classique de la figure humaine*” (REWALD, 1986, p.22)¹⁶, ter rejeitado o emprego sistemático do nu, desconfiar das receitas acadêmicas e favorecer a individualidade e a liberdade da composição e da execução. Ele não aceitava a ideia de o sentimento tomar o lugar da razão e pintava sempre cenas do passado e retratos de uma “semelhança escrupulosa” dos diferentes monarcas e dos ricos.

As disputas entre Ingres e Delacroix faziam da arte um campo de guerra: era uma disputa entre a linha e a cor. Somente após vários anos de estudo, praticando o desenho e copiando homens nus, é que os alunos da *École* poderiam começar a pintar e os temas que eles tinham que tratar não se relacionavam com suas experiências visuais ou com a vida em torno deles. Alguns dentre esses alunos, admiradores de Delacroix, propagavam, então, suas ideias entre os escritores e artistas da nova geração. Mas, tanto Ingres (com suas convicções classicistas) quanto Delacroix (que tendia a exagerar os valores emotivos) não viam as pessoas e o ambiente cotidiano da época como temas a serem trabalhados na pintura.

¹⁶ “cânone clássico da figura humana” (REWALD, 1986, p.22).

Os professores dos ateliês, como Thomas Couture (1815-1879) e Charles Gleyre (1806-1874), seguiam as diretrizes da academia e ensinavam a arte do desenho do tema com traço definido e elegante, onde as cores tinham cada uma seu lugar preciso. Como os jovens artistas buscavam e precisavam ser bem sucedidos, e apenas a academia podia oferecer isso a eles, a maioria aceitava as regras impostas e passava por cima de qualquer espírito criativo e inovador, renunciando pintar com liberdade.

Antes do surgimento dos impressionistas, alguns pintores começam a reivindicar o direito de independência e individualidade ao realizar sua arte. O poeta Fernand Desnoyers (apud REWALD, 1986, p.29), por exemplo, escreve em um artigo no final de 1855: “*Le réalisme, sans être l’apologie du laid et du mal, a le droit de représenter ce qui existe et ce qu’on voit.*”¹⁷ E continua:

N’écrivons, ne peignons que ce qui est, ou du moins ce que nous voyons, ce que nous savons, ce que nous avons vécu. N’ayons ni maître, ni élèves! Singulière école, n’est-ce pas? Que celle où il n’y a ni maîtres, ni élèves, et dont les seuls principes sont l’indépendance, la sincérité, l’individualisme! (DESNOYERS apud REWALD, 1986, p.29)¹⁸.

Gustave Courbet, por exemplo, visto como o maior representante da arte realista na pintura, a fim de reagir ao classicismo e ao romantismo, encontrou, na representação da vida cotidiana, novas possibilidades picturais. Ele se consagrava à observação de seus semelhantes, escolhendo preferencialmente os mais humildes, pois via nos camponeses que ele representava matéria de realização pictural e dotava suas obras com valores morais e sociais. Nessa perspectiva, ele expõe no *Salon* em 1857, por exemplo, o quadro *As senhoritas às margens do Sena* (Figura 1), considerado chocante e imoral, porque as mulheres representadas não pertenciam à boa sociedade.

¹⁷ “O realismo, sem ser a apologia do feio e do mal, tem o direito de representar o que existe e o que se vê.” (DESNOYERS apud REWALD, 1986, p.29).

¹⁸ “Escrevamos, pintemos apenas o que é, ou ao menos o que vemos, o que sabemos, o que temos vivido. Não tenhamos nem mestre, nem alunos! Singular escola, não é? Que esta onde não há nem mestres, nem alunos, cujos únicos princípios são a independência, a sinceridade, o individualismo!” (DESNOYERS apud REWALD, 1986, p.29).

FIGURA 1 - Courbet, *Les demoiselles au bord de la Seine*, 1856.



Fonte: Courbet (2011).

Eugène Boudin (1824-1898), por sua vez, mestre de Claude Monet, fazia estudos ao ar livre e pensava que era preciso buscar as coisas simples da natureza, vista em toda sua variedade. Para ele, o que era pintado no lugar onde se encontram os motivos tem mais força, poder e vivacidade que não são encontrados no ateliê.

Artistas como Théodore Rousseau (1812-1867), Diaz (1807-1876), Jean-François Millet (1814-1875) e Corot frequentavam cidades como Barbizon para fazerem estudos e eram conhecidos como pintores paisagistas. Esses pintores buscavam se impregnar do espetáculo que se apresentava a eles no quadro campestre. Suas composições são diferentes de paisagens históricas, dos românticos, ou heróicas, dos acadêmicos. Embora os pintores de Barbizon sejam diferentes entre si por seus métodos e suas concepções, eles compartilhavam o desejo de ser fiel a sua observação. Cada pintor buscava ver apenas elementos correspondentes ao seu temperamento próprio e se contentava em reter um aspecto definido, imprimindo-lhe a nota que lhe era pessoal.

Narcisse Diaz de la Peña, conhecido como Diaz, por exemplo, sabia tornar a vegetação sombria e observava a luz vinda do céu que, brilhando através dos galhos, produzia contrastes. Adversário da linha, ele adorava a cor e a matéria rugosa da pintura, aplicada em espessuras. Corot, por sua vez, preferia as horas do nascer e do pôr-do-sol, quando a natureza

se cobre com um fino véu que abrandava os contrastes, escondendo os detalhes, simplificando as linhas, os planos, as formas essenciais e as cores (REWALD, 1986). Todavia, nenhum desses pintores trabalhava verdadeiramente ao ar livre. Eles optavam por fazer seus estudos para os quadros no campo, para executá-los, posteriormente, no ateliê, ou então começavam quadros ali e terminavam no ateliê. Ao procederem dessa maneira, buscavam, como dizia Rousseau, guardar intacto “*l'impression vierge de la nature*” (REWALD, 1986, p.74)¹⁹. Millet, por sua vez, não fazia anotações, pois preferia fixar em seu espírito uma cena de que ele desejava se lembrar, a qual tentava reproduzir em seguida com a exatidão desejada.

Para Corot, os pintores deveriam escolher temas que correspondiam às suas impressões pessoais, entendendo que a alma de cada homem é um espelho no qual se reflete a natureza de um modo particular. Ele dizia “*N'imitiez, ne suivez pas les autres, vous resteriez derrière eux*” (REWALD, 1986, p.81)²⁰. Também Maupassant disse frases como essa. De todos os mestres de Barbizon, Daubigny era o único que trabalhava junto à natureza (ele tinha uma embarcação a partir da qual podia pintar os rios, as bordas do rio, a água, as colinas e as nuvens) e, por esse motivo, um crítico, em 1865, dirá que ele é o líder da escola da impressão.

Já o pintor Jongkind (1817-1891), para manter-se fiel a suas impressões, representava em suas telas não o que ele sabia do tema, mas o que ele percebia nas condições atmosféricas dadas. Ele fez, por exemplo, dois quadros do interior da *Cathedrale de Notre dame de Paris*: um na luz prateada de uma manhã de inverno; outro sob o céu brilhante do pôr-do-sol. O artista pintou os quadros em datas diferentes, mas tomou o cuidado de pintar de um mesmo lugar e reproduzir o que ele via. Sob a luz, cada detalhe da arquitetura aparecia claramente, mas esses mesmos detalhes se confundiam na massa indistinta da arquitetura no pôr-do-sol; por isso o pintor não pinta os arcos, tendo em vista que ele não podia vê-los claramente. Procedendo assim, ele substitui a forma aparente à forma real, fazendo das condições atmosféricas seu tema de estudo.

O pintor Édouard Manet (1832-1883), influenciado inicialmente por pintores espanhóis como Goya e Velásquez, aparece nesse cenário com quadros que traziam sombras modeladas nas cores sem ajuda do desenho. Ele se preocupava com luz e sombra, usava pinceladas rápidas e cores vivas. Sua arte foi muito desafiadora em seu tempo e contribuiu para libertar os jovens impressionistas do convencionalismo das escolas acadêmicas. Passou a ser uma referência para a nova geração, juntamente com Courbet, Corot e outros, mas ele não se considerava um revolucionário e não queria ver-se associado aos jovens pintores da nova

¹⁹ “a impressão virgem da natureza” (REWALD, 1986, p.74).

²⁰ “Não imiteis, não sigais os outros, ficarás atrás deles” (REWALD, 1986, p.81).

geração, vistos como “anarquistas”, pois buscava o sucesso através da Academia. Mas, embora ele se recusasse a manter o vínculo efetivamente com os jovens pintores, Manet era, por vezes, considerado o líder da nova geração de artistas que, descontentes com os preceitos da Academia, buscavam uma nova arte. Todavia, apesar de sua grande contribuição, ele é geralmente separado dos impressionistas por causa da natureza de sua arte na década de 1860 que “[...] conserva resíduos do realismo anterior [neoclássico] e da pintura imaginativa [romântica], de seu interesse por temas romanescos, mesmo jornalísticos, e de sua paleta característica de pretos e cinza, assim como de seus tons neutros aplicados em grandes massas definidas.” (SCHAPIRO, 2002, p.23).

3.1 Um momento da arte: o Impressionismo

Esses pintores, com suas ideias sobre arte, muito contribuíram para a formação pictural dos artistas da nova geração como Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906) e outros expoentes da arte impressionista, e um dos maiores princípios desses artistas, aprendido, aliás, com os pintores de Barbizon, consistia no desejo de conservar a espontaneidade na realização das telas, o que, para eles, só seria possível na medida em que ficassem fiéis a suas impressões. Para aplicar essa nova forma de pensar a arte, esses artistas buscaram, também, novos objetos que possibilitassem a expressão de suas impressões e, como a maioria daqueles pintores que praticavam uma arte diferenciada, muitos deles passam a pintar paisagens, mas, diferentemente de seus antecessores, eles trabalham unicamente ao ar livre, pintando o objeto no instante do fenômeno, a partir das impressões experimentadas.

Como esses pintores não tinham um único professor e não seguiam um único modelo de fazer artístico, é custoso classificá-los como uma escola e, embora classificados sob um mesmo nome, Impressionistas, eles apresentam concepções artísticas variadas. Renoir, por exemplo, preocupava-se com o modelo e o volume e Edgar Degas (1834-1917), apesar de fazer parte do grupo, preocupava-se com o contorno. Monet, por sua vez, visava à dissolução da linha e, por se aprofundar na novidade pictórica da cor e da pincelada, destaca-se como modelo, visto como aquele que foi mais longe na realização de determinadas metas compartilhadas pelos pintores.

Embora vistos como um grupo, cada pintor buscava o seu caminho artístico e suas referências, mas, mesmo com personalidades distintas, eles tinham consciência de que compartilhavam metas radicais para a época e que tinham como adversários os defensores da

arte oficial. Os artistas trazem, então, uma nova concepção de arte, baseada agora no que eles veem, seu ponto de vista e, por isso, incentivavam-se e ajudavam-se no desenvolvimento de um estilo totalmente pessoal. Nesse sentido, o impressionismo se desenvolveu graças ao esforço de um grupo de artistas que se influenciaram e elaboraram um estilo pessoal para exprimir cada um sua visão (SCHAPIRO, 2002).

A imagem impressionista era tirada do mundo visível familiar e não requeria nenhum conhecimento especial ou cultura literária para ser reconhecida, diferentemente dos motivos históricos, míticos e poéticos das escolas neoclássica e romântica. Como indica Schapiro (2002), o impressionismo foi reprovado por seus contemporâneos justamente por romper drasticamente com as orientações clássicas da imagem de então, com seus temas nobres que demandavam interpretação e compreensão. Segundo Schapiro (2002), os estilos anteriores possuíam aspectos constantes do imaginado ou recordado, aos quais se opunham os impressionistas. Eles “[...] destacaram a impressão como um solo fértil da arte que opunham ao pensamento e observação analíticos, à fantasia e à memória como fontes tradicionais da arte.” (SCHAPIRO, 2002, p.58). Para eles, essas fontes eram associadas a ilusões, compreendidas como formas deformadoras, enquanto a impressão, com suas sensações, “[...] era vista como uma experiência primitiva básica, uma ocasião em que somos mais sinceros, sensíveis e capazes de apreender totalidades como valores estéticos.” (SCHAPIRO, 2002, p.58). A partir dessa forma de pensar, os impressionistas inventaram novas técnicas e introduziram na pintura um domínio de temas e qualidades que possibilitaram transpor para a tela o conteúdo desse momento da impressão.

Os Impressionistas queriam, segundo Argan (1992), libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura ordenada previamente que pudesse prejudicar sua “imediatez”. Esses pintores queriam representar da maneira mais imediata, com uma técnica rápida, a impressão do objeto a partir da luminosidade. Assim, ao pretender mostrar a atmosfera do ambiente, ocupavam-se com a sensação visual. A experiência de ver em um momento particular, e de uma determinada posição, tornou-se o motivo principal do artista. Para os pintores impressionistas, ver uma paisagem significava observar atentamente a incidência de luz e suas cores, inclusive as relações destas entre si. Com isso, eles descobriram uma multiplicidade e combinações de tons não percebidas até então por outros pintores.

As práticas da pintura figurativa [caso da pintura impressionista], organizadas como métodos pessoais, incluíam hábitos de atenção seletiva no

esmiuçar dos objetos, ou seja, os pintores buscavam alguns elementos e negligenciavam outros; colocavam os modelos em posições que determinavam um jogo específico de luz e sombra. Com todos esses artifícios de visão, o processo ótico projetivo e as sugestões de distância, volume e tamanho relativo no campo do objeto permanecem os mesmos. Mas havia variações entre o que era notado e o que era filtrado e reservado para ser discriminado como um elemento do quadro. (SCHAPIRO, 2002, p.24).

Pode-se pensar que havia, por parte dos pintores, uma indiferença em relação ao conteúdo da representação, se julgarmos que o motivo era um pretexto para a harmonia de tom, cor, atmosfera e luz. Todavia, concordamos com Schapiro (2002, p.24) quando ele diz que as escolhas relacionam-se com interesses pessoais do artista:

Se uma pintura é vista como um texto a ser decifrado, interpretado e compreendido, logo os elementos do texto são tons, pinceladas e luz em ordem e harmonia, enquanto o tema é somente um “pré-texto” que sugeriu ao pintor alguns desses elementos e relações. Mas as escolhas dos objetos a representar derivam de interesses, de afinidades pessoais que devem ser consideradas.

Percebe-se, pois, uma constância, por parte dos pintores impressionistas, na escolha dos temas tratados e isso demonstra o interesse pessoal pelos motivos que se tornaram objetos da percepção do artista, os quais possibilitaram o uso dos tons e formas preferidos por eles. Seus temas eram: luz do sol, espaço aberto, nuvens e água em movimento, o espetáculo das ruas da cidade, etc. As imagens do meio ambiente nas pinturas impressionistas aparecem, em geral, como “[...] um campo de liberdade de movimento e objeto de deleite sensorial na vida diária” (SCHAPIRO, 2002, p.32):

Os pintores se sentiam atraídos pelas situações da vida real e seu impacto visual. Mas **a experiência era mais do que visual, incluía a sensação do sol e do ar – quente, frio, seco, ventoso, imóvel; as qualidades táteis da água, areia, solo, relva, rocha; as sensações físicas de andar, remar ou dançar; escutar música, assistir a espetáculos e participar de conversas; e, junto com som e visão, os estímulos ao paladar e olfato no café, na mesa de jantar ou no jardim.** Os quadros impressionistas quase sempre representam balneários, recreação e viagem, o campo aberto como lugar para passear e descansar. Além da natureza cultivada, **representavam o passeio público, as ruas da cidade, os parques, as praias, as águas dos rios e do oceano próximas à costa; as corridas, o teatro, salas de concerto, circo, sociabilidade do café, piquenique e a mesa, e o ser humano como uma natureza individual cativante, simples – belo, amado, cordial, íntimo,** retratado sem um escrutínio crítico do personagem e de seu papel. (SCHAPIRO, 2002, p.32, grifo nosso).

Esses temas, extraídos da vida real, predominavam nas pinturas impressionistas e possuem, em comum, o meio ambiente no qual o homem está inserido. Com isso tem-se, na arte impressionista, uma nova concepção de ambiente:

Mesmo sem espectadores, ou onde a imagem era de um segmento da natureza não habitado, os pontos de vista dos pintores-observadores eram, com frequência, semelhantes aos dos andarilhos ou viajantes, cuja relação com o ambiente não era a mesma dos habitantes das pequenas cidades ou fazendeiros, mas as dos espectadores em férias que se deleitavam com o revigoração dos sentidos [...] Os pintores impressionistas representavam um mundo recém-encontrado de caminhos abertos e céus luminosos, com vistas e horizontes cambiantes, informais. (SCHAPIRO, 2002, p.32).

À época dos impressionistas, os artistas que se contrapunham à forma da pintura acadêmica eram chamados de “realistas” e recebiam essa denominação porque faziam referência a elementos da “realidade” contemporânea. A palavra realista designava, assim, nesse contexto, as tentativas das novas gerações ao pensar uma nova forma de fazer artística, diferente da acadêmica, e estava mais relacionada ao tema escolhido do que a uma concepção ou técnica. Desse modo, afastando-se das formas artísticas neoclássicas e românticas, também os impressionistas são por vezes chamados de realistas ou naturalistas e o principal fator da associação diz respeito aos temas adotados, tendo em vista que os pintores trataram de temas de sua época como o cotidiano das cidades, principalmente Paris com seus cafés, cabarés, teatros, edifícios, as multidões e os bailes. Entretanto, esses pintores criavam imagens felizes dos ambientes, as quais não eram meramente um reflexo da realidade, mas uma seleção dos momentos ideais feita pelos artistas.

Todavia, o modo como aqueles pintores fazem isso difere muito do que se espera de uma arte realista, nos moldes das escolas. Isso porque a impressão do objeto impede que se queira definir o mesmo; a ausência de detalhes, também é outro fator, tendo em vista que a presença da luz fará uma grande diferença na composição do objeto artístico. Eles pintam com liberdade e representam o que veem a partir de sua impressão particular, embora ainda haja a tentativa de capturar a essência do instante em que se pinta através do olhar; nessa perspectiva, a atmosfera criada é muito importante, principalmente em Monet. Assim, a forma de expressão é diferente, pois se baseia na percepção da natureza de cada artista e em suas observações do objeto.

Alguns artistas se destacam mais como pintores de figuras, como Degas, Manet e Renoir. Este último, por exemplo, pinta figuras de palhaços, músicos, dançarinas, mulheres, enquanto Degas, além das corridas de cavalos, do circo, do café-concerto, explora o mundo

das mulheres: bailarinas ensaiando, lavadeiras trabalhando, prostitutas, etc. Aliás, este pintor, que queria fazer retratos de pessoas em atitudes familiares e típicas, dentro dos temas contemporâneos, também reflete, em seus quadros, a solidão. Como indica Schapiro (2002), ele é o pintor que melhor captura, na representação da vida moderna, sua alma.

A presença da estrada de ferro também é marcante em obras impressionistas, principalmente nas de Monet. No caso deste pintor, ele estava interessado na fumaça e na névoa que emana das estações como um fenômeno cotidiano visto com admiração. A figura de trabalhadores também aparece em alguns quadros dos artistas, mas são vistos apenas como elementos integrantes da vida cotidiana. O pintor Pissarro, por exemplo, embora tivesse afinidade com ideais socialistas, não transpôs isso para sua arte, mantendo-se fiel aos princípios da arte impressionista que não é, como foi a arte realista, uma arte de crítica social.

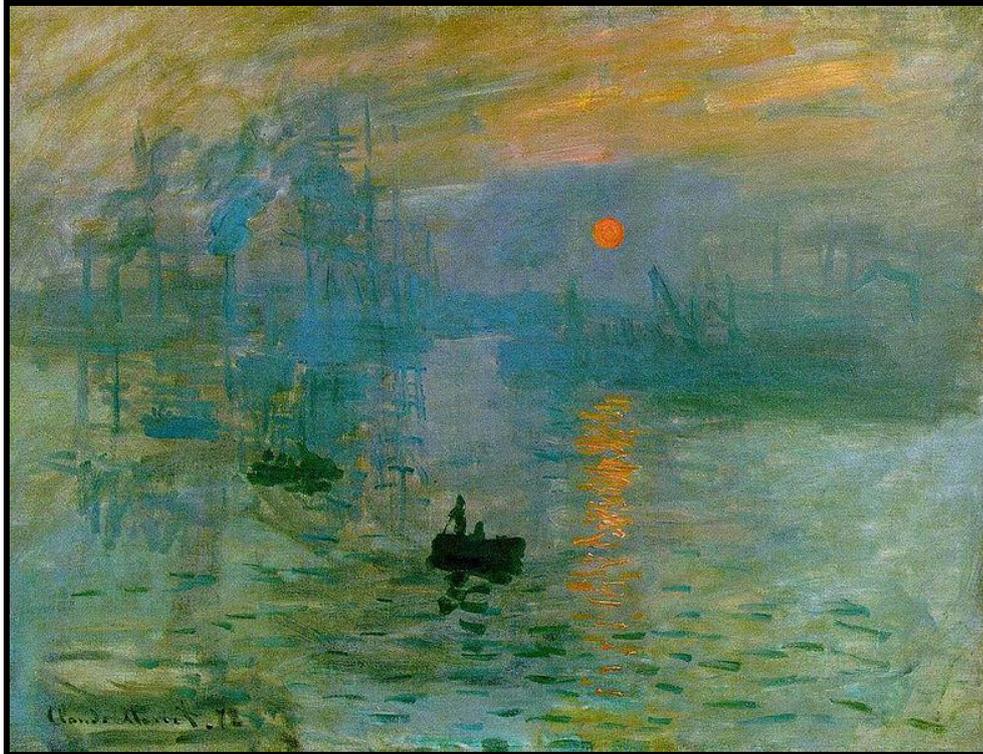
O impressionismo explorou e retratou ocasiões e objetos cotidianos, temas constituídos como base de sua representação, criando assim uma “imagética do seu próprio e valorizado ambiente cotidiano” (SCHAPIRO, 2002, p.29). Ao pintar seu próprio tema, os impressionistas encontraram o caminho para uma nova ordem de cor e composição pictórica. Seu interesse quase que exclusivamente pela paisagem, e a indiferença pela significação social de seus temas, tudo isso fazia necessária a criação de uma palavra para designá-los. Além disso, os pintores impressionistas partiam de suas experiências visuais, aprimorando seu olhar, para, ao ver diretamente o objeto, observar as pequenas nuances e mudanças do ambiente. Não estão eles, pois, preocupados com as coisas em si, mas com os movimentos e a relação entre elas, por isso decompunham os objetos, fazendo-os parecer imprecisos e, por vezes, indecifráveis, substituindo-os por um jogo de cores.

Nessa perspectiva, embora seja uma arte figurativa, a pintura impressionista não é apenas uma imagem, ou mera reprodução de alguma paisagem, mas é o efeito da cena sobre o olhar de um observador, no caso o artista. E, ainda que a imagem seja reconhecida pela experiência visual, sendo identificada pelo expectador, tal pintura expressa uma percepção, cujos objetos aparecem por vezes turvos ou incompletos.

O termo “impressão”, relacionado a quadros dos pintores, poderia estar associado à ideia de esboço e estudo, podendo levar a pensar em algo inacabado; todavia, “impressão”, também significava “bruma e o impreciso na natureza”, sendo esta representada em seu aspecto momentâneo. Mais próxima desta última definição, a nova arte fundamentava-se na realidade do “impreciso e atmosférico da natureza” e caracterizava-se, também, pela ideia de percepção pessoal da “realidade”, na qual prevalecem o subjetivo e o julgamento individual do que é visto. O termo “impressionista” foi associado aos pintores pelo jornalista Louis

Leroy, depois de uma exposição em 1874, na qual Claude Monet expõe seu quadro *Impression, soleil levant* (Figura 2).

FIGURA 2 – Monet, *Impression, soleil levant*, 1872.



Fonte: Monet (2012).

Segundo Schapiro (2002, p.36), a impressão do objeto percebido também pode ser associada à sensação, na medida em que os matizes representados na tela, por exemplo, ao se observarem as árvores sob um sol forte, “[...] correspondiam às sensações [aplicados] como reflexos dos objetos vizinhos ou como efeitos subjetivos da interação das cores ou luzes, incluindo os contrastes complementares: um verde-claro induzia sensações de vermelho, enquanto amarelos induziam azuis e violetas.” Assim, a sensação pode ser associada, não apenas à percepção de uma cor (habitualmente associada a um objeto, permitindo sua identificação), mas de uma cena inteira. Nesse sentido: “Tinha-se a ‘sensação’ de um lugar, uma pessoa [...] A ‘sensação’ era o fundamento de um sentimento do observador receptivo, um efeito desse todo percebido diretamente no humor e na sensibilidade.” (SCHAPIRO, 2002, p.36). Não se tratava apenas de um objeto reconhecido por uma simples identificação, associada a uma característica invariável ou uma forma fixa, padronizada, mas ao instável e sutil no objeto e seus efeitos sobre os sentimentos. A atmosfera e a luz, nesse contexto, eram fundamentais para fixar na tela as qualidades sentidas de uma cena observada diretamente.

Desse modo, algumas características comuns podem ser identificáveis na paisagem impressionista, como possuir tamanho relativamente pequeno, ser composto, geralmente, ao ar livre, diante dos motivos representados; uso de cores quase sempre brilhantes e contrastantes com pincelada livre e intuitiva. Diferentemente da maioria dos paisagistas que produziam, até então, obras de grandes dimensões em seus estúdios, dando-lhes acabamento perfeito para exposição, os impressionistas passaram a tratar suas pinturas, realizadas ao ar livre, como obras completas dando maior importância à espontaneidade e ao frescor do registro da natureza. Ao pintar ao ar livre estes artistas aprenderam a distinguir as menores mudanças nos efeitos do sol e das nuvens, mas tal método tinha por agravante o fato de ser difícil encontrar novamente a mesma combinação de condições climáticas, sendo, assim, impossível captar o “instante” dos efeitos naturais.

4 ASPECTOS IMPRESSIONISTAS NA LITERATURA

Acreditamos que o escritor Maupassant e os pintores impressionistas possuem muitas coisas em comum, a começar pela relação que mantêm com o contexto artístico da época. Maupassant, conhecido também por ter sido discípulo de Flaubert, aparece em uma época em que o romance se destaca dentre as formas artísticas. Surgindo em um universo que já conhece Victor Hugo, Balzac, Flaubert e Zola, para não citarmos outros igualmente importantes, como Rousseau e Nerval, Maupassant compreende a inelutabilidade da influência, tendo em vista que tudo já foi dito e, por isso, o escritor acreditava que o grande artista, o gênio é, justamente, aquele que consegue, a partir das referências existentes, criar o seu estilo pessoal, segundo seu próprio temperamento. Assim, Maupassant desenvolve uma arte que, embora apresente aspectos que permitem associá-lo às escolas realista e naturalista, possui aquilo que ele mesmo reclama para o artista: temperamento e estilo.

Os pintores que integraram o movimento artístico conhecido como Impressionismo também são um exemplo dessa questão. Enquanto jovens pintores, esses artistas tiveram contato com grandes mestres da pintura de seu tempo, como Delacroix e Ingres; conviveram, também, com artistas que buscavam desenvolver uma arte pessoal, como os pintores de Barbizon; uma arte realista, como a de Courbet, ou uma arte que captasse o momento, como a de Jongking. Mas, também conheceram, uns mais do que outros, a cultura clássica e a arte que os precedeu, principalmente as pinturas expostas no museu do Louvre. Diante de tantas e tão grandes influências, os artistas impressionistas tiveram a coragem de buscar seu próprio caminho, o que gerou para eles, à época, grandes infortúnios e decepções, mas que possibilitou o desenvolvimento de obras que possuem grande relevo na história da arte. Eles podem ser definidos, então, a partir de seu desejo de liberdade artística e vontade de independência estética. Além disso, apesar de os artistas serem classificados como um grupo, cada um possuía características artísticas particulares. Como tentamos mostrar anteriormente, essa atitude também pode ser percebida em Maupassant.

Ao buscarem uma arte pessoal, esses artistas, assim como Maupassant, precisaram fazer escolhas, dentro do leque de possibilidades artísticas existentes, mas, mais do que seguir uma orientação definida, com princípios estéticos já determinados, tanto os pintores como o escritor souberam desenvolver uma arte pessoal, uma arte que, mesmo que apresente aspectos datados, pode ser compreendida como arte universal.

Embora Maupassant e os impressionistas atuem com temas realistas, o que permite que sejam também chamados realistas ou, por vezes, naturalistas, as inovações de Maupassant

são da ordem da técnica e relacionam-se com a forma como a narrativa é construída. É a partir do modo como os personagens são apresentados e a narrativa desenvolvida que se percebe, não um universo de definições e certezas, mas a sensação de que a imprecisão paira no ambiente do romance, o que impede a determinação dos personagens, principalmente de Duroy.

Pode-se dizer que o escritor e os pintores inovaram e apresentaram um olhar peculiar da realidade, reclamando liberdade de criação. Esse desejo, aliás, faz parte do espírito de muitos artistas da segunda metade do século XIX, na França; também os Simbolistas compartilham dele, como demonstra o historiador de arte Louis Hautecoeur (1963).

Ao buscar compreender a relação entre texto e imagem, ou literatura e pintura, a fim de realizar uma comparação entre o romance *Bel-Ami* e a estética impressionista, percebemos, como demonstra o pesquisador Aguinaldo José Gonçalves (1994), que muitas reflexões foram feitas sobre as relações de proximidade entre pintura e poesia e, a partir da *Arte poética* de Horácio e sua expressão *Ut pictura poesis*, muito se tem pensado sobre a comparação entre essas duas artes. A célebre frase “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante” de Simonides de Ceos, de inspiração horaciana, passa a ilustrar a ideia de que as duas artes estão “irmãdas na representação de imagens”, em uma confusão dos gêneros, como demonstra o pesquisador João Alexandre Barbosa (1994, p.11). Esta forma de compreender a relação entre pintura e poesia dá-se até Lessing, com sua leitura do conjunto escultórico que representava Laocoonte e seus filhos, publicada em 1766, *Laocoonte, ou os limites da pintura e da poesia*, quando a discussão deixa de se reportar às relações entre as duas artes e passa a discorrer sobre a questão de artes espaciais e artes temporais. Nesse momento, abriu-se a possibilidade de pensar pintura e poesia a partir de seus diferentes meios de expressão. À medida que as duas artes vão encontrando suas especificidades – principalmente no período pós-romântico, simbolista e impressionista – isso viabilizou a comparação entre elas, pois trata-se agora de buscar “[...] as estruturações de linguagens comuns a cada uma das artes e diversas em suas realizações individuais.” (BARBOSA, 1994, p.14).

Tendo em vista que cada arte (pintura, literatura, escultura, etc.) possui suas próprias regras e organização, sendo, pois, um todo complexo, é difícil o caminho da comparação, por exemplo, entre a literatura e a pintura e, por conseguinte, a busca por correspondências entre elas. Há, como demonstra a pesquisadora Virginie Pouzet-Duzer (2008), um grande número de publicações consagradas ao impressionismo pictural, mas poucas obras sobre o impressionismo literário, e não se sabe ao certo como entender um estilo impressionista na literatura. Nessa perspectiva, ao buscar relacionar o romance *Bel-Ami* e a arte impressionista,

optamos por dizer que se trata não de uma literatura impressionista, mas de uma literatura que apresenta aspectos impressionistas, tendo em vista, como sugere Schapiro (2002), que eles podem aparecer em estilos com características muito diferentes. Segundo esse estudioso, formas, temas e qualidades impressionistas apareceram, por exemplo, em escritos de Gustave Flaubert, como *Madame Bovary*, dos irmãos Goncourt e até mesmo de Zola.

O contexto artístico francês do final da primeira metade e início da segunda metade do século XIX é marcado pela efervescência de ideias e estilos que se influenciavam e intercambiavam. Assim, pintores e escritores se reuniam frequentemente para falar sobre arte e como Théodore Duret (1922, p.5), em *Histoire des peintres impressionnistes*, nos diz:

Peintres ou littérateurs, ceux qui se réunissaient alors autour de Manet avaient en eux un même idéal de révolte: sans que cela soit nécessairement mis en mot, plus de soixante ans avant les manifestes surréalistes, était en germe [...] l'idée d'une révolution esthétique, d'une subversion de l'art par l'art. En voyant comment le groupe des Impressionnistes s'est formé, on a l'intéressant spectacle de la manière dont, à un moment donné, lorsque certaines idées sont comme flottantes dans l'air, elles peuvent pénétrer des hommes différents, s'influençant, se guidant les uns les autres au point de départ.²¹

Nesse contexto em que emana um desejo por parte de muitos artistas de apresentar outras formas de representação artística, diferentes das estabelecidas até então, as influências são, pois, inevitáveis. Segundo Gautier (apud SCHAPIRO, 2002), os pintores tiveram grande influência sobre o vocabulário dos escritores, no que tange principalmente à abundância de palavras relacionadas a cores. Inclusive, alguns, como Edmond Goncourt, estudaram pintura. Poetas franceses como Charles Cros, Paul Verlaine e outros eram próximos dos pintores, sendo que Baudelaire, Zola e Mallarmé escreveram artigos em jornais a fim de comentar, dentre outras coisas, o que acontecia nas artes plásticas da época, ora defendendo ora criticando alguma tendência pictural. Durante muito tempo, por exemplo, Zola foi um ferrenho defensor da arte impressionista e amigo pessoal de Cézanne, Monet e Renoir, compondo, inclusive, narrativas de inspiração impressionista como seu romance *Une page d'amour*.

²¹ “Pintores ou escritores que, então, se reuniam em torno de Manet, tinham o mesmo ideal de revolta: sem que isso fosse necessariamente colocado em palavras, mais de sessenta anos antes dos manifestos surrealistas, germinava [...] a ideia de uma revolução estética, uma subversão da arte pela arte. Vendo como o grupo dos impressionistas foi formado, tem-se o interessante espetáculo da maneira como, em um dado momento, quando algumas ideias estão flutuando no ar, elas podem penetrar homens diferentes, que se influenciam e se guiam mutuamente no ponto de partida.” (DURET, 1922, p.5).

Também Maupassant foi crítico de arte e o universo dos pintores, inclusive, está presente em três de seus romances: *Bel-Ami* (1885), *Notre coeur* (1889) e *Fort comme la mort* (1889), em contos e novelas. Como informa Guillemin (2006), os gostos de Maupassant em matéria de pintura são bem ecléticos; o escritor demonstra um “prazer de telespectador”, aspecto que evidencia a “multiplicidade heterogênea e indefinida” dos componentes de sua percepção estética.

A percepção do ambiente em transformação - o céu, o mar -, a caminhada de um lugar a outro, que permite a captação das nuances de luz e atmosfera, dos contrastes sutis e do movimento na paisagem sempre em constante mutação, a anotação de cores raras na paisagem, tudo isso está associado aos pintores impressionistas (SCHAPIRO, 2002).

Na literatura, a busca pela palavra certa, como unidade singular, leva o escritor a uma observação mais aprimorada das diferenças sutis nos objetos descritos e na linguagem da descrição. Assim, falar de objetos como pontos de cor à distância é característica impressionista, tanto quanto a consciência da importância das “[...] mutações aparentes de uma cor em contraste com o matiz vizinho.” (SCHAPIRO, 2002, p.290). Igualmente, realizar descrições com cores, e cores contrastantes, e usar motivos impressionistas, como o espaço externo, espectadores em movimento, passeio de barco, a estrada de ferro, passeio público, as ruas, o baile, o teatro, a natureza. Os pintores, ao buscar temas vivenciados diretamente pelo observador, visando a independência de seus temas, ao escolher a experiência real, dão novo sentido à pintura, contribuindo muito com as transformações na arte e preparando o caminho para a pintura moderna.

Nessa perspectiva, aspectos impressionistas continuaram a aparecer na literatura do final do século XIX e início do século XX, especialmente em um Proust e uma Virginia Wolf. Mas é importante ressaltar que o impressionismo no romance é um aspecto, uma característica ou qualidade de certas partes e, embora o romancista não seja inteiramente impressionista, essas características marcam profundamente a obra (SCHAPIRO, 2002).

A escrita de Maupassant tem muito em comum com a pintura impressionista. O escritor demonstra, por exemplo, preocupação com uma nova maneira de ver, descrevendo a paisagem de modo a permitir ao leitor vislumbrar uma imagem pictórica, característica impressionista. Ele conhecia e admirava alguns dos artistas, entre os quais Monet, e estava consciente de suas ideias, como podemos verificar em seu artigo intitulado “*La vie d’un paysagiste*”:

J'ai souvent suivi Claude Monet à la recherche d'impressions. Ce n'était plus un peintre en vérité, mais un chasseur. Il allait, suivi d'enfants qui portaient ses toiles, cinq ou six toiles représentant le même sujet, à des heures diverses et avec des effets différents. Il les prenait et les quittait tour à tour, suivant les changements du ciel. Et le peintre, en face du sujet, attendait et guettait le soleil et les ombres, cueillait en quileques coups de pinceau le rayon qui tombe et le nuage qui passe... Je l'ai vu saisir ainsi une tombée étincelante de lumière sur la falaise blanche, et la fixer en une coulée de tons jaunes qui rendaient étrangement surprenant et fugitif l'effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement. (MAUPASSANT, 1886)²².

Maupassant faz, inclusive, seu personagem dizer, no romance *Une vie*, de 1883, que apenas três coisas na criação eram belas: “a luz, o espaço e a água”. Esses elementos já apontam uma possível aproximação entre o romancista e a arte impressionista. Em 1890 ele publicou uma narrativa de viagens chamada “*La vie errante*”. Na descrição feita da cúpula de um antigo edifício mulçumano na África do Norte, é possível perceber a importância que têm a luz e as cores na narrativa, aspectos tão caros aos impressionistas. O trecho a seguir ilustra a presença marcante de elementos da arte impressionista na escrita maupassantiana e demonstra seu conhecimento dos quadros impressionistas, principalmente de Monet, ou mesmo seu contato com este pintor:

Nunca vi o sol tornar uma cúpula branca uma maravilha tão estupenda de cor. É branca? – Sim, ofuscantemente branca. No entanto, a luz se decompõe de uma maneira tão surpreendente sobre esse grande ovo que distinguimos nele um espetáculo encantador de nuances misteriosas, que parecem antes evocadas que aparentes, mais ilusórias do que reais, e tão sutis, delicadas, tão imersas em branco imaculado, que não as vemos de imediato, mas somente depois do deslumbramento e surpresa do primeiro olhar. Então, não percebemos nada, a não ser elas, tão numerosas, tão variadas, tão fortes e, ainda assim, quase invisíveis! Quanto mais olhamos, mais intensas parecem. Ondas douradas fluem nesses contornos, secretamente extintas em um banho lilás tão leve como a névoa, cruzadas por rastros azulados. A sombra imóvel de um ramo é talvez cinza, talvez verde, ou amarela? Não sei. Protegida por uma cornija, a parede abaixo me parece violeta; e imagino que o ar seja malva ao redor desse domo ofuscante que agora me parece quase rosa, sim, quase rosa, quando o contemplamos demoradamente, quando a fadiga produzida por sua irradiação mistura todos esses tons tão sutis e brilhantes que deslumbram o olhar. E a sombra, a sombra dessa *koubba* no chão, que matiz é esse? Quem pode saber, quem pode mostrá-lo ou pintá-lo? Quantos anos teremos de mergulhar nossos olhos e nosso pensamento nessas

²² “Muitas vezes segui Claude Monet na busca por impressões. De fato, não se tratava mais de um pintor, e sim de um caçador. Ele ia, seguido por crianças que levavam suas telas, cinco ou seis telas representando o mesmo tema, em horas diversas e com efeitos diferentes. Ele as pegava e as deixava alternadamente, seguindo as mudanças do céu. E o pintor, diante do tema, esperava e observava o sol e as sombras, capturando em algumas pinceladas o raio de luz que cai e a nuvem que passa... Eu o vi capturar, assim, uma queda brilhante de luz sobre o penhasco branco e fixá-la em tons amarelos que tornavam estranhamente surpreendente e fugidio o efeito desse brilho ofuscante e inapreensível.” (MAUPASSANT, 1886).

colorações indiscerníveis, tão novas para os nossos órgãos que aprenderam a ver a atmosfera da Europa, seus efeitos e reflexos, antes de entendê-las, distingui-las e expressá-las, até transmitir àqueles que olharão as telas, nas quais foram fixadas pelo pincel do artista, o sentimento completo da verdade?²³

As cores são, nesse trecho, vislumbradas sobre a forte luz solar projetada no objeto. De tão forte, chega-se quase a não o ver; tudo fica branco, e o espetáculo chega a parecer ilusão. Como na pintura impressionista, a sombra já não projeta a cor que comumente lhe é atribuída, aqui ela “talvez seja cinza, talvez verde ou amarela”. E há tantas colorações que é difícil para o olho identificar todas, o que impossibilita a compreensão por parte do observador da verdade ali existente. A ideia do transitório, do incerto e do impreciso também está presente nessa passagem, tendo em vista que não é possível precisar o objeto visto e dizer como ele realmente é. Além disso, observa-se a presença de uma linguagem típica da percepção impressionista, como: “ofuscantemente”, “luz”, “olhar”, “nuança”, “ondas douradas”, “banho lilás”, “névoa”, “rastros azulados”, “sombra”, “atmosfera”, “reflexo”, “brilhante”, “claridade”, “bruma”. Esses aspectos também podem ser ilustrados com um trecho do romance *Bel-Ami*, quando o personagem vê, fora da janela de seu quarto:

[L]es maisons de la rue de Rome, en face, de l'autre côté du large fossé du chemin de fer, éclatantes dans la lumière du soleil levant, semblaient peintes avec de la clarté blanche. Sur la droite, au loin, on apercevait les coteaux d'Argenteuil, les hauteurs de Sannois et les moulins d'Orgemont dans une brume bleuâtre et légère, semblable à un petit voile flottant et transparent qui aurait été jeté sur l'horizon. (MAUPASSANT, 2007, p.63)²⁴.

A região da Normandia também ocupa um papel importante nas obras do escritor francês e é igualmente valorizada pelos pintores. Por ter nascido e crescido nessa região, Maupassant conhecia muito bem os detalhes da costa, a vida marítima, a vida dos pescadores, deixando inúmeras descrições desses lugares em seus textos, como na seguinte citação tirada de sua narrativa *Une vie*:

Le soleil, plus bas, semblait saigner; et une large traînée lumineuse, une route éblouissante courait sur l'eau depuis la limite de l'océan jusqu'au

²³ Trecho do capítulo 7 intitulado “*Vers Kairouan*” citado e traduzido na obra de Schapiro (2002, p.298).

²⁴ “[a]s casas da Rue de Rome, em frente, do outro lado da larga vala da estrada de ferro, gritantes na claridade do sol nascente, pareciam pintadas com luz branca. À direita, ao longe, viam-se as colinas de Argenteuil, as elevações de Sannois e os moinhos de Orgemont, numa bruma azulada e ligeira, semelhante a um pequeno véu ondeante e transparente, que fosse jogado sobre o horizonte.” (MAUPASSANT, 1981, p.39).

sillage de la barque. Les derniers souffles de vent tombèrent; toute ride s'aplanit; et la voile immobile était rouge. Une accalmie illimitée semblait engourdir l'espace, faire le silence autour de cette rencontre d'éléments; tandis que, cambrant sous le ciel son ventre luisant et liquide, la mer, fiancée monstrueuse, attendait l'amant de feu qui descendait vers elle. Il précipitait sa chute, empourpré comme par le désir de leur embrasement. Il la joignit; et, peu à peu, elle le dévora. (MAUPASSANT, 1883b)²⁵.

Dumesnil (1979, p.175) demonstra que a Normandia tem forte presença na obra do escritor, principalmente as cidades litorâneas como Étretat, com suas falésias, sua paisagem marítima – a água, os barcos, os pescadores, a praia, etc. – e o horizonte com seu sol. Para o escritor, “*il ne connaît rien de plus magnifique*”²⁶ do que a paisagem normanda que representa sua origem. Essa região, com suas paisagens, foi, também, muito apreciada e valorizada pelos pintores impressionistas, sendo grande parte de suas obras, composta em florestas e cidades normandas como Rouen que, inclusive, aparece no romance *Bel-Ami*.

Em sua obra, Maupassant representa frequentemente o mesmo mundo pintado pelos pintores, mas, além da luz, das cores e dos motivos geralmente vistos como elementos impressionistas presentes em um texto literário, acreditamos que outros aspectos também podem colaborar para a construção de uma literatura com essas qualidades.

Pode-se dizer, conforme argumenta Schapiro (2002, p.300), que “[o]s seres humanos em ação com seus destinos mutáveis revelados no correr do tempo [...]” correspondem ao tema básico dos romancistas que realizam suas obras dentro de uma perspectiva impressionista. Nesse sentido, o desenvolvimento ou a mudança de uma situação provocada por uma ação possui um relevo nesse tipo de literatura em que o caráter dos personagens pode ser revelado por suas respostas ao ambiente. A ideia de **movimento** é, assim, fundamental.

Além disso, é característica do impressionismo literário a maneira de apresentar as experiências dos personagens. Momentos impressionistas como a perambulação, o encontro casual, a vida nas ruas e a sensação, bem como a presença do *promeneur* (que vaga pelas ruas de Paris, em meio à multidão, observando os outros), possuem um importante papel na história, pois permitem que a percepção dos personagens seja evidenciada (SCHAPIRO, 2002).

²⁵ “O sol, baixo, parecia sangrar; e uma larga faixa de luz, uma rota deslumbrante corria sobre a água desde a borda do oceano até a esteira do barco. Os últimos suspiros de vento caíram; toda ondulação aplainou-se; e a vela imóvel era vermelha. Uma calmaria ilimitada parecia entorpecer o espaço, fazer silêncio em torno desse encontro de elementos; enquanto, arqueando sob o céu seu ventre brilhante e líquido, a água do mar, noiva monstruosa, esperava o amante de fogo que descia até ela. Ele apressava sua queda, corado como que pelo desejo de seu abraço. Ele a alcançou; e, pouco a pouco, ela o devorou.” (MAUPASSANT, 1883b).

²⁶ “ele não conhece nada mais magnífico” (MAUPASSANT apud DUMESNIL, 1979, p.175).

Outra característica é a busca pela impessoalidade ou neutralidade, como se o narrador tentasse contar a história sem envolvimento emocional, apenas apresentando os fatos. Esse tipo de literatura preocupa-se, também, com a percepção individual: como o ambiente e as outras pessoas são sentidos e percebidos pelo indivíduo; como este é visto pelos outros; quais estímulos influenciam suas ações e como ele manifesta sentimentos e pensamentos (gestos, movimentos e aparências). Assim, o **olhar e o ponto de vista** têm papel fundamental na organização da narrativa.

Schapiro (2002) observa que o campo, as praias, as ruas urbanas, o céu do pôr-do-sol, etc. fazem parte do universo impressionista, e o que diferencia os textos que os apresentam e os textos mais antigos com percepções parecidas é, principalmente, o papel do espectador e a instância da visão no desenvolvimento da cena, do personagem e do estado de espírito.

Por vezes, as pinturas impressionistas são descritas como poéticas, tendo em vista o modo como os temas são tratados na obra. As sensações - de cor, luz, movimento e som - provocam emoções e sentimentos a partir do espetáculo vislumbrado na cena apresentada. Sobre isso Schapiro diz:

A pintura impressionista é poética, então, em dois aspectos, ambos em harmonia com o conteúdo e o estilo da poesia contemporânea. Ela representa uma aparência momentânea do ambiente como um correlato ou fonte do sentimento do espectador; tece uma substância artística de tons raros, mas observados com exatidão, como a escolha de palavras pelo poeta. As unidades menores das palavras - as vogais e consoantes - e seu agrupamento rítmico são como as pinceladas e as silhuetas decorativas com pulsações e projeções vagas que suavizam o todo e reduzem os contrastes mais fortes. (SCHAPIRO, 2002, p. 294).

As **cores** penetrantes da paisagem podem servir como metáforas dos sentimentos do interlocutor e do observador e fazem parte da experiência visual, na qual o espetáculo da paisagem é visto e sentido. O figurativo no sentido poético aparece na pintura impressionista, quando, por exemplo, há “[...] a representação de objetos por meio de algumas pinceladas cursivas que reduzem a forma múltipla de uma árvore a uma massa de verde, um corpo humano a uma mancha curva ou vertical, uma face a um ponto rosado.” (SCHAPIRO, 2002, p.295). Nos escritores, a linguagem figurativa - metáfora, metonímia e sinédoque - também ocupa um papel importante nas abordagens visuais. As palavras sugerem as qualidades das cores; assim, encontramos não apenas um vermelho, mas um “vermelho sangrento” e essa associação de palavras relaciona-se à percepção de outros objetos ou sentimentos, o que

modifica e caracteriza a coisa em questão. Nesse contexto, a sensação de cor, luz e movimento em um único todo pode gerar um sentimento ou ideias intraduzíveis. Desse modo: “[a] pintura impressionista, com o seu duplo aspecto de objeto e imagem, parece criar de um modo paralelo uma passagem entre a superfície das manchas de pigmento e o mundo representado, e entre essa superfície e um estado, raro ou novo, de sentimento.” (SCHAPIRO, 2002, p.295).

Na literatura, Juan José Balzi (1992, p.50), por sua vez, fala sobre a figura de linguagem sinestesia ou, como ele chama, “metáfora impressionista”:

Quando as palavras e suas combinações não são suficientes para descrever com exatidão certos momentos de uma imagem ou algumas nuances de um sentimento, ele [o escritor] escolhe palavras que, mesmo não tendo relação lógica entre si, quando unidas podem gerar no inconsciente do leitor a sensação desejada. Assim como duas cores se unem na retina do espectador para formar uma terceira.

Essa linguagem pode aparecer, principalmente, na descrição de espaços a partir da percepção de pontos espalhados no ambiente, com a mistura de cores, sons e odores, assim como o movimento com a transição de um lugar a outro. Mais do que a descrição precisa e definida do lugar, tem-se a experiência sensorial do mesmo. Em alguns momentos, essas descrições revelam um novo ritmo narrativo, representando a impressão da realidade de modo a resultar em uma narrativa lírica.

O escritor impressionista refere-se à intuição e ao império dos sentidos (audição, visão, tato, olfato, paladar). É por meio deles que ocorre o registro das impressões, emoções e sentimentos. Em vez das coisas, tem-se a sensação das mesmas. Escritores cujas obras apresentam aspectos impressionistas usam, pois, em seus textos, vocabulário de cores e apresentam descrições de espaços referindo-se ao cheio que emanam deles e à sensação que alguns objetos provocam nos personagens, mediante seu toque. Gonçalves (1994) lembra que a sensação visual é a meta dos impressionistas e, para Monet, a percepção do reflexo é tão concreta como a percepção da coisa em si. Sobre isso, Martins (2003, p.37) dirá, também:

Os impressionistas, por sua vez, ainda considerando a observação e a análise, atém-se às variações a que se sujeitam as coisas e os homens no tempo (sobretudo) e no espaço. Apresentam-se, assim, as variações ou as verdades [...] O Impressionismo não absolutiza; ao contrário, procura interpretar a realidade, relativizando-a, descrevendo-a a partir de todos os seus ângulos possíveis, caleidoscopicamente, razão pela qual a arte impressionista (pictórica, literária, musical, etc.) tem como uma de suas características mais evidentes a fragmentação, o divisionismo [...] No que se

refere à descrição impressionista, caracteriza-a o aspecto eminentemente visual, plástico, sensorial, que escapa à romântica, à realista e mesmo à naturalista.

Dentro deste universo impressionista, verifica-se o princípio de que não existe apenas uma realidade, mas tantas quantas forem os pontos de vista. Com isso, a visão subjetiva daquele que vê ganha destaque, em detrimento de uma forma já pré-determinada de se olhar e compreender as coisas. Na literatura, o olhar dos personagens apresenta-se de modo a evidenciar as impressões e sensações dos mesmos no momento em que ocorrem, permitindo ao leitor perceber as transformações ao longo da história. Como o personagem age de maneiras diversas, dependendo da situação; como seu comportamento depende da sua relação com o que acontece ao seu redor e se muitos são os pontos de vista sobre um determinado personagem, todos estes são dados que fazem com que a imprecisão seja um elemento constituinte da narrativa.

O inapreensível caracteriza essa arte, tendo em vista que um determinado objeto não pode ser percebido em sua totalidade. Dependendo do ponto de vista e da posição em que se olha, ter-se-á apenas um fragmento desse objeto, o que mantém seu caráter indefinido. Também na narrativa, esse inapreensível se faz presente quando se verifica a imprecisão na definição de um personagem.

No impressionismo, assim, um objeto é observado em sua relação com os outros elementos que o circundam, pois estes é que permitirão defini-lo, ainda que momentaneamente. Essa ideia da relação entre os objetos é importante, na medida em que é a partir dessa relação que o objeto se construirá e este pode ser um indivíduo, um artista ou um personagem.

Como dissemos na introdução deste trabalho, as relações externas de um ser marcam o indivíduo e suas escolhas, e contribuem para a construção de sua identidade. Longe de ser um desenho bem marcado e definido, esta se faz a cada encontro com o outro e a cada encontro consigo mesmo; a imagem vai aos poucos revelando essa personalidade complexa e, por vezes, contraditória. É nesse sentido que se torna mister o distanciamento, a fim de se tentar apreender aspectos desse complexo que é a natureza humana. Essas ideias corroboram com a perspectiva de que o indivíduo não é sempre o mesmo, ele traz em si muitas facetas, as quais se apresentarão conforme o lugar e as pessoas com quem se relaciona. Na literatura, embora a personalidade de um personagem não possua a complexidade da humana, tendo em vista que ele deve ser visto e analisado a partir do contexto do livro do qual faz parte, o que

compreende as páginas escritas pelo autor, ainda assim, é possível pensar, de acordo com o modo como o personagem é construído, o caráter do inapreensível.

É nesse sentido que a poesia do poeta belga Georges Rodenbach (1896), que se aproxima do fazer poético simbolista, nos dá a dimensão do “inapreensível”, ao nos mostrar que, como a ninféia que conhece apenas a superfície da água, há uma infinidade de coisas por nós desconhecidas, a começar por nós mesmos, o que torna difícil conhecermos completamente as pessoas que estão a nossa volta. Frequentemente, se é levado pelas aparências, o que impede a interpretação do ser enquanto um todo cindido, passível de atitudes diversas, conforme o momento e o contexto.

A descrição da arte impressionista feita por Laforgue (1883), na qual cada experiência visual é única e não se repetirá mais, revela a questão do caráter fugidio da existência e de tudo que vive e está em consonância com a forma de pensar maupassantiana:

*[...] même en ne restant que quinze minutes devant un paysage, l'œuvre ne sera jamais l'équivalent de la réalité fugitive, mais le compte-rendu d'une certaine sensibilité optique à un moment qui ne se reproduira plus chez cet individu, sous l'excitation d'un paysage à un moment de sa vie lumineuse qui n'aura plus l'état identique de ce moment.*²⁷

Em Maupassant, todos os seres guardam verdades, sejam eles “nobles, bourgeois, paysans, marins, pêcheurs, ouvriers et filles” (MAUPASSANT, 1883a)²⁸ e, mostrados em seu aspecto exterior, essa forma aparente se modificam:

*La psychologie de ces personnages, les mobiles de leurs actions, les causes de leurs démarches et de leurs propos restent toujours aussi vrais. L'art descriptif de Maupassant est beaucoup plus profond qu'il ne paraît à première vue. Il pousse jusqu'au vif et fixe, en même temps que l'aspect transitoire et particulier des hommes, les caractères spécifiques et inaltérables de la race ; il donne, à chacun d'eux, son relief et sa valeur générale, sa portée humaine. (DUMESNIL, 1979, p.27)*²⁹.

²⁷ “[...] mesmo ficando apenas quinze minutos diante de uma paisagem, a obra nunca será o equivalente da realidade fugaz, mas a exposição de uma certa sensibilidade ótica em um momento que não se reproduzirá mais nesse indivíduo, sob a excitação de uma paisagem em um momento de sua vida luminosa que não terá mais o mesmo estado desse momento.” (LAFORGUE, 1883).

²⁸ “nobres, burgueses, camponeses, marinheiros, pescadores, operários e prostitutas” (MAUPASSANT, 1883a).

²⁹ “A psicologia desses personagens, os motivos de suas ações, as causas de seus passos e de suas falas continuam sempre verdadeiras. A arte descritiva de Maupassant é muito mais profunda do que parece à primeira vista. Ela conduz ao vivo e fixo, bem como ao aspecto transitório e particular dos homens, aos caracteres específicos e inalteráveis da raça; ela dá, a cada um deles, seu relevo e seu valor geral, sua carga humana.” (DUMESNIL, 1979, p.27).

Nesse sentido, o método impressionista, como captação do momentâneo, do fragmentário, ilustra bem a teoria de Heráclito de Éfeso (540-470 a.C), na qual os fenômenos nunca são os mesmos, sendo a natureza percebida em sua impermanência e seu constante movimento (HERÁCLITO, 1973). O que o pintor impressionista procura captar é a essência do momento, interpretado pelo estado de alma do artista. Como diz Hauser (1995, p. 897),

[o] domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que “não se pode entrar duas vezes”, é a mais simples fórmula a que o impressionismo pode ser reduzido. Todo o método do impressionismo, com seus expedientes e ardis, inclina-se, sobretudo, a dar expressão a essa perspectiva heraclitiana e a sublinhar que a realidade não é um ser mas um devir, não uma condição mas um processo.

Como mostraremos a seguir, esses aspectos da estética impressionista (momentâneo, pontos de vista, relativização) podem ser pensados no romance *Bel-Ami*, pois, a partir dos diferentes pontos de vista que se projetam na narrativa e dos diferentes olhares que se lançam sobre os personagens, torna-se mais difícil definir suas personalidades.

5 ASPECTOS IMPRESSIONISTAS EM *BEL-AMI*

Verificamos, então, a partir dessas questões, que alguns desses aspectos impressionistas, como o olhar, o ponto de vista, o movimento, as imprecisões, a relação com o outro, a necessidade de distanciamento e as cores estão presentes em *Bel-Ami*. E, diante da mudança e do instável, constrói-se, no romance, uma atmosfera de incertezas e dúvidas, realizada a partir do olhar e das impressões da coisa vista.

5.1 *Bel-Ami* e o olhar

O romance *Bel-Ami* é dividido em duas partes. A primeira delas divide-se em oito capítulos, enquanto a segunda parte é composta por dez capítulos e eles não estão nomeados, mas são indicados numericamente. Este romance é contado por um narrador heterodiegético, que acompanha os passos do personagem Georges Duroy em sua trajetória rumo à ascensão social. De maneira discreta, o narrador apresenta os fatos e as ações dos personagens, procurando não refletir sobre os eventos ou interromper o curso da narrativa com reflexões morais ou filosóficas. Ao descrever os acontecimentos, ele interfere o mínimo possível, deixando aos personagens o papel de refletir (no discurso direto ou indireto), criticar ou elogiar. Entretanto, apesar de querer tornar-se invisível e, nesse sentido, ser o mais objetivo possível, esse narrador emite julgamento de valores sobre os personagens e essas intrusões denunciam sua presença, revelando sua visão de mundo. Além disso, as próprias escolhas feitas do que será contado já impede que haja uma objetividade total. Como diz Bal (1977, p.20, tradução nossa): “Mesmo que o narrador do tipo mais frequente, o narrador invisível, não deixe marcas de seu ato de enunciação, é verdadeiramente o sujeito da narração.”

Bal (1977, p.18, tradução nossa) reforça, ainda, que a focalização envolve a relação do narrador com os fatos narrados. O leitor conhece a história e o personagem e pode formular uma opinião sobre ele, mas o leitor “[...] o vê por intermédio de uma outra instância, uma instância que vê e, vendo, faz ver.” (BAL, 1977, p.18, tradução nossa). Assim, ao descobrirmos quem vê no romance, é possível verificar, por meio de seu olhar, sua visão de mundo (moral, ética, ideológica), pois “[...] existe uma influência da parte do focalizador sobre o que chega ao leitor a respeito da personagem vista.” (BAL, 1977, p.18, tradução nossa).

Por meio da focalização interna, o narrador apresenta a história de um rapaz, Georges Duroy, proveniente de uma pequena cidade do interior da França, localizada na Normandia,

que chega a Paris para fazer fortuna. Encontramos vários focalizadores no romance: Duroy, Sr. Walter, Sra. Forestier, Sra. Walter, etc., e isso permite que a história seja vista não apenas sob o ponto de vista do narrador, mas também sob a perspectiva de alguns personagens, embora os fatos sejam contados principalmente sob o ponto de vista de Duroy.

Por intermédio do narrador, ficamos sabendo que o personagem Duroy é movido pela vontade e pelo desejo. Ambicioso, ele deseja, sonha e quer constantemente, e seu maior desejo é fazer fortuna em Paris. Para conseguir o que ambiciona, o protagonista precisa observar os outros e aprender o melhor caminho para atingir seu objetivo. Mas, mais do que aprender o caminho que leva ao poder na sociedade parisiense, é possível perceber que é através do olhar e do contato com o outro, que Duroy busca construir uma identidade. É também através do olhar que ele é percebido pelos outros personagens, o que possibilita ao leitor “ver” Duroy sob mais de um ponto de vista, para assim tentar construir a imagem desse personagem.

No romance *Bel-Ami*, pode-se observar que o olhar perpassa toda a narrativa e possui papel fundamental na sua organização, no modo como se apresenta a focalização. Um momento, no romance, em que podemos perceber a importância do olhar acontece no segundo capítulo, quando Duroy assume a focalização. No nível da história, Georges Duroy passa pelo primeiro teste de admissão na alta sociedade: é convidado para jantar na casa de Charles Forestier, amigo casado, jornalista e com uma boa situação.

Antes, porém, de entrar na casa de Forestier e encontrar-se com pessoas ricas e bem colocadas socialmente, na medida em que vai subindo as escadas até o apartamento do amigo, Duroy encontra vários espelhos:

Il montait lentement les marches, le coeur battant, l'esprit anxieux, harcelé surtout par la crainte d'être ridicule; et, soudain, il aperçut en face de lui un monsieur en grande toilette qui le regardait. Ils se trouvaient si près l'un de l'autre que Duroy fit un mouvement en arrière, puis il demeura stupéfait: c'était lui-même, reflété par une haute glace en pied qui formait sur le palier du premier une longue perspective de galerie. Un élan de joie le fit tressaillir tant il se jugea mieux qu'il n'aurait cru. (MAUPASSANT, 2007, p.41, grifo nosso).³⁰

³⁰ “Subia lentamente as escadas, o coração batendo, o espírito ansioso, inquieto, sobretudo com o temor de ser ridículo. **Subitamente, percebeu em frente um cavalheiro a rigor que o olhava.** Achavam-se tão perto um do outro que Duroy recuou, depois parou estupefato: era ele mesmo, refletido em um espelho alto, que no patamar da escada dava uma longa perspectiva do corredor. **Um ímpeto de alegria o fez estremeecer, tanto se achou elegante, como nunca o teria acreditado.**” (MAUPASSANT, 1981, p.23, grifo nosso).

Bayard (1994), em seu livro *Maupassant, juste avant Freud*, apresenta alguns elementos que estariam presentes em toda a obra de Maupassant, os quais revelariam nela um aspecto fundamental: a busca pela identidade, na qual a presença do outro é significativa. Um desses elementos corresponde ao espelho, para onde o sujeito olha e se encontra com ele mesmo. Na verdade, o “eu” que olha para o espelho vê sua imagem transformada; ele já não se vê, não se reconhece, mas vê um outro.

É o que acontece com Duroy nessa cena do espelho, cujo humor do personagem se modifica completamente ao ver sua imagem refletida e, cheio de entusiasmo, fica satisfeito com o que vê. Seu estado de espírito se modifica, sua atitude pessimista, envergonhada, tímida muda completamente para a de um homem decidido, confiante, disposto a tudo para chegar a uma boa posição na sociedade. É o que se verifica na cena a seguir: “[U]ne confiance immodérée en lui-même emplit son âme. Certes il réussirait avec cette figure-là et son désir d'arriver, et la résolution qu'il se connaissait et l'indépendance de son esprit.” (MAUPASSANT, 2007, p.41)³¹. Todavia, essa euforia deixa transparecer por alguns momentos a angústia de ver um desconhecido surgir no espelho, momento em que Duroy, não se reconhecendo, recua frente ao olhar do outro, por medo de ser repreendido, por achar-se ridículo. Essa situação pode ser verificada quando ele sobe as escadas e, também, quando ele sai do jantar, cheio de alegria:

Quand il se retrouva sur l'escalier, il eut envie de descendre en courant, tant sa joie était véhémence, et il s'élança, enjambant les marches deux par deux; mais tout à coup Il aperçut, dans la grande glace du second étage, un monsieur pressé qui venait en gambadant à sa rencontre et il s'arrêta net, honteux comme s'il venait d'être surpris en faute. (MAUPASSANT, 2007, p.56)³².

Assim, a presença do espelho leva o personagem a refletir sobre si mesmo, no que ele é e no que ele quer tornar-se e, consciente do poder das aparências, esse personagem se prepara, fazendo várias expressões faciais, verificando as potencialidades desse outro, a fim de mostrar-se galante e sedutor junto às mulheres:

³¹ “[U]ma confiança sem limites em si mesmo encheu-lhe a alma. Certamente seria bem sucedido, com esta figura, com seu desejo de subir, e a resolução que tinha e a independência de espírito.” (MAUPASSANT, 1981, p.23).

³² “Quando se encontrou na escada, Duroy teve vontade de descer correndo, tanto sua alegria era veemente. E atirou-se descendo os degraus dois a dois. Mas de repente viu, no grande espelho do segundo andar, um cavalheiro apressado que vinha pulando ao seu encontro; e parou logo, envergonhado como se fosse apanhado em falta.” (MAUPASSANT, 1981, p.34).

Et maintenant, en se regardant avec soin, il reconnaissait que, vraiment, l'ensemble était satisfaisant. Alors il s'étudia comme font les acteurs pour apprendre leurs rôles. Il se sourit, se tendit la main, fit des gestes, exprima des sentiments: l'étonnement, le plaisir, l'approbation; et il chercha les degrés du sourire et les intentions de l'oeil pour se montrer galant auprès des dames, leur faire comprendre qu'on les admire et qu'on les désire. (MAUPASSANT, 2007, p.41, grifo nosso).³³

Mas apesar de se sentir confiante, a insegurança provocada pela novidade da situação - frequentar a casa de “gente importante” - faz com que Duroy assuma uma posição de observador no jantar e, como alguém que ainda não tem o que dizer, ou ainda não sabe como dizer de modo a ser aprovado pelos outros, ele apenas escuta e olha. O narrador mostra ao leitor os diversos olhares que pousam sobre esse personagem, olhares que, inclusive, cruzam com o olhar de Duroy (HERVOT, 1995). O primeiro objeto de focalização do personagem focalizador é a dona da casa, Madeleine Forestier, que, enquanto é observada, parece estar, também, observando o personagem focalizador. Como diz o narrador: *"Il rougit jusqu'aux oreilles, ne sachant plus que dire; et il se sentait examiné, inspecté des pieds à la tête, pesé, jugé."* (MAUPASSANT, 2007, p.43)³⁴. Alguns momentos depois, o olhar de Madeleine ainda persiste na focalização de Duroy, *"[...] il [Duroy] regarde Mme Forestier dont les yeux ne l'avaient point quitté [...]"* (MAUPASSANT, 2007, p.43)³⁵, mas, apesar disso, ele *"se rassurait sous son regard"*³⁶.

A presença do narrador-focalizador pode ser percebida, por sua vez, nessa cena, quando mostra e descreve os convidados do casal Forestier que estão chegando para o jantar:

Mais la porte s'ouvrit de nouveau, et un petit gros monsieur, court et rond, parut, donnant le bras à une grande et belle femme, plus haute que lui, beaucoup plus jeune, de manières distinguées et d'allure grave. C'était M. Walter, député, financier, homme d'argent et d'affaires, juif et méridional, directeur de La Vie Française, et sa femme, née Basile - Ravalau, fille du banquier de ce nom. (MAUPASSANT, 2007, p.45).³⁷

³³ “E agora, olhando-se com cuidado, reconhecia que em verdade o conjunto era satisfatório. Estudou-se então, como fazem os atores para aprender seu papel. Sorriu-se, estendeu a mão, fez gestos, exprimiu sentimentos: surpresa, prazer, aprovação; e estudou as gradações do sorriso e as intenções do olhar para se mostrar galante junto às mulheres, fazê-las compreender que eram admiradas, desejadas [...]” (MAUPASSANT, 1981, p.23, grifo nosso).

³⁴ “Ele [Duroy] enrubescou até as orelhas, não sabendo mais o que dizer; sentia-se examinado, inspecionado dos pés à cabeça, sopesado, julgado.” (MAUPASSANT, 1981, p.22).

³⁵ “[...] olhou a senhora Forestier, cujos olhos não o tinham deixado” (MAUPASSANT, 1981, p.22).

³⁶ “tranquilizava-se sob o seu olhar” (MAUPASSANT, 1981, p.22).

³⁷ “Mas abriu-se novamente a porta, e um homem, pequeno e gordo, apareceu dando o braço a uma mulher alta e bela, mais alta que ele, muito mais jovem, de maneiras distintas e andar calmo. Era o senhor Walter, deputado, financista, homem de dinheiro e de negócios, judeu e do sul, diretor do *La Vie Française*, e sua mulher, nascida Basile-Ravalau, filha do banqueiro do mesmo nome [...]” (MAUPASSANT, 1981, p.26).

Quando todos passam à mesa de jantar, Duroy, que ainda não domina as regras do *savoir-faire*, "n'osait point placer un mot" (MAUPASSANT, 2007, p.46)³⁸, pois tinha medo de mostrar "ignorância e inexperiência nos seus gestos ou nas suas palavras" (HERVOT, 1995, p.137). Ele apenas olha e observa o comportamento dos outros personagens, sentindo-se bem, junto a eles: "*Il se sentait envahi par un bien-être complet, un bien-être de vie et de pensée, de corps et d'âme.*" (MAUPASSANT, 2007, p.47)³⁹. Diante de um tema discutido à mesa, a Argélia, sobre o qual tinha algum conhecimento, devido a sua curta experiência como soldado, Duroy, incentivado pelas várias taças de bebida que tomou, toma a palavra, chamando a atenção de todos: "*Tout le monde le regardait.*" (MAUPASSANT, 2007, p.48)⁴⁰. O senhor Walter, por exemplo, "[...] *devint sérieux et releva tout à fait ses lunettes pour regarder Duroy bien en face [...]*" (MAUPASSANT, 2007, p.50)⁴¹ e, como mostra o narrador, Duroy "[...] *parla avec une certaine verve hâbleuse, excité par le vin et par le désir de plaire [...]*" (MAUPASSANT, 2007, p.48)⁴², chamando a atenção das mulheres: "[t]outes les *femmes avaient les yeux sur lui*" (MAUPASSANT, 2007, p.49)⁴³ :

Mme Forestier couvrait Duroy d'un regard protecteur et souriant, d'un regard de connaisseur qui semblait dire: "Toi, tu arriveras." Mme de Marelle s'était, à plusieurs reprises, tournée vers lui, et le diamant de son oreille tremblait sans cesse comme si la fine goutte d'eau allait se détacher et tomber. (MAUPASSANT, 2007, p.50, grifo nosso)⁴⁴.

O olhar de Duroy focaliza frequentemente as mulheres, geralmente com sensualidade. Primeiro a senhora Forestier, em seguida Clotilde de Marelle, sentada ao seu lado, à mesa de jantar: "*Il regardait parfois sa voisine, dont la gorge ronde le séduisait. Un diamant tenu par un fil d'or pendait au bas de l'oreille comme une goutte d'eau qui aurait glissé sur la chair.*" (MAUPASSANT, 2007, p.46, grifo nosso)⁴⁵. Isso acontece, sobretudo, devido a seu desejo, "*d'une rencontre amoureuse*" (MAUPASSANT, 2007, p.22)⁴⁶ demonstrado desde o começo

³⁸ "não ousava dizer uma palavra" (MAUPASSANT, 1981, p.27).

³⁹ "Sentia-se envolvido por um bem-estar completo, bem-estar de vida e pensamento, de corpo e de alma." (MAUPASSANT, 1981, p.27).

⁴⁰ "Todos o olhavam." (MAUPASSANT, 1981, p.28).

⁴¹ "[...] tornou-se sério e tirou o pincenê para olhar Duroy bem de frente." (MAUPASSANT, 1981, p.29).

⁴² "Falou com verve charlatã, excitado pelo vinho, e pelo desejo de agradecer." (MAUPASSANT, 1981, p.29).

⁴³ "As mulheres tinham os olhos sobre ele." (MAUPASSANT, 1981, p.29).

⁴⁴ "**A senhora Forstier cobriu Duroy com um olhar protetor e sorridente**, um olhar de conhecedora que parecia dizer: 'Vencerás'. **A senhora de Marelle virou-se para ele** muitas vezes, e o diamante de sua orelha tremia sem cessar, como se a fina gota de água fosse soltar-se e cair." (MAUPASSANT, 1981, p.30).

⁴⁵ "**Olhava algumas vezes para sua vizinha, cujo colo arredondado o seduzia**. Um diamante preso por um fio de ouro pendia-lhe da orelha, como uma gota de água que tivesse rolado sobre a carne." (MAUPASSANT, 1981, p.27, grifo nosso).

⁴⁶ "de uma entrevista amorosa" (MAUPASSANT, 1981, p.12).

da narrativa. Esse desejo não é próprio apenas de Duroy, pois muitos ambiciosos amam e "usam" as mulheres, como indica Hervot (1995). Ainda segundo a estudiosa, o elemento feminino tem um importante papel na carreira de todo arrivista e o fato de Duroy, logo no início da narrativa, pousar seus olhos sobre as mulheres revela sua sensualidade e indica o meio principal pelo qual pretende ascender ao poder.

Essa é uma das primeiras coisas que Duroy aprende no romance e é Charles Forestier quem ensina, ao perceber o sucesso que o primeiro tem junto às mulheres:

Ils s'assirent, en regardant passer le public [...] «Dis donc, mon vieux, sais-tu que tu as vraiment du succès auprès des femmes? Il faut soigner ça. Ça peut te mener loin.» Il se tut une seconde, puis reprit, avec ce ton rêveur des gens qui pensent tout haut: «C'est encore par elles qu'on arrive le plus vite». (MAUPASSANT, 2007, p.38, grifo nosso)⁴⁷.

Duroy se apega a essa ideia e deseja encontrar uma mulher que lhe abra as portas da "verdadeira sociedade": *“Il savait d'ailleurs, par expérience, qu'elles éprouvaient pour lui, toutes, mondaines ou cabotines, un entraînement singulier, une sympathie instantanée, et il ressentait, de ne point connaître celles dont pourrait dépendre son avenir, une impatience de cheval entravé.”* (MAUPASSANT, 2007, p.116, grifo nosso)⁴⁸.

Ainda na cena do jantar, a qual ocupa todo o segundo capítulo do romance, ocorre a primeira mudança em Duroy que, assim como na cena do espelho, se transforma, a partir do contato com os outros personagens:

Il se sentait dans les membres une vigueur surhumaine, dans l'esprit une résolution invincible et une espérance infinie. Il était chez lui, maintenant, au milieu de ces gens; [...] Son regard se posait sur les visages avec une assurance nouvelle. (MAUPASSANT, 2007, p.51)⁴⁹.

Como dissemos anteriormente, o narrador de *Bel-Ami* evita tecer comentários acerca do comportamento dos personagens e o que vemos na narrativa, em geral, vem do ponto de vista de Duroy, personagem que, como disse Maupassant (1885), é igual a muitos outros

⁴⁷“Sentaram-se vendo passar o público [...] Então Forestier riu-se: - Então, meu velho, sabes que **tens verdadeiro sucesso junto às mulheres? É preciso cultivar isso. Poderá levar-te longe.** – Calou-se um segundo, depois continuou, com esse tom sonhador das pessoas que pensam alto: - **É ainda por meio delas que se sobe mais depressa.**” (MAUPASSANT, 1981, p.20, grifo nosso).

⁴⁸“Sabia, aliás, por experiência, que **todas experimentavam por ele**, mundanas ou cabotinas, **uma atração singular, uma simpatia instantânea**, e sentia uma impaciência de cavalo peado por não conhecer aquelas de quem poderia depender o seu futuro.” (MAUPASSANT, 1981, p.65, grifo nosso).

⁴⁹“Sentia nos membros um vigor sobre-humano; no espírito, uma resolução invencível e uma esperança infinita. Estava como que em sua casa, com aquela gente; [...] Seu olhar pousou sobre os rostos com uma nova segurança.” (MAUPASSANT, 1981, p.30).

encontrados na sociedade parisiense, dispostos a tudo para atingir seus objetivos. Para o pesquisador Joël Malrieu (2002), a escolha do autor de *Bel-Ami*, por um personagem sem escrúpulos, que não mantém ilusões sobre o mundo, leva o leitor a acreditar em sua visão, tendo em vista que seu discurso revela, aparentemente, aspectos objetivos e exatos do que vê. Tal situação leva, por vezes, o leitor a se esquecer de que se trata de um ponto de vista subjetivo, ou seja, um ponto de vista parcial.

5.2 Ponto de vista subjetivo

Como indica Vial (1971), entre as condições próprias para sugerir a ilusão de realidade no romance, existe uma valorizada por Maupassant, e que também o foi por Flaubert, seu mestre. Trata-se do “distanciamento do romancista”, forma de se evitar uma análise exaustiva da realidade observada. Na prática, esse método corresponde a mostrar as sensações e impressões dos personagens no momento da observação, aproximando assim o leitor das “realidades sensíveis que as palavras assumem”, e fazendo-o transformar-se em testemunha disso.

Au lieu de machiner une aventure et de la dérouler de façon à la rendre intéressante jusqu'au dénouement, il prendra son ou ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles, jusqu'à la période suivante. Il montrera de cette façon, tantôt comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes, comment se développent les sentiments et les passions, comment on s'aime, comment on se hait, comment on se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts d'argent, les intérêts de famille, les intérêts politiques.(MAUPASSANT, 1888a)⁵⁰.

Cada personagem do romance *Bel-Ami* conhece do mundo exterior apenas aquilo que vê ou o que lhe chega aos ouvidos, podendo, o conhecimento sobre algo, ser reduzido a hipóteses ou impressões, as quais não são confirmadas (MALRIEU, 2002). Esse aspecto confirma a preferência de Maupassant por mostrar a subjetividade dos pontos de vista que, em *Bel-Ami*, perpassam pelo caráter duvidoso das “*impressions ressenties.*” (MALRIEU, 2002, p.95). Desse modo,

⁵⁰ “Em vez de tramar uma aventura e de fazê-la desenrolar de modo a torná-la interessante, até o desenlace, ele coloca seu ou seus personagens em um determinado período de suas vidas e os conduz, por meio de transições naturais, até o período seguinte. Ele vai mostrar, desse modo, às vezes como os espíritos se modificam sob a influência das circunstâncias circundantes, como se desenvolvem os sentimentos e as paixões, como se ama, como se odeia, como se combate em todos os meios sociais, como lutam os interesses burgueses, os interesses por dinheiro, os interesses da família, os interesses políticos.” (MAUPASSANT, 1888a).

[l]’univers de Bel-Ami est désespérément opaque. ‘On eût dit’, ‘on eût cru’, ‘il semblait’: de telles tournures parsèment en abondance l’ensemble du roman. C’est un monde d’illusion, où chacun ment et se cherche en vain, paraît et veut paraître, se trompe sur lui-même et sur les autres en croyant pourtant saisir ou détenir la vérité. (MALRIEU, 2002, p.112)⁵¹.

Nessa perspectiva, os personagens sabem tanto de si mesmos quanto sabem do mundo externo e são, assim, levados pelas impressões. Por isso, é frequente o uso de expressões como “*sembler*”, “*paraître*” e “*s’imaginer*”⁵² para qualificar os personagens. Como demonstra Malrieu (2002), é grande a distância que separa a realidade – a qual permanece misteriosa – e a percepção que se tem dela, o que evidencia o desconhecimento do que existe além de sua superfície, além de suas aparências, pois, embora dotado de razão, o homem não consegue dar conta da realidade em sua totalidade, ficando muitas coisas imprecisas, tornando-se mistério.

Assim, em *Bel-Ami*, outros personagens são focalizados, além de Duroy, e, ao apresentar acontecimentos percebidos no momento pelos personagens, Maupassant apresenta-nos “[...] *le monde tel qu’il est perçu par une conscience, avec tout ce que cela implique.*” (MALRIEU, 2002, p.86)⁵³.

Muitas vezes, quando o narrador heterodiegético, com focalização interna, apresenta as reflexões e pensamentos dos personagens, principalmente de Duroy, temos a impressão de acompanhá-los mais de perto, sem conseguir, no entanto, identificar de quem é o discurso (do narrador ou do personagem). Por vezes, em discurso indireto livre, essas reflexões vêm recheadas de interjeições e interrogações. No exemplo a seguir, Duroy é desafiado a um duelo. Ele está sozinho em uma adega, assustado com o possível desfecho do encontro:

Resté seul, Duroy tira encore quelques coups, puis il s’assit et se mit à réfléchir. Comme c’était bête, tout de même, ces choses-là! Qu’est-ce que ça prouvait? Un filou était-il moins un filou après s’être battu? Que gagnait un honnête homme insulté à risquer sa vie contre une crapule? Et son esprit, vagabondant dans le noir, se rappela les choses dites par Norbert de Varenne sur la pauvreté d’esprit des hommes, la médiocrité de leurs idées et de leurs préoccupations, la niaiserie de leur morale! [...] Puis il se remit à songer. Il faisait triste dans cette cave, triste comme dans un tombeau. Le roulement lointain et sourd des voitures semblait un tremblement d’orage éloigné. Quelle heure pouvait-il être? Les heures passaient là-dedans

⁵¹ “[o] universo de *Bel-Ami* é desesperadamente opaco. ‘Dir-se-ia’, ‘ter-se-ia acreditado’, ‘parecia’: tais expressões espalham-se em abundância pelo conjunto do romance. É um mundo de ilusão onde cada um mente e se busca em vão, aparece e quer aparecer, engana-se sobre si mesmo e sobre os outros acreditando, todavia, apreender ou deter a verdade.” (MALRIEU, 2002, p.112).

⁵² “parecer” e “imaginar”.

⁵³ “[...] o mundo tal como ele é percebido por uma consciência, com tudo o que isso implica.” (MALRIEU, 2002, p.86).

comme elles doivent passer au fond des prisons, sans que rien les indique et que rien les marque, sauf les retours du geôlier portant les plats. Il attendit, longtemps, longtemps. (MAUPASSANT, 2007, p.204, grifo nosso)⁵⁴.

Nessa passagem, podemos perceber, pelo modo como a cena é descrita, a ansiedade e angústia do personagem, que está revoltado contra uma situação que lhe foi imposta, já que tinha que defender sua honra (o que implica matar ou morrer). Em cenas como essas, verifica-se, pois, a intercalação de frases da “fala” interiorizada do personagem com informações do narrador, sobre o que ele pensa, por meio do discurso indireto livre. Temos, com isso, a sensação de que o narrador está ausente e estamos bem próximos do protagonista e de seus sentimentos, e isso leva o leitor a ter a impressão de compartilhar algo íntimo com o personagem, o que o aproxima afetivamente do protagonista do romance.

Por vezes, as emoções levam o personagem, a partir de seus sentimentos em dado momento, e de sua percepção, a imaginar a realidade, chegando a ter medo dela. Na passagem do duelo, Duroy, às vésperas do evento, aguardava com angústia e aflição o momento que poderia por fim a sua vida:

Il se retourna vers sa couche et il se vit distinctement étendu sur le dos dans ces mêmes draps qu’il venait de quitter. Il avait ce visage creux qu’ont les morts et cette blancheur des mains qui ne remueront plus. Alors il eut peur de son lit, et afin de ne plus le voir il ouvrit la fenêtre pour regarder dehors. (MAUPASSANT, 2007, p.205)⁵⁵.

O medo toma uma grande proporção nesta cena, levando o personagem a temer a própria cama e para fugir do que via ele abre a janela a fim de desviar seu olhar para outro lugar. A intensidade desta cena decorre da descrição das sensações do personagem que, a partir de uma atmosfera de medo, mostra-se ansioso e angustiado frente à possibilidade de não estar mais vivo naquele mesmo horário, no dia seguinte. A descrição do ambiente tal como foi visto e sentido pelo personagem é marcadamente impressionista, como sugere Schapiro

⁵⁴ “Ficando só, Duroy atirou ainda algumas vezes, depois sentou-se e refletiu. **Como eram idiotas essas coisas! Que provava isso? Um gatuno seria menos gatuno depois de ter duelado? Que ganhava um homem honesto, insultado, em arriscar sua vida contra um crápula? Que ganhava um homem honesto, insultado, em arriscar sua vida contra um crápula?** Enquanto seu espírito vagabundeava no escuro, lembrou-se das coisas ditas por Norbert de Varenne sobre a pobreza de espírito dos homens, a mediocridade de suas idéias e preocupações, a bagatela de sua moral [...] pôs-se a sonhar. **Era triste a adega, triste como uma tumba. O rodar longínquo e surdo dos carros parecia um trovão remoto de tempestade. Que horas poderiam ser? As horas passavam lá dentro, como deviam passar no fundo das prisões, sem que nada as indique e as marque, salvo a vinda do carcereiro, trazendo pratos.** Esperou muito tempo, muito tempo mesmo.” (MAUPASSANT, 1981, p.131, grifo nosso).

⁵⁵ “Virou-se para a cama e viu-se distintamente estendido de costas nas mesmas cobertas que acabava de deixar. Estava com o rosto descarnado dos mortos e a brancura de mãos que não se mexem mais. Então, teve medo de seu leito e, para não o ver, abriu a janela a fim de olhar para fora.” (MAUPASSANT, 1981, p.134).

(2002), tendo em vista que ela pode revelar aspectos de sua personalidade, ou determinar uma mudança na pessoa, uma decisão ou uma nova ação.

No exemplo a seguir, Duroy e Madeleine, depois do casamento, visitam os pais de Duroy em Canteleu, na Normandia. A visita, inicialmente um capricho de Madeleine, torna-se penosa para ela e a faz sentir-se mal na casa dos pais de Duroy. O narrador assim descreve o jantar, demonstrando impressões ligadas aos sentimentos desse personagem:

La pauvre lumière jetait sur les murs gris les ombres des têtes avec des nez énormes et des gestes démesurés. On voyait parfois une main géante lever une fourchette pareille à une fourche vers une bouche qui s'ouvrait comme une gueule de monstre, quand quelqu'un, se tournant un peu, présentait son profil à la flamme jaune et tremblotante. (MAUPASSANT, 2007, p.293)⁵⁶.

Essa descrição expressa a visão do personagem, o modo como ele via e sentia o mundo naquele momento. A descrição de tal cena, com a deformação dos objetos, remete-nos, inclusive, ao expressionismo.

A senhora Walter, por sua vez, ao descobrir a fuga da filha com seu amante Duroy, o vê, em uma alucinação, na figura de Cristo acompanhado da jovem, sorrindo:

*Il ressemblait tellement à Bel-Ami, à la clarté tremblante de cette seule lumière l'éclairant à peine et d'en bas, que ce n'était plus Dieu, c'était son amant qui la regardait. C'étaient ses yeux, son front, l'expression de son visage, son air froid et hautain! Elle balbutiait: " Jésus! -Jésus! -Jésus! " Et le mot " Georges " lui venait aux lèvres. **Tout à coup, elle pensa** qu'à cette heure même, Georges, peut-être, possédait sa fille. Il était seul avec elle, quelque part, dans une chambre. Lui! lui! avec Suzanne! Elle répétait: " Jésus! ... Jésus! " Mais **elle pensait à eux...** à sa fille et à son amant! Ils étaient seuls, dans une chambre... et c'était la nuit. **Elle les voyait. Elle les voyait si nettement qu'ils se dressaient devant elle, à la place du tableau.** Ils se souriaient, ils s'embrassaient. La chambre était sombre, le lit entrouvert. Elle se souleva pour aller vers eux, pour prendre sa fille par les cheveux et l'arracher de cette étreinte. Elle allait la saisir à la gorge, l'étrangler, sa fille qu'elle haïssait, sa fille qui se donnait à cet homme. Elle la touchait... ses mains rencontrèrent la toile. Elle heurtait les pieds du Christ. Elle poussa un grand cri, et tomba sur le dos. Sa bougie, renversée, s'éteignit.* (MAUPASSANT, 2007, p.467, grifo nosso)⁵⁷.

⁵⁶“A luz pobre lançava nas paredes cinzentas as sombras das cabeças com os narizes enormes e gestos excessivos. Viam algumas vezes uma mão gigante levantar um garfo semelhante a um forçado e uma boca que se abria como a goela dum monstro, quando alguém, virando-se um pouco, se apresentava de perfil à chama amarela e trêmula.” (MAUPASSANT, 1981, p.185).

⁵⁷“**Ele se parecia de tal maneira com Bel-Ami, na claridade trêmula da única luz, vinda de baixo, e que mal o alumia, que não era mais Deus, era seu amante a quem olhava. Eram os seus olhos, sua fronte, a expressão de seu rosto, seu ar frio e altivo!** Balbuciava: - Jesus! Jesus! Jesus! – E o nome ‘Georges’ lhe vinha aos lábios. **Subitamente, pensou** que àquela hora Georges talvez possuísse sua filha. Estava só com ela, em alguma parte, em um quarto. Ele! Ele! com Suzanne! Ela repetia: - Jesus!... Jesus! – Mas **pensava neles...** em sua filha e em seu amante! Estavam sós, em um quarto... e era de noite. **Ela os via. Via-os tão claramente como**

Aqui, as palavras “pensar” e “ver” estão associadas à imaginação da senhora Walter que desesperada com a fuga de sua filha e seu amante, imagina o que sua filha e seu amante estariam fazendo naquele momento. O narrador mostra posteriormente que os fugitivos passaram uma semana em uma cidadezinha às margens do Sena onde Suzanne se divertia: “*Elle avait joué à la bergère. Comme il la faisait passer pour sa soeur, ils vivaient dans une intimité libre et chaste, une sorte de camaraderie amoureuse.*”⁵⁸

A partir desses exemplos, podemos perceber que esse aspecto imaginativo impossibilita, ou ao menos deve levar o leitor a atuar com cautela, quanto a considerar e dar crédito aos pontos de vista desses personagens, no que tange a suas opiniões sobre os outros e, por vezes, sobre elas mesmas.

A seguir, procuraremos observar como os outros personagens veem Duroy. Na seguinte citação, após a morte de Charles Forestier, Duroy e a viúva do amigo, Madeleine Forestier, casam-se e decidem viajar para Rouen, a fim de visitar os pais de Duroy, pobres camponeses que possuem, lá, uma taberna. Ao focalizar Madeleine, o narrador mostra os sentimentos do personagem em relação ao esposo naquele momento:

Elle le regardait de côté, le trouvant vraiment charmant, éprouvant l'envie qu'on a de croquer un fruit sur l'arbre, et l'hésitation du raisonnement qui conseille d'attendre le dîner pour le manger à son heure. Alors elle dit, devenant un peu rouge aux pensées qui l'assaillaient: - Mon petit élève, croyez mon expérience, ma grande expérience. Les baisers en wagon ne valent rien. Ils tournent sur l'estomac. (MAUPASSANT, 2007, p.283, grifo nosso).⁵⁹

Duroy é visto, então, por Madeleine, como “encantador”; ela o toma por discípulo e, como mulher experiente, assume o papel de sua professora. Mas, pouco tempo depois, quando ela é indicada como única herdeira do milionário Conde de Vaudrec, Duroy fica indignado e,

se se levantassem diante dela, no lugar do quadro. Sorriam um para o outro. Abraçavam-se. O quarto estava sombrio, e o leito entreaberto. Ela se levantou para ir em direção a eles, para agarrar sua filha pelos cabelos e arrancá-la desse abraço. Ia agarrá-la pela garganta, estrangulá-la, a filha que odiava, que se dava a esse homem... Ele a tocava... suas mãos encontraram a tela. Ela encontrou os pés de Cristo. Soltou um grande grito e caiu de costas. A vela, caída, apagou-se.” (MAUPASSANT, 1981, p.306, grifo nosso).

⁵⁸ “[...] Havia brincado de pastora. Como ele a fizesse passar por sua irmã, viviam numa intimidade livre e casta, uma espécie de camaradagem amorosa.” (MAUPASSANT, 1981, p.307).

⁵⁹ “Ela o contemplava de soslaio, **achava-o verdadeiramente encantador** [...] experimentando essa vontade que se tem de trincar um fruto na árvore, e a hesitação da razão, que aconselha esperar o jantar para comê-lo na hora devida. Então, corando aos pensamentos que a assaltavam, disse: - Meu pequeno discípulo, creia em minha experiência, minha grande experiência... Os beijos em vagão não valem nada. Azedam o estômago.” (MAUPASSANT, 1981, p.177, grifo nosso).

segundo as regras da sociedade francesa, ele, como chefe da família, poderia recusar receber a “polpuda” herança. Nesse momento, Madeleine observa Duroy, tentando entendê-lo:

Madeleine, à son tour, le regardait fixement, dans la transparence des yeux, d'une façon profonde et singulière, comme pour y lire quelque chose, comme pour y découvrir cet inconnu de l'être qu'on ne pénètre jamais et qu'on peut à peine entrevoir en des secondes rapides, en ces moments de non-garde, ou d'abandon, ou d'inattention, qui sont comme des portes laissées entrouvertes sur les mystérieux dedans de l'esprit. (MAUPASSANT, 2007, p.387)⁶⁰.

Diante do impasse, eles se olham e procuram descobrir o que vai no íntimo do outro:

Il s'arrêta en face d'elle; et ils demeurèrent de nouveau quelques instants les yeux dans les yeux, s'efforçant d'aller jusqu'à l'impénétrable secret de leurs coeurs, de se sonder jusqu'au vif de la pensée. Ils tâchaient de se voir à nu la conscience en une interrogation ardente et muette: lutte intime de deux êtres qui, vivant côte à côte, s'ignorent toujours, se soupçonnent, se flairent, se guettent, mais ne se connaissent pas jusqu'au fond vaseux de l'âme. (MAUPASSANT, 2007, p.388)⁶¹.

Duroy, preocupado com o que pensarão a seu respeito, mas querendo também receber o dinheiro, busca uma saída “honrosa” para poder receber a herança da esposa: exige que ela lhe faça uma “doação entre vivos” da metade da herança recebida. Essa postura leva Madeleine a encará-lo com frieza e indiferença, percebendo do que Duroy é capaz para enriquecer.

Com a evolução financeira, amorosa e pessoal, modifica-se a imagem que os outros personagens têm de Duroy, o qual comparado a um animal no começo do romance, um “épervier”, “un animal” (MAUPASSANT, 2007, p. 21 e p.25)⁶², quase se transforma, na segunda parte, em um homem-deus, quando veem alguma semelhança entre ele e a figura de Cristo na pintura de Marcowitch: *Cristo andando sobre as águas*. Cristo é assim descrito: “*Le Christ avançait le pied sur une vague qu'on voyait se creuser, soumise, aplanie, caressante sous le pas divin qui la foulait. Tout était sombre autour de l'Homme-Dieu. Seules les étoiles*

⁶⁰ “Madeleine, por sua vez, olhava-o fixamente dentro dos olhos, duma maneira profunda e singular, como que para aí ler alguma coisa, como que para descobrir a incógnita do ser, que nunca se penetra e que mal se pode entrever, em rápidos segundos, nos momentos de desleixo, de abandono ou de desatenção e que são como portas deixadas entreabertas para o mistério íntimo do espírito.” (MAUPASSANT, 1981, p.258).

⁶¹ “Ele parou na sua frente; e ficaram novamente alguns instantes, olhos nos olhos, esforçando-se cada um por ir até o impenetrável segredo do coração do outro, a se sondar até o fundo do pensamento. Procuravam ver-se a nu a consciência em uma interrogação ardente e muda, luta íntima de dois seres que, vivendo lado a lado, se desconheciam sempre, desconfiam um do outro, farejando-se, espionando-se, mas que não se conhecem até o fundo lodoso da alma.” (MAUPASSANT, 1981, p.259).

⁶² “ave de rapina”, “um animal” (MAUPASSANT, 1981, p.7 e p.10).

brillaient au ciel.” (MAUPASSANT, 2007, p. 423)⁶³. A senhora Walter, como mostramos, chega a transformá-lo em Cristo, em um delírio, e, ao final do romance, ele mesmo se vê como um deus, pois seu triunfo toma a forma de uma manifestação apoteótica, com a multidão querendo vê-lo, gritando. Essa cena, como observa Malrieu (2002), também pode ser pensada como um “*délire mégalomane*”, na medida em que Duroy também se vê como um rei:

Du Roy l'écoutait, ivre d'orgueil. Un prélat de l'Église romaine parlait ainsi, à lui. Et il sentait, derrière son dos, une foule, une foule illustre venue pour lui. Il lui semblait qu'une force le poussait, le soulevait. Il devenait un des maîtres de la terre, lui, lui, le fils des deux pauvres paysans de Canteleu [...] L'encens répandait une odeur fine de benjoin, et sur l'autel le sacrifice divin s'accomplissait, l'Homme-Dieu, à l'appel de son prêtre, descendait sur la terre pour consacrer le triomphe du baron Georges Du Roy [...] Il se sentait en ce moment presque croyant, presque religieux, plein de reconnaissance pour la divinité qui l'avait ainsi favorisé, qui le traitait avec ces égards. Et sans savoir au juste à qui il s'adressait, il la remerciait de son succès [...] Georges, affolé de joie, se croyait un roi qu'un peuple venait acclamer. (MAUPASSANT, 2007, p. 480-481, grifo nosso)⁶⁴.

Se o relativo triunfo de Duroy é, em parte, expressão de um delírio, então, como sugere Malrieu (2002, p.99), “[...] *si tout ces personnages éprouvent à ce point le besoin de se forger des représentations imaginaires, c'est qu'il s'agit avant tout pour eux de combler fantastiquement le vide de leur être réel.*”⁶⁵

Esse personagem ambíguo usaria, em sua trajetória, camadas ilusórias, poderíamos até chamar de máscaras, aparências, com as quais teriam contato os outros personagens. Um dos fatores que beneficiaria a construção desse personagem seria o fato de ele ser um tipo ordinário. Sobre Duroy, Maupassant (1885) diz, em sua resposta aos críticos do romance *Bel-Ami*:

⁶³ “Cristo colocava o pé em uma vaga que se via cavar, submissa, aplainada, acariciante sob o passo divino que a calcava. Tudo era sombrio em torno do Homem-deus. Somente as estrelas brilhavam no céu.” (MAUPASSANT, 1981, p.272).

⁶⁴ “**Du Roy escutava, embriagado de orgulho.** Um prelado da Igreja Romana falava-lhe assim, a ele. **E sentia,** atrás de suas costas, uma multidão ilustre vinda por ele. **Parecia-lhe** que uma força o impelia, levantava. Tornava-se um dos senhores da terra, ele, ele, o filho dos dois pobres camponeses de Canteleu [...] O incenso espalhava um fino cheiro de benjoin e o sacrifício divino era realizado no altar; o Homem-Deus, ao apelo de seu sacerdote, descia à terra a fim de consagrar o triunfo do Barão Georges Du Roy [...] Nesse momento, sentia-se quase crente, quase religioso, cheio de gratidão à divindade que tanto o havia favorecido e que o mantinha sob seus olhos. E sem saber ao certo a quem se dirigia, agradecia-lhe a vitória [...] Georges, sufocado de alegria, **cria-se um rei a quem o povo vinha aclamar.**” (MAUPASSANT, 1981, p.317-318, grifo nosso).

⁶⁵ “[...] se todos esses personagens sentem a necessidade de forjar representações imaginárias é que, para eles, trata-se antes de tudo de combater fantasticamente o vazio do ser real deles.” (MALRIEU, 2002, p.99).

*Est-il, en réalité, journaliste ? Non. [...] Ce n'est donc pas la vocation qui l'a poussé. J'ai soin de dire qu'il ne sait rien, qu'il est simplement affamé d'argent et privé de conscience [...] Il n'a aucun talent. C'est par les femmes seules qu'il arrive. Devient-il journaliste, au moins ? Non. Il traverse toutes les spécialités du journal sans s'arrêter, car il monte à la fortune sans s'attarder sur les marches. Il débute comme reporter, et il passe [...] Et s'il est arrivé par la pratique, à une certaine souplesse de plume, il n'en devient pas pour cela un écrivain, ni un véritable journaliste.*⁶⁶

Essas facetas da personalidade do protagonista de *Bel-Ami* possibilitam sua transformação ao longo da narrativa. Pensado pela ótica impressionista, o objeto (no caso o personagem) se transforma conforme o ambiente em que ele está inserido; não se pode dizer exatamente o que é o objeto, mas pode-se pensá-lo a partir de sua relação com o ambiente em sua volta. O personagem Duroy é construído por meio de uma série de experiências e confrontos, o que corrobora a representação de um personagem ambíguo. Se Duroy está em uma sociedade hipócrita, seus valores e atitudes poderão ser interpretados a partir desses aspectos, mas, ao distanciar-se da movimentada Paris, de sua multidão, percebe-se, também, um outro lado de Duroy, mais reflexivo e sensível, embora essas características apareçam apenas em alguns momentos no romance. O ponto de vista deste personagem muda, ao longo da narrativa, conforme sua posição.

Como já dissemos, o olhar dos personagens volta-se frequentemente para Duroy e sua imagem vai sendo construída a partir de suas focalizações e da do narrador. Tem-se, então, o seu ponto de vista sobre o personagem Duroy; o ponto de vista do protagonista sobre ele mesmo e sobre os outros personagens e, também, a focalização destas últimas ao longo da narrativa, principalmente as femininas, quando olham, analisam ou criticam o protagonista. O leitor, por sua vez, acompanha esse jogo de olhares que se voltam principalmente para Duroy e poderá tentar definir e dizer, a partir do que ele está lendo, quem é esse personagem. Como diz Malrieu (2002, p.86), o que interessa a Maupassant “[...] *ce n'est pas tant le récit d'une succession d'échecs [...] ou de réussites [...] que le regard que les personnages portent sur ces échecs ou ces réussites.*”⁶⁷

Ao tratar da definição de um personagem, Maupassant (1882) considera:

⁶⁶ “É ele, de fato, um jornalista? Não [...] Esta não é a vocação que o impulsiona. Eu sou cuidadoso ao dizer que ele não sabe nada, que ele é simplesmente esfomeado por dinheiro e desprovido de consciência [...] Ele não tem nenhum talento. É por meio das mulheres apenas que ele consegue. Tornou-se ele um jornalista, pelo menos? Não. Ele atravessa todos as especialidades do jornal sem parar, pois ele sobe rumo à fortuna sem se deter no caminho. Ele começa como repórter e ele passa [...] E se ele chegou pela prática, a uma certa agilidade da pena, ele não se torna por isso um escritor, nem um verdadeiro jornalista.” (MAUPASSANT, 1885).

⁶⁷ “[...] não é tanto a narrativa de uma sucessão de fracassos [...] ou de sucessos [...] quanto o olhar que os personagens têm desses sucessos ou desses fracassos.” (MALRIEU, 2002, p.86).

*[...] que le romancier n'a jamais le droit de qualifier un personnage, de déterminer son caractère par des motifs explicatifs. Il doit me le montrer tel qu'il est et non me le dire. Je n'ai pas besoin de détails psychologiques. Je veux des faits, rien que des faits, et je tirerai les conclusions tout seul.*⁶⁸

Ao pensarmos o personagem Georges Duroy, notamos que seu nome é bastante significativo. Isso porque também ele se transforma ao longo do romance, apresentando com isso um aspecto de indeterminação, embora haja elementos que indiquem facetas marcantes de sua personalidade.

Na primeira parte do romance, Duroy ganha da pequena Laurine, filha de Clotilde de Marelle, o apelido *Bel-Ami*, que foi adotado pelos outros personagens. Esse nome não é neutro; ele define, de alguma maneira, o personagem, a partir de traços particulares de seu ser, correspondendo ao modo como os outros o veem, ou como diz Malrieu (2002, p.57) “[...] *il s’agit d’une représentation que les autres ont de [Duroy].*”⁶⁹ Ou seja, a impressão que os personagens têm de Duroy, a partir de seu aspecto físico e seu comportamento, leva-os a considerá-lo “*Bel-Ami*”, rapaz simpático e gentil, apelido que, aliás, não desagrada a Duroy, como ele mesmo diz a Walter: “*Ce surnom n’a rien qui me déplaît.*” (MAUPASSANT, 2007, p.351)⁷⁰.

Entretanto, esse apelido não o define. Percebemos isso, na medida em que os personagens vão se dando conta de que se enganaram a respeito de Duroy. Eles “compraram” uma imagem que não condiz com a “realidade”, ou seja, enganaram-se ao considerar apenas as aparências. Isso aconteceu, porque Duroy aprendeu muito bem a importância da aparência, e procurou adequar-se à sociedade parisiense da época. Como mostramos na cena do espelho, Duroy tem consciência da relação entre essência e aparência e sabe que é preciso parecer gentil e agradável aos olhos das pessoas quando lhe for conveniente. No contexto da história, características como a beleza, a juventude e a simpatia são valorizadas e é imprescindível que se omitam o máximo possível as atitudes egoístas, a tendência à violência e a ambição desmedida, valores que, embora estejam presentes na sociedade parisiense, não são abertamente desejados e valorizados.

Quando os outros personagens percebem o engano (ou auto-engano), cada um deles em momentos distintos, Duroy já havia conquistado seu espaço, e já era forte o suficiente para

⁶⁸ “[...] que o romancista nunca tem o direito de qualificar um personagem, de determinar seu caráter por motivos explicativos. Ele deve mostrá-lo tal como ele é e não dizer como ele é. Eu não preciso de detalhes psicológicos. Eu quero fatos, nada além dos fatos, e eu tirarei as conclusões sozinho.” (MAUPASSANT, 1882).

⁶⁹ “trata-se de uma representação que os outros tem de [Duroy]” (MALRIEU, 2002, p.57).

⁷⁰ “Este apelido não tem nada que me desagrade.” (MAUPASSANT, 1981, p.230).

não precisar usar a máscara de *Bel-Ami* – rapaz simpático, gentil, galante, etc. -. Também a pequena Laurine, criadora do apelido, desaponta-se com Duroy e passa a chamá-lo Sr. Forestier. Nesse sentido, o apelido se descaracteriza, perdendo seu significado primeiro, deixando de definir Duroy. O apelido, antes adulator, ganha outro significado, mais negativo, como quando o poeta Varenne, falando a outro personagem sobre o divórcio de Duroy com Madeleine e seu bem sucedido casamento com a filha do chefe, diz com ironia: “*notre Bel-Ami*” (MAUPASSANT, 2007, p.476)⁷¹, como quem diz, esse homem ambicioso e capaz de tudo para subir na vida é o mesmo rapaz que conhecemos outrora, simpático, bonito e gentil.

Na segunda parte da narrativa, Duroy, sob influência de Madeleine, muda seu nome para Du Roy de Cantel, na tentativa de enobrecer-se. É relevante observar que algumas pessoas da sociedade francesa acreditavam que a partícula *du* no sobrenome era um indicador de nobreza. Até o narrador passa a chamá-lo dessa maneira.

Inclusive, podemos pensar o termo “*roi*” inserido no sobrenome do personagem “Duroy”. O narrador vai construindo, ao longo da narrativa, essa aproximação, a qual fica mais evidente na segunda parte, quando há o desmembramento de seu sobrenome, passando ele a se chamar “Du Roy”, cujo sentido vem completar-se com a cena do casamento. Enquanto Duroy, o personagem já apresentava arrogância, determinação e certa dose de insensibilidade. Ao dividir seu nome e ao alcançar, posteriormente, seus objetivos, passando a figurar entre os poderosos de Paris, pode-se dizer que essa faceta de sua personalidade é realçada. Buscando, no *Dicionário de símbolos*, o significado do verbete “rei”, encontramos várias acepções: dentre elas está a ideia de rei como “[...] projeção do eu superior, um ideal a realizar [...] Sua imagem concentra sobre si os desejos de autonomia, de governo de si mesmo, de conhecimento integral [...] Nesse sentido, o rei é, como o herói, o santo, o pai, o sábio, o arquétipo da perfeição humana [...]” (CHEVALIER, 1997, p.776). Mas, no universo do romance, onde não há espaço para a perfeição, a totalidade, a definição exata, essa imagem pode perverter-se na ideia de rei como “um tirano, expressão de uma vontade de poder mal controlada” (CHEVALIER, 1997, p.776), tendo em vista que Duroy, ou Du Roy, é, antes de mais nada, um ser que deseja e que nunca está satisfeito com o que tem.

Na passagem de seu casamento com Susane Walter, observa-se que ele mesmo, cheio de orgulho, via-se como um “*roi*”. Isso pode ser percebido, quando, “*ivre d'orgueil*”⁷², Georges escutava o bispo que realizava o casamento e sentia “[...] *derrière son dos, une*

⁷¹ “Nosso Bel-Ami.” (MAUPASSANT, 1981, p.313).

⁷² “embriagado de orgulho” (MAUPASSANT, 1981, p.317).

foule, une foule illustre venue pour lui.”⁷³ Nessa ocasião, “[i]l devenait *un des maîtres de la terre*”⁷⁴ e várias pessoas ilustres, príncipe, duque, conde, marquês, etc., comparecem à cerimônia para prestigiá-lo. Até a fala do prelado, ao se dirigir a Georges, corrobora para a composição de uma imagem grandiosa:

Vous êtes parmi les heureux de la terre, parmi les plus riches et les plus respectés. Vous, Monsieur, que votre talent élève au-dessus des autres, vous qui écrivez, qui enseignez, qui conseillez, qui dirigez le peuple, vous avez une belle mission à remplir, un bel exemple à donner. (MAUPASSANT, 2007, p. 480, grifo nosso)⁷⁵.

E até o filho de Deus, como apresenta o narrador, invocado pelo sacerdote, “[...] *descendait sur la terre pour consacrer le triomphe du Baron Georges Du Roy.*” (MAUPASSANT, 2007, p. 481, grifo nosso)⁷⁶. É possível observar, ainda, nos trechos apresentados, a presença da ironia a qual aponta para uma crítica social pelo autor do romance.

Ao pensarmos, então, a relação entre o apelido *Bel-Ami*, que dá título ao livro, e o nome do personagem, observamos que, enquanto *Bel-Ami*, Duroy projeta uma imagem de jovem bonito, simpático e sedutor, conquistando a todas e a todos; mas essa é uma das facetas do jovem Duroy que, em sua ambição, revela outra faceta que pode ser associada ao barão Georges Du Roy de Cantel, apresentando uma personalidade que passou por um processo de aprendizado, com mestres na arte de mentir, enganar e manipular para atingir seus objetivos, pessoas capazes de tudo para manter-se no poder.

5.3 Movimento

Bel-Ami poderia ser pensado como um romance de aprendizagem, na medida em que Duroy olha e observa a vida em Paris e aprende como funcionam as coisas nessa cidade para quem quer fazer fortuna. Esse personagem observa o comportamento dos homens; dos burgueses ricos (e sua ostentação da riqueza); dos jornalistas (com quem aprende os traquejos da profissão: mentir, inventar histórias e colocar palavras na boca de quem nunca foi sequer

⁷³ “[...] atrás de suas costas, uma multidão ilustre vinda por ele.”(MAUPASSANT, 1981, p.317).

⁷⁴ “[t]ornava-se um dos senhores da terra”(MAUPASSANT, 1981, p.313).

⁷⁵ “- Estais entre os felizes da terra, entre os mais ricos e mais respeitados. Vós, senhor, que vosso talento eleva acima dos outros, que escreveis, ensinais, aconselhais, que dirigis o povo, vós tendes uma bela missão a cumprir, um belo exemplo a dar.” (MAUPASSANT, 1981, p.317, grifo nosso).

⁷⁶ “[...] descia à terra a fim de consagrar o triunfo do Barão Georges Du Roy.” (MAUPASSANT, 1981, p.317, grifo nosso).

entrevistado); dos políticos (dispostos a tudo para ganhar mais dinheiro) e das mulheres (que traem seus maridos sem remorso), etc. Impulsionado pela vontade e pelo desejo, Duroy busca sair do ponto em que está para, por meio de suas observações, alcançar seus objetivos. O romance mostrará, assim, o movimento que faz o personagem rumo ao poder, mas também, o movimento de transformação, a busca de identidade desse personagem. Nesse sentido, o movimento é um fator importante no romance, onde a mudança e a instabilidade estão presentes constantemente.

Sobre o transitório e a mudança para os pintores, lembramos que Monet, como outros impressionistas, amava o movimento, o mundo animado, o tráfego humano e, diante da vida externa da realidade, os pintores formavam um todo por meio de pinceladas aparentemente caóticas e, por vezes, fragmentadas, com pontos contrastantes de pares de cor, a qual deixava de coincidir com o limite do objeto. Como demonstra Schapiro (2002), Monet, ao pensar o movimento, introduz uma nova concepção do instantâneo ou momentâneo. Se, no começo da carreira, refletindo a mobilidade e a complexidade reais das coisas no meio-ambiente, ele representava um mundo complexo com tipos bem diferentes de objetos – próximos e distantes, grandes e pequenos, em grupo ou isolados -, com tremulação nas pinturas, a partir de 1880, o pintor começa a fazer quadros em série do mesmo objeto. Fiel às impressões e à atmosfera, ele pintava os objetos observando, sempre, a qualidade de luz e as mudanças sutis que apareciam ao longo do dia modificando o motivo escolhido. O monte de feno, assim como a Catedral de Rouen, é um desses objetos pintados em série. Como observa Schapiro (2002), o chão onde está o monte de feno (Figura 3 e 4), o céu distante e as colinas, todos apresentam vários matizes “cambiantes”, de modo que não se pode identificar a cor constante do objeto, conhecida pela experiência e tradicionalmente usada para descrever e determinar os objetos.

FIGURA 3 - Monet, *Meules, derniers rayons du soleil*. 1890.



Fonte: Monet (1890).

FIGURA 4 - Monet, *Meules, effet de neige, le matin*, 1891.



Fonte: Monet (1891).

Do mesmo modo, apresenta-se a série da Catedral de Rouen, que demonstra como o mesmo objeto pode parecer diferente a cada hora. O interesse do pintor, ao realizar essas séries, volta-se para um momento do tempo, o qual em cada quadro demonstra a transformação da aparência do objeto. Com isso, todo o movimento está na aparência do objeto isolado, no fenômeno, enquanto o objeto em si permanece estável. Ou seja, os objeto pintado permanecia estático e o que mudava era o ambiente no qual ele estava inserido. E, assim, a partir da percepção do observador, e com a mudança no ambiente, o objeto, ainda que parado, também se modificava.

No caso do romance *Bel-Ami*, o movimento pode ser percebido em vários momentos, como na mudança de situação de vários personagens, ao longo da narrativa, caso de Duroy, e isso ocorre, porque, como indica Malrieu (2002), Maupassant quer pintar o efêmero e o instável. O próprio começo da narrativa se dá com o personagem Duroy em movimento, caminhando pelas ruas de Paris:

Quand la caissière lui eut rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant [...] Lorsqu'il fut sur le trottoir, il demeura un instant immobile, se demandant ce qu'il allait faire [...] Il marchait ainsi qu'au temps où il portait l'uniforme des hussards [...] Il avançait brutalement dans la rue pleine de monde, heurtant les épaules, poussant les gens pour ne point se déranger de sa route [...] Il tourna vers la Madeleine et suivit le flot de foule qui coulait accablée par la chaleur. Les grands cafés, pleins de monde, débordaient sur le trottoir, étalant leur public de buveurs sous la lumière éclatante et crue de leur devanture illuminée. (MAUPASSANT, 2007, p.21)⁷⁷.

Nesse movimento pela cidade, a figura do *flâneur* torna-se emblemática, tendo em vista que era comum, na Paris do século XIX, passeios e caminhadas pela cidade, sem que se tivesse destino certo. O personagem Charles Forestier comenta sobre isso no romance:

On prétend qu'à Paris un flâneur peut toujours s'occuper; ça n'est pas vrai. Moi, quand je veux flâner, le soir, je ne sais jamais où aller. Un tour au bois n'est amusant qu'avec une femme, - et on n'en a pas toujours une sous la main; les cafés-concerts peuvent distraire mon pharmacien et son épouse, mais pas moi. Alors, quoi faire? Rien. Il devrait y avoir ici un jardin d'été comme le parc Monceau, ouvert la nuit, où on entendrait de la très bonne

⁷⁷ “Quando a caixa lhe entregou o troco de seus cem soldos, Georges Duroy saiu do restaurante [...] Na calçada, demorou um instante imóvel, perguntando-se o que iria fazer [...] Andava como no tempo em que usava o uniforme dos hussardos [...] Avançava brutalemente na rua cheia de gente, erguendo os ombros, esbarrando nas pessoas para não se desviar do caminho [...] Voltou para a Madeleine, e seguiu o fluxo da multidão que andava, cansada do calor. Os grandes cafés, cheios de gente, transbordavam sobre o passeio, ostentando o seu público de beberrões, sob a claridade gritante e crua de sua fachada iluminada.” (MAUPASSANT, 1981, p.7-8).

musique en buvant des choses fraîches sous les arbres. Ce ne serait pas un lieu de plaisir, mais un lieu de flâne. (MAUPASSANT, 2007, p.33)⁷⁸

Nessas caminhadas por Paris, a multidão também se faz presente, dispersa, com indivíduos movendo-se livremente pelas ruas e bulevares, com suas lojas, cafés, parques e prédios comerciais e, como indica Schapiro (2002), ela tem uma forma distinta como um conjunto movente, um borrão, impossível de definir. Tanto a multidão, quanto a figura do *flâneur* tem grande relevância na arte impressionista. Baudelaire ao descrever a vida moderna, define o *flâneur* e a *foule*, aspectos também constantes na pintura impressionista, arte que valoriza o movimento, o momentâneo, o indefinido e obscuro:

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. (BAUDELAIRE, 1863)⁷⁹.

Os cafés são assim apresentados no romance *Bel-Ami*:

Les grands cafés, pleins de monde, débordaient sur le trottoir, étalant leur public de buveurs sous la lumière éclatante et crue de leur devanture illuminée. Devant eux, sur de petites tables carrées ou rondes, les verres contenaient des liquides rouges, jaunes, verts, bruns, de toutes les nuances; et dans l'intérieur des carafes on voyait briller les gros cylindres transparents de glace qui refroidissaient la belle eau claire. (MAUPASSANT, 2007, p.22)⁸⁰.

Nesta passagem, temos a descrição de uma cena parisiense, mostrando muitas pessoas aglomeradas nas calçadas, na entrada dos grandes cafés. Esse público é descrito sob a claridade da fachada iluminada. Tem-se, além disso, um zoom nas mesas, evidenciando copos

⁷⁸ “Pretende-se que em Paris um *flâneur* tem sempre aonde ir; isto não é verdade. Eu quando quero passear, à noite, não sei nunca aonde ir. Uma volta no *Bois* não é agradável senão com uma mulher, e nem sempre se tem uma à mão. Os cafés-concertos podem distrair meu farmacêutico e a esposa, mas não a mim. Então, que fazer? Nada. Deveria haver aqui um jardim de verão, como o Parc Monceau, aberto à noite, onde se escutasse boa música, bebendo coisas frescas sob árvores. Não seria um lugar de divertimento, mas um lugar de flânar.” (MAUPASSANT, 1981, p.16).

⁷⁹ “A multidão é seu domínio, como o ar é aquele do pássaro, como a água aquele do peixe. Sua paixão e sua profissão é esposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um grande prazer eleger domicílio no número, no sombrio, no movimento, no momentâneo e no infinito.” (BAUDELAIRE. 1863).

⁸⁰ “Os grandes cafés, cheios de gente, transbordavam sobre o passeio, ostentando o seu público de beberrões, sob a claridade gritante e crua de sua fachada iluminada. Diante deles, sobre mesinhas, redondas ou quadradas, os copos continham líquidos vermelhos, amarelos, verdes, marrons, de todas as cores; e no interior das garrafas de água viam-se brilhar os grandes cilindros transparentes de gelo que refrescavam o belo líquido claro.” (MAUPASSANT, 1981, p.8).

com líquidos de todas as cores. Percebe-se, pois, neste trecho, a presença de aspectos caros aos impressionistas como o olhar, das cores e da multidão.

Ao observar o que há em sua volta, Duroy aprende o que deve dizer e como deve se comportar e, a partir de sua facilidade em colocar em prática os conhecimentos adquiridos sobre a sociedade parisiense, Duroy vai conquistando a fortuna tão almejada. A gradativa mudança de *status* reflete-se tanto em seu modo de se vestir e de se portar em sociedade, quanto em seu modo de pensar. Seu modo de ver o mundo transforma-se na medida em que sua situação financeira se modifica e, por conseguinte, também muda o modo como os outros personagens o veem.

Essa questão da mudança da visão de mundo de Duroy pode ser pensada levando-se em conta, por exemplo, o modo como ele via as coisas quando não tinha dinheiro nem para uma refeição. Quando trabalhava na estação de trem e comia em restaurantes de preços fixos, Duroy apesar de descontente com sua situação financeira tinha uma opinião favorável, por exemplo, em relação às prostitutas:

Il aimait cependant les lieux où grouillent les filles publiques, leurs bals, leurs cafés, leurs rues; il aimait les coudoyer, leur parler, les tutoyer, flâner leurs parfums violents, se sentir près d'elles. C'étaient des femmes enfin, des femmes d'amour. Il ne les méprisait point du mépris inné des hommes de famille. (MAUPASSANT, 2007, p.23, grifo nosso)⁸¹.

Neste momento, ele não pertence ao grupo dos “homens de família”, homens nobres e por isso ele é visto com indiferença, inclusive por pessoas “importantes” que conhece:

Forestier le reçut de haut, comme on reçoit un inférieur: -Ah! te voilà, très bien. J'ai justement plusieurs affaires pour toi. Attends-moi dix minutes. Je vais d'abord finir ma besogne [...] Puis il recommença à écrire avec gravité, avec l'intention évidente de bien établir les distances, de bien mettre à sa place son ancien camarade et nouveau confrère. (MAUPASSANT, 2007, p.84, grifo nosso)⁸².

Na medida em que sua condição financeira vai melhorando, ele passa a se vestir melhor e a incorporar a pose e o discurso do grupo social ao qual deseja pertencer. As roupas

⁸¹ “No entanto, **gostava dos lugares onde formigam as prostitutas**, seus bailes, seus cafés, suas ruas; **amava esbarrar nelas**, tratá-las com familiaridade, aspirar seus perfumes violentos, sentir-se perto delas. Enfim, eram mulheres, mulheres do amor. **Não as desprezava, absolutamente**, com o desprezo inato dos homens de família.” (MAUPASSANT, 1981, p.8, grifo nosso).

⁸² “Forestier recebeu-o com arrogância, como se recebe um inferior: - Ah! Chegaste, muito bem. Tenho justamente muita coisa para ti. **Espera dez minutos**. Vou acabar primeiro minha tarefa [...] Continuou depois a escrever com gravidade, com **a intenção evidente de bem estabelecer as distâncias, de pôr em seu lugar o antigo camarada e novo confrade.**” (MAUPASSANT, 1981, p.55, grifo nosso).

e o chapéu têm um importante papel nesse processo de ascensão social, pois elas indicam a posição social em que a pessoa se encontra. Charles Forestier já havia dito isso a Duroy: “*A Paris, vois-tu, il vaudrait mieux n'avoir pas de lit que pas d'habit.*” (MAUPASSANT, 2007, p.32)⁸³. Se, na cena do jantar, Duroy estava desconcertado com suas roupas alugadas por um baixo custo, na passagem a seguir, já habituado a vestir-se bem, ele não quer se desfazer do chapéu, cujo formato evidencia sua posição⁸⁴:

Mme de Marelle murmura: -C'est très gentil! Nous serons très bien; une autre fois, je m'habillerai en ouvrière. Et elle s'assit sans embarras et sans dégoût en face de la table de bois vernie par la graisse des nourritures, lavées par les boissons répandues et torchée d'un coup de serviette par le garçon. Duroy, un peu gêné, un peu honteux, cherchait une patère pour y pendre son haut chapeau. N'en trouvant point, il le déposa sur une chaise [...] Elle avait voulu que Duroy s'habillât en ouvrier; mais il résista et garda sa tenue correcte de boulevardier sans vouloir même changer son haut chapeau contre un chapeau de feutre mou. (MAUPASSANT, 2007, p.141, grifo nosso)⁸⁵.

Constata-se, pois, que os objetos levam o personagem a se sentir diferente, como se sua vida mudasse a partir do contato com eles. A questão da volúpia pode ser percebida, por exemplo, na cena em que Duroy se senta em uma poltrona na casa dos Forestier:

Il s'assit sur un fauteuil qu'elle lui désignait, et quand il sentit plier sous lui le velours élastique et doux du siège, quand il se sentit enfoncé, appuyé, étreint par ce meuble caressant dont le dossier et les bras capitonnés le soutenaient délicatement, il lui sembla qu'il entrait dans une vie nouvelle et charmante, qu'il prenait possession de quelque chose de délicieux, qu'il devenait quelqu'un, qu'il était sauvé [...] (MAUPASSANT, 2007, p.43)⁸⁶.

Quando Duroy é promovido a chefe da seção de boatos do jornal, e passa a frequentar a casa do diretor do *La vie française*, percebe-se, pelo modo como o narrador apresenta as

⁸³ “Em Paris, sabes, é melhor não ter cama que não ter casaca.” (MAUPASSANT, 1981, p.15).

⁸⁴ No período representado na narrativa, cada tipo de chapéu estava associado a uma classe social diferente na França.

⁸⁵ “A senhora de Marelle murmurou: - É muito agradável! Ficaremos muito bem; de outra vez, vestir-me-ei de operária. – E sentou-se sem embaraço e sem asco diante da mesa de madeira envernizada pela gordura das comidas, lavada pelas bebidas derramadas e limpa com um golpe de guardanapo pelo garçom. **Duroy, um pouco constrangido, um pouco envergonhado, procurava um cabide para pendurar o chapéu.** Não o achando de modo algum, colocou-o sobre uma cadeira [...] Ela desejava que Duroy se vestisse de operário; **ele, porém resistiu e continuou com seu modo correto de homem de bulevar, sem querer mesmo trocar sua cartola por um chapéu mole de feltro.**” (MAUPASSANT, 1981, p.86, grifo nosso).

⁸⁶ “Sentou-se na poltrona que ela lhe indicou e, ao sentir ceder sob ele o veludo elástico e doce do assento, quando se sentiu afundado, encostado, abraçado por aquele móvel acariciador cujo espaldar e braços almofadados o sustinham delicadamente, pareceu-lhe que entrava em uma vida nova e encantadora; que tomava posse de qualquer coisa deliciosa, que se tornava alguém, que estava salvo [...]” (MAUPASSANT, 1981, p.24).

ações, que seu ponto de vista se transforma. Ele já não é mais aquele rapaz pobre, ignorante, com poucos soldos no bolso; agora, ocupando um cargo importante, frequentando a alta sociedade, ele adquire nova personalidade:

Le long du boulevard extérieur des filles l'accostèrent. Il leur répondait en dégageant son bras: "Fichez-moi donc la paix!" avec un dédain violent, comme si elles l'eussent insulté, méconnu... Pour qui le prenaient-elles? Ces rouleuses-là ne savaient donc point distinguer les hommes? La sensation de son habit noir endossé pour aller dîner chez des gens très riches, très connus, très importants, lui donnait le sentiment d'une personnalité nouvelle, la conscience d'être devenu un autre homme, un homme du monde, du vrai monde. (MAUPASSANT, 2007, p.176, grifo nosso)⁸⁷.

Sua posição faz com que conheça a vida das pessoas que admirou no passado e, por isso, seu modo de vê-las também se modifica. Na passagem a seguir, o personagem Duroy está passeando pelas ruas de Paris. O narrador assim descreve o que ele via:

Puis il prononça tout haut: " Tas d'hypocrites!" et chercha de l'oeil les cavaliers sur qui couraient les plus grosses histoires. Il en vit beaucoup soupçonnés de tricher au jeu [...] D'autres, fort célèbres, vivaient uniquement des rentes de leurs femmes, c'était connu; d'autres des rentes de leurs maîtresses, on l'affirmait. Beaucoup avaient payé leurs dettes (acte honorable) sans qu'on eût jamais deviné d'où leur était venu l'argent nécessaire (mystère bien louche). Il vit des hommes de finance dont l'immense fortune avait un vol pour origine, et qu'on recevait partout, dans les plus nobles maisons, puis des hommes si respectés que les petits bourgeois se découvraient sur leur passage, mais dont les tripotages effrontés, dans les grandes entreprises nationales, n'étaient un mystère pour aucun de ceux qui savaient les dessous du monde. (MAUPASSANT, 2007, p.191)⁸⁸.

⁸⁷ “Na rua foi abordado por prostitutas. Respondeu-lhes puxando o braço: - Deixem-me em paz! – **com um desdém violento, como se elas o tivessem insultado, diminuído... Por quem o tomavam elas? Aquelas vagabundas não sabiam então distinguir os homens? A sensação emanada de sua casaca, aumentada pelo fato de ir jantar em casa de gente muito rica, muito conhecida, muito importante, é que lhe dava o sentimento duma personalidade nova, a consciência de ter-se tornado um outro homem, um homem de sociedade, da verdadeira sociedade.**” (MAUPASSANT, 1981, p.110, grifo nosso).

⁸⁸ “Depois pronunciou alto: - Multidão de hipócritas! -, e procurou com o olhar os cavaleiros sobre quem circulavam as mais feias histórias: Viu muitos suspeitos de roubar no jogo [...] Outros, muito célebres, viviam unicamente das rendas de suas mulheres, como era sabido; outros, das rendas de suas amantes, afirmava-se. Muitos tinham pago suas dívidas (ato honroso), sem que jamais se pudesse adivinhar de onde lhes tinha vindo o dinheiro necessário (mistério bem equívoco). Viu homens de finanças cuja imensa fortuna tinha um roubo por origem, e que eram recebidos em toda parte, nas mais nobres casas. Depois, homens tão respeitados, que os pequenos burgueses se descobriam à sua passagem, mas cujas intrigas descaradas, nas grandes empresas nacionais, não eram um mistério para aqueles que conheciam os subterrâneos da sociedade.” (MAUPASSANT, 1981, p.122).

Ao levarmos em consideração o aspecto fragmentário da realidade, e pensando que esse personagem apresenta várias facetas, já percebidas a partir de seu(s) nome(s), podemos associar à ideia de sua complexidade, a impossibilidade de definí-lo com precisão, tendo em vista os diferentes pontos de vista que se projetam sobre ele, e que mudam ao longo da narrativa, e seu próprio ponto de vista, cambiante conforme o momento e sua posição.

5.4 Impressões e imprecisões

Na arte impressionista, as impressões e sensações eram “[...] resultantes ou sínteses dos impactos de um grande número de componentes minúsculos e indiscerníveis do estímulo [...]”, sendo a impressão uma “qualidade” oferecida pela percepção (SCHAPIRO, 2002, p.44). Ou seja, apesar do número de detalhes de um objeto, não é possível reter e recordar todos e descrevê-los de memória. Assim, verifica-se a impossibilidade de apresentar o objeto em sua totalidade, já que, devido às condições externas na qual o objeto está inserido, só é possível vislumbrar partes dele. Nesse sentido, também é possível pensar o romance *Bel-Ami* tendo em vista o caráter impreciso que impede o acesso à totalidade da personalidade do protagonista, e conhecer a vida dos outros personagens. Conforme as informações que tem de Duroy, o leitor é levado a percebê-lo de maneiras distintas, dependendo do momento em que vive. Para os impressionistas:

[...] a impressão fundamentada na soma de sensações diminutas ou impactos de luz era um conceito prático e teórico. Eles criavam imagens em que cada ponto, numa rede de pigmentos, transmitia uma sensação de cor, embora nem todos eles pudessem ser relacionados a um objeto distinto – ou a uma parte – da cena à qual a pintura como um todo correspondia. Havia tons surgidos da interação de cores vizinhas; mas todos em combinação produziam uma qualidade próxima a uma impressão [...] (SCHAPIRO, 2002, p.45).

O mundo externo, e a própria natureza, volúvel, instável, caracterizada por seu aspecto mutável e inconstante, também podia ser visto a partir da noção dos componentes indiscerníveis que se confundiam e, por isso, a minuciosidade dos elementos dificultava sua distinção, tornando-os inacessíveis à percepção direta. É nessa perspectiva que, para os impressionistas, não é possível representar sobre uma superfície plana bidimensional uma realidade que é tridimensional, pois todo quadro será sempre uma encenação da realidade, tendo em vista a impossibilidade de se pintar o real. Como indica Schapiro (2002, p.148), nas paisagens de Monet, na fusão entre o mundo e sua imagem, “[...] a realidade [é] um reflexo

instável que a natureza produz em nossas mentes ativas, um reflexo que muda como os objetos, com o tempo e o ponto de vista do observador.”

Por entenderem que as cores dependem da luz do momento incidida sobre tais objetos, os impressionistas acreditavam que as coisas e objetos não tinham uma única cor. Daí a importância dada à atmosfera, visto que, para eles, a única maneira de dar a impressão da realidade seria conseguir representar a atmosfera existente entre a paisagem e o espectador. Para pintar essa atmosfera, os impressionistas buscavam fragmentar no quadro, com pequenas pinceladas de outras cores, a cor do objeto que se está a representar para que o espectador volte a compô-la. Faziam isso porque as cores dos objetos mudam com o passar do tempo (e, por conseguinte, mudava também o objeto). Para eles a vantagem de decompor a cor consistia justamente no fato de que é por meio desse processo que a impressão da atmosfera se produz. Essa atmosfera também era pintada em muitos momentos pelos impressionistas com a representação de fumaça, neblina, vapor, o que possibilitava a indefinição dos objetos.

A imprecisão e a impressão também são aspectos importantes no romance de Maupassant. Em muitos momentos, há a descrição de cenas nas quais a névoa domina o ambiente, como na passagem em que Charles Forestier leva Duroy ao *Folies-Bergère*:

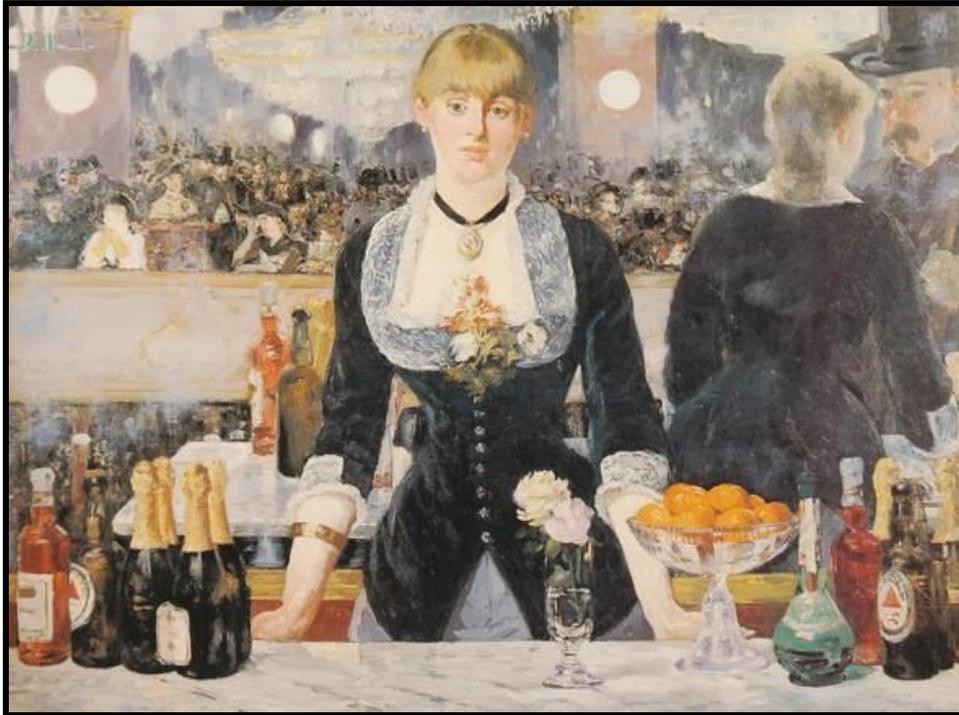
Une vapeur de tabac voilait un peu, comme un très fin brouillard, les parties lointaines, la scène et l'autre côté du théâtre. Et s'élevant sans cesse, en minces filets blanchâtres, de tous les cigares et de toutes les cigarettes que fumaient tous ces gens, cette brume légère montait toujours, s'accumulait au plafond et formait, sous le large dôme, autour du lustre, au-dessus de la galerie du premier chargée de spectateurs, un ciel ennuagé de fumée. (MAUPASSANT, 2007, p.34, grifo nosso)⁸⁹.

É interessante observar, ainda nesta passagem, um trecho que parece aludir ao quadro *Um bar no Folies-Bergère* (Figura 5), de Manet, quando o narrador descreve o estabelecimento onde vagueiam prostitutas por entre a “multidão sombria” de homens, mulheres “gastas e pintadas”, vendedoras de amor: “*Les hautes glaces, derrière elles, reflétaient leur dos et les visages des passants.*” (MAUPASSANT, 2007, p.34)⁹⁰. Aqui, como no quadro de Manet, o espelho revela algo que está do outro lado da cena e, em meio à multidão de pessoas, os rostos daqueles que passam são ali refletidos e o olhar do narrador volta-se para Charles Forestier, revelando sua pose e arrogância, como se fosse superior aos outros que ali estavam.

⁸⁹ “A fumaça de cigarros velava um pouco, como um nevoeiro muito fino, os lugares mais distantes, o palco e o outro lado do teatro. Elevando-se sem cessar, em pequenos filetes esbranquiçados, de todos os charutos e de todos os cigarros que toda esta gente fumava, a bruma ligeira subia sempre, acumulava-se no teto e formava em torno do lustre, sob a cúpula, acima da galeria do primeiro andar, cheia de espectadores, um céu ennuado de fumaça.” (MAUPASSANT, 1981, p.16, grifo nosso).

⁹⁰ “Os altos espelhos, atrás delas, refletiam suas costas e os rostos dos passantes.” (MAUPASSANT, 1981, p.17).

FIGURA 5 - Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882.



Fonte: Manet (1882).

O autor de *Bel-Ami*, cuja obra apresenta índices de sua modernidade, não está interessado em fazer uma literatura que defina os personagens, que lhes dê um papel bem delineado, deixando o leitor satisfeito com a sensação de que está em um terreno conhecido, como acontecia com os textos precedentes. Pensando nisso, julgamos importante pensar, a partir das observações de Auerbach, como, por exemplo, a questão da definição foi realizada em Homero, para, posteriormente, observarmos como ela está distante da narrativa do escritor moderno, como Maupassant.

No capítulo “A cicatriz de Ulisses”, do livro *Mimesis*, Auerbach (1971) chama a atenção para a digressão feita na epopeia homérica, pelo narrador, acerca da cicatriz de Ulisses. Para o estudioso, tal digressão, como outras no texto homérico, dá-se devido a um compromisso do autor em não deixar elementos, alusões, etc., “emergir da escuridão de um passado obscuro”. Para Auerbach (1971, p.4), o impulso fundamental do estilo homérico corresponde a “[...] representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais.” Também dos processos psicológicos, nada deve ficar oculto ou inexpressivo. Nesse sentido, faz parte da estética homérica explicar as correlações mútuas, a fim de revelar aspectos acabados, sem deixar, com isso, transparecer, de alguma maneira, uma “[...] forma fragmentária ou só

parcialmente iluminada, uma lacuna, um vislumbre de profundezas inexplicadas.” (AUERBACH, 1971, p.5).

Em *Bel-Ami*, todavia, a situação se passa de modo totalmente diverso. Percebe-se, por parte do narrador, um esforço contrário ao visto nos textos homéricos; o narrador faz constantes alusões a objetos, lugares, sem, no entanto, revelar ou esclarecer o leitor sobre tais coisas. O máximo que ele faz é apresentar em poucas palavras, alguma informação, que, entretanto, não revelam muita coisa. O número de paradas na narrativa com o intuito de explicar ou trazer à tona aspectos da vida do personagem e de sua vida passada, que ajudem a defini-lo ou explicar melhor seu comportamento, para que o leitor possa conhecê-lo e dizer quem ele é, também são reduzidas. Na cena do espelho, ou na do jantar, já indicadas anteriormente, verifica-se que o personagem se transforma, assim como os objetos, na medida em que se relaciona com os outros. Em geral, os personagens se recusam a falar de si mesmos, como faz Madeleine, ao ser perguntada sobre seu relacionamento com Charles Forestier: “*Est-ce que nous allons à Rouen pour parler de lui?*” (MAUPASSANT, 2007, p.280).⁹¹ E os sub-entendidos, as mentiras, ou as meias-verdades, apenas aumentam o aspecto de imprecisão na narrativa.

Quando Duroy tenta descobrir algo sobre Madeleine lhe dizem que ela é “[l]a maîtresse d’un vieux viveur nommé Vaudrec, qui l’a dotée et mariée [...]” (MAUPASSANT, 2007, p.88)⁹². E esse ponto da narrativa continua sem esclarecimento até o fim, ficando a dúvida se ela era a amante de Vaudrec ou filha. Depois de se casar com Madeleine, Duroy se pergunta onde ela conheceu tantas pessoas importantes: deputados, generais, senadores: «*Où avait-elle connu tous ces gens? Dans le monde, disait-elle. Mais comment avait-elle su capter leur confiance et leur affection? Il ne le comprenait pas.*» (MAUPASSANT, 2007, p.301)⁹³. Duroy, assim como os outros personagens, e o leitor, não saberão quem realmente é Madeleine. Nesse sentido, como diz Malrieu (2002), esse olhar parcial, não permite que se perceba ou saiba quais são os segredos dos seres.

Duroy também se faz algumas perguntas a respeito da Sra de Marelle:

Quel drôle d’être ça fait! Quelle tête d’oiseau! Sait -on ce qu’elle veut et ce qu’elle aime? Et quel drôle de ménage! Quel fantaisiste a bien pu préparer l’accouplement de ce vieux et de cette écervelée? Quel raisonnement a

⁹¹ “Será que vamos a Rouen para falar nele?” (MAUPASSANT, 1981, p.174).

⁹² “[...] uma libertina, uma astuciosa. É a amante do velho *viveur* chamado Vaudrec, que a dotou e casou.” (MAUPASSANT, 1981, p.58).

⁹³ “Onde tinha ele conhecido toda essa gente? – Na sociedade... – dizia ela. – Mas como havia sabido captar-lhes a confiança e a afeição? Ele não compreendia.” (MAUPASSANT, 1981, p.192).

décidé cet inspecteur à épouser cette étudiante? Mystère! Qui sait? L'amour, peut-être? (MAUPASSANT, 2007, p.219)⁹⁴.

E ao conversar com sua amante, Duroy percebe que não sabe nada sobre ela, desesperando-se por não conhecer tudo sobre os outros amantes que ela por ventura tenha tido:

Et Duroy, pour la première fois, songea à tout ce qu'il ne savait point dans la vie passée de cette femme, et il rêva. Certes elle avait eu des amants, déjà, mais de quelle sorte? de quel monde? Une vague jalousie, une sorte d'inimitié se réveillait en lui contre elle, une inimitié pour tout ce qu'il ignorait, pour tout ce qui ne lui avait point appartenu dans ce coeur et dans cette existence. Il la regardait, irrité du mystère enfermé dans cette tête jolie et muette et qui songeait, en ce moment-là même peut-être, à l'autre, aux autres, avec des regrets. Comme il eût aimé regarder dans ce souvenir, y fouiller, et tout savoir, tout connaître... (MAUPASSANT, 2007, p.163)⁹⁵.

Sabe-se muito pouco sobre Charles e Madeleine Forestier, Senhora de Marelle ou Senhora Walter e não é o passado ou seu meio de origem que define sua situação presente, como ocorria em literaturas de cunho naturalista, visto que a transformação e a mudança são componentes importantes da narrativa e não a manutenção em um lugar pré-determinado. Sendo assim, percebe-se que características adquiridas no passado fazem parte da personalidade dos personagens, são facetas adquiridas em situações e momentos diversos, revelando concomitantemente um mesmo e diverso ser, como as águas do rio de Éfeso. Assim, as origens rurais de Duroy explicam seu interesse pela agricultura, mas elas pouco influenciam o presente do personagem, bem como seu passado militar. Entretanto, sua origem campesina explica, de certo modo, seu lado rude e grosseiro do começo da narrativa, assim como sua temporada no Exército como soldado pode revelar a agressividade e brutalidade percebidas em Duroy. Observa-se, pois, que as qualidades que se podem associar à figura do soldado ou do camponês são significativas no contexto do romance para o comportamento do protagonista, pois falam de qualidades que ele tem (ou tinha), mas elas não definem arbitrariamente sua identidade por seu meio ou sua hereditariedade ou por suas características particulares.

⁹⁴ “Que mulher engraçada! Que cabeça de passarinho! Sabe-se lá o que ela quer, e a quem ama? E que lar esquisito. Que fantasista teria preparado a união desse velho com essa desajuizada? Que raciocínio decidiu esse inspetor a desposar a aluna? Mistério! Quem o sabe? Amor, talvez’.” (MAUPASSANT, 1981, p.142).

⁹⁵ “E Duroy pensou pela primeira vez em tudo o que absolutamente não sabia da vida passada daquela mulher, e supôs: Certamente ela já havia tido amantes, mas de que espécie? De que mundo? Um ciúme vago, uma espécie de inimizade, levantou-se nele contra ela, uma inimizade por tudo o que ignorava, por tudo quanto não lhe tinha pertencido nesse coração e nessa existência. Olhava-a, irritado com o mistério fechado nesta cabeça bonita e muda, e que talvez naquele momento sonhasse com o outro, com os outros, com saudades. Como gostaria de penetrar nessa recordação, remexê-la, tudo saber, tudo conhecer!...” (MAUPASSANT, 1981, p.85).

Filho de camponeses normandos que queriam fazer dele um “*monsieur*” (MAUPASSANT, 2007, p.61)⁹⁶, Duroy não foi bem sucedido com os estudos, entrou para o exército, de onde saiu pouco tempo depois, para, uma vez instalado em Paris, ocupar um cargo de empregado do escritório da ferrovia. O personagem traz consigo traços de cada um desses momentos de sua vida, sem, no entanto, poder ser definido por um em particular. Como indica Malrieu (2002), desse conjunto resulta, então, um “*être hybride*”:

Sa conscience native de Normand, frottée par la pratique quotidienne de l'existence de garnison, distendue par les exemples de maraudages en Afrique, de bénéfices illicites, de supercheries suspectes, fouettée aussi par les idées d'honneur qui ont cours dans l'armée, par les bravades militaires, les sentiments patriotiques, les histoires magnanimes racontées entre sous-off. et par la gloriole du métier, était devenue une sorte de boîte à triple fond où l'on trouvait de tout. (MAUPASSANT, 2007, p.62, grifo nso)⁹⁷.

Ao se apresentar, já no começo da narrativa, como personagem que não tem uma identidade definida, Duroy pode, então, se adaptar a todas as situações. E se ele consegue conquistar a todos – homens ou mulheres – é porque, como indica Malrieu (2002), ele é capaz de falar de coisas que interessam às pessoas, ainda que superficialmente. Como disse o personagem Forestier para Duroy, já nas primeiras páginas do romance:

Bon, personne n'en sait davantage, à l'exception d'une vingtaine d'imbéciles qui ne sont pas fichus de se tirer d'affaire. Ça n'est pas difficile de passer pour fort, va; le tout est de ne pas se faire pincer en flagrant délit d'ignorance. On manoeuvre, on esquive la difficulté, on tourne l'obstacle, et on colle les autres au moyen d'un dictionnaire. Tous les hommes sont bêtes comme des oies et ignorants comme des carpes. (MAUPASSANT, 2007, p.28)⁹⁸.

Verifica-se aqui novamente a questão da aparência. Assim, Duroy fala sobre agricultura com o marido da senhora de Marelle; sobre os problemas da Argélia com companheiros do jornal; sobre a discrição por parte do homem, em caso de traição, com senhora de Marelle e Madeleine Forestier; discute, ainda, sobre os notáveis da academia, com

⁹⁶ “cavalheiro” (MAUPASSANT, 1981, p.38).

⁹⁷ “**Sua consciência nativa de normando**, gasta pelo uso cotidiano da vida em quartel, relaxada pelos exemplos de pilhagens na África, pelos lucros ilícitos, pelas fraudes suspeitas, fustigada também pelas idéias de honra que correm na tropa, pelas bravatas militares, sentimentos patrióticos, histórias magnânimas contadas entre suboficiais, e pelas glórias de serviço, **tornara-se uma espécie de caixa de três fundos onde se encontrava de tudo.**” (MAUPASSANT, 1981, p.38, grifo nosso).

⁹⁸ “Bem, ninguém sabe muito bem, com exceção duma vintena de imbecis, que não são tão ridículos que criem dificuldades. Não é difícil passar-se por entendido; a questão é não se deixar pegar em flagrante delito de ignorância. Manobra-se, contorna-se a dificuldade, o obstáculo, e bate-se os outros por meio de um dicionário. Todos os homens são idiotas como patos e ignorantes como carpas.” (MAUPASSANT, 1981, p.12).

o grupo de senhoras que frequentavam a casa da senhora Walter. Ele se coloca a falar de tudo, seguindo o conselho de seu amigo Charles Forestier.

Se Duroy, “[...] *personnage indéfini, peut s’adapter avec autant d’aisance, c’est parce qu’il évolue dans un univers lui-même indéfini, et qu’à ce stade il ne diffère pas des autres personnages.*” (MALRIEU, 2002, p.104)⁹⁹. Isso ocorre porque os comportamentos e os discursos, no romance, são tão efêmeros, quanto os estados dos personagens. Se sofrem pela perda de alguém, como a viúva Madeleine, pouco tempo depois encontram alguém para substituir o anterior; se está apaixonado por uma mulher, Duroy apaixonou-se rapidamente por outra, declarando, inclusive, amor eterno a todas.

Percebe-se que os personagens apresentam, por vezes, características contraditórias, as quais, combinadas, compõem o personagem sem, no entanto, haver uma que se sobreponha à outra. Madeleine, por exemplo, mulher prática, muitas vezes assumindo um papel masculino, demonstra ser como outras mulheres: “*Eh bien voilà, mon cher, je suis comme toutes les femmes, j’ai mes... mes faiblesses, mes petites, j’aime ce qui brille, ce qui sonne.*” (MAUPASSANT, 2007, p.271)¹⁰⁰. Esse discurso, aliás, denota um certo machismo típico da época.

Duroy, mesmo ambicioso, demonstra sentir um prazer sincero e espontâneo ao brincar com uma criança. Além disso, se recorda frequentemente dos pais com carinho. Dessa maneira:

Maupassant nous présente un monde instable et superficiel où chacun est apte à changer brutalement parce que, de toute façon, rien n’est profond ou réel chez les êtres. A la limite, rien n’est vrai, ou tout est vrai à la fois, et plus les personnages sont aptes à s’adapter ou à se transformer en raison même de leur vacuité, plus ils ont des chances de réussir. (MALRIEU, 2002, p.107).¹⁰¹

O caráter heterogêneo dos personagens permite o sucesso deles e, no mundo presente em *Bel-Ami*, o essencial é saber conciliar o maior número de aparências. Por isso, Duroy, “*caméléon par excellence*” (MALRIEU, 2002, p.104)¹⁰², pode se transformar rapidamente.

⁹⁹ “[...] personagem indefinido, pode se adaptar tão facilmente, é porque ele evolui em um universo em si mesmo indefinido, e nessa fase ele não se difere dos outros personagens.” (MALRIEU, 2002, p.104).

¹⁰⁰ “Bem, é que, meu caro, eu sou como todas as mulheres, tenho minhas... minhas fraquezas, minhas pequenezas, amo o que brilha, o que soa.” (MAUPASSANT, 1981, p.168).

¹⁰¹ “Maupassant apresenta-nos um mundo instável [...], onde todo mundo é capaz de mudar de repente, porque, de qualquer maneira, nada é profundo ou real nos seres. No limite, nada é verdadeiro, ou tudo é verdadeiro ao mesmo tempo, e quanto mais os personagens são capazes de se adaptar ou de se transformar por causa de seu vazio, mais eles têm chances de ter sucesso.” (MALRIEU, 2002, p.107).

¹⁰² “camaleão por excelência” (MALRIEU, 2002, p.104).

Na passagem a seguir, o personagem se esforça por economizar dinheiro, transformando-se, conforme as circunstâncias exigiam:

Duroy travaillait dur, dépensait peu, tâchait d'économiser quelque argent pour n'être point sans le sou au moment de son mariage, et il devenait aussi avare qu'il avait été prodigue. (MAUPASSANT, 2007, p.269)¹⁰³.

Sobre a identidade, o historiador de arte Ernst Hans Josef Gombrich (2007) diz que se não estiver enraizada no relacionamento com o meio, ela se perderia no caos das impressões que nunca se repetem. Nesse sentido, podemos pensar que a relação com o ambiente, as pessoas, etc. revela características dos personagens que, de certa forma, os definem; todavia, deseja-se chamar a atenção para o fato de o personagem não ser apenas isso. Em alguns momentos ele apresenta características divergentes, o que denota a confluência de aspectos em um mesmo ser. Desse modo, o personagem pode ser sugerido pelas relações entabuladas, mas não definidas plenamente. Como diz o estudioso, temos a capacidade de identificar alguma coisa através das variações da diferença, pois relevamos as condições que se alteram a fim de preservar uma imagem estável. Essa situação pode ser percebida quando se observa, por exemplo, um quadro impressionista, pois reconstruímos os objetos, mesmo com os borrões e a ausência de linhas que definem os espaços e os corpos. O mesmo ocorre no romance de Maupassant. Duroy pode ser um arrivista e ser, ao mesmo tempo, alguém que busca seu caminho a partir de sua relação com os outros em seu entorno. Alguém que pode ser gentil e rude; avaro e prodigo ; ardiloso e ingênuo.

Os lugares, também, embora nomeados em alguns momentos, não podem definir os personagens, como ocorria no naturalismo, em que cada lugar, meio, correspondia a um tipo de personagem. Nessa perspectiva, um mesmo lugar em *Bel-Ami* reagrupa diferentes indivíduos, como indica o personagem Charles Forestier no *Folies-Bergère*:

[...] derrière nous, le plus drôle de mélange qui soit dans Paris. Quels sont ces hommes? Observe-les. Il y a de tout, de toutes les professions et de toutes les castes, mais la crapule domine. Voici des employés, employés de banque, de magasin, de ministère, des reporters, des souteneurs, des officiers en bourgeois, des gommeux en habit, qui viennent de dîner au cabaret et qui sortent de l'Opéra avant d'entrer aux Italiens, et puis encore

¹⁰³ “Duroy trabalhava muito, gastava pouco, tratava de economizar algum dinheiro para não ficar de modo algum sem dinheiro na ocasião do casamento, e tornou-se tão avaro quanto havia sido pródigo.” (MAUPASSANT, 1981, p.166).

tout un monde d'hommes suspects qui défient l'analyse. (MAUPASSANT, 2007, p.36)¹⁰⁴.

O jornal *La vie française* também é outro lugar onde se agrupam todos os tipos de seres, inclusive artistas e poetas. Na cena a seguir, temos a descrição do universo do jornal parisiense do final de século:

De temps en temps des hommes passaient devant lui, en courant, entrés par une porte et partis par l'autre avant qu'il eût le temps de les regarder . C'étaient tantôt des jeunes gens, très jeunes, l'air affaire [...]; tantôt des ouvriers compositeurs [...], quelque reporter mondain [...] D'autres encore arrivaient, graves, importants, coiffés de hauts chapeaux à bords plats, comme si cette forme les eût distingués du reste des hommes. (MAUPASSANT, 2007, p.30)¹⁰⁵.

O pintor Degas também representa esse ambiente, no qual várias pessoas estão juntas, cada uma fazendo uma tarefa.

FIGURA 6 - Degas, *Le bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*, 1873.



Fonte: Degas (1873).

¹⁰⁴ “[...] atrás de nós, a mais engraçada mistura de tudo que há em Paris. Quem são estes homens? Observa-os. Há de tudo, de todas as profissões e de todas as castas, mas a crápula domina. São funcionários, empregados de bancos, lojas, ministérios, repórteres, caftens, oficiais a paisana, boêmios de casaca, que acabam de jantar no cabaré, e que saem do *Opéra* antes de entrar nos *Italiens*. E ainda mais um mundo de homens suspeitos que desafiam qualquer análise.” (MAUPASSANT, 1981, p.18).

¹⁰⁵ “De vez em quando homens passavam diante dele, às pressas, antes que ele tivesse tempo de olhá-los. Ora eram rapazes muito moços, de ar atarefado [...]; ora tipógrafos [...], algum repórter mundano [...] Outros, ainda, chegavam, graves, importantes, com altos chapéus de abas chatas, como se esta forma os distinguisse do resto dos homens.” (MAUPASSANT, 1981, p.14).

Verifica-se que as diferentes facetas não formam um conjunto harmônico, o que gera conflito quando os mundos vividos pelos personagens se encontram. Assim, percebe-se a impossibilidade de conciliação entre todas as facetas do personagem, - de Duroy, por exemplo -, e, por conseguinte, de seus mundos.

Observa-se, assim, que Duroy administra bem os diferentes mundos dos quais faz parte, desde que existam isoladamente; é o caso de seu relacionamento com personagens femininas do romance, como a prostituta Rachel, e suas amantes: senhoras Clotilde de Marelle e a senhora Walter. Também a pequena Laurine, com quem Duroy brinca, compartilha um momento particular com o protagonista do romance. Além disso, pode ele amar seus humildes pais, que vivem na Normandia, e se relacionar com Madeleine e o universo de riqueza e poder que ela representa.

Todavia, esses mundos, divergentes entre si, não podem conviver e quando se encontram provocam uma crise. A solução para esse impasse é evitar que essas contradições se revelem, para que a imagem que se tem dos personagens não seja desfeita. Sabendo da impossibilidade de conciliar simultaneamente todos os aspectos dele mesmo, Duroy evita ao máximo o encontro entre as pessoas que fazem parte de seus diferentes mundos (MALRIEU, 2002).

Assim, Duroy reluta em levar Clotilde ao cabaré *Folies-Bergère*, onde trabalha a prostituta Rachel, com quem se relaciona no início do romance e de sua trajetória. Lá, ele não sabe o que fazer quando Rachel encontra Clotilde de Marelle a seu lado e decide ignorá-la. Ao fazer isso, provoca revolta em Rachel que decide falar com ele e com a mulher que o acompanha, demonstrando intimidade, situação que provoca um rompimento entre Clotilde e Duroy. Madeleine, por sua vez, queria muito encontrar os pais de Duroy, mesmo sabendo da simplicidade dos mesmos; todavia quando se depara com a realidade, já alertada várias vezes por Duroy, arrepende-se e sente-se mal por estar em ambiente tão pobre, com pessoas ignorantes. Também a pequena Laurine, encantada com seu amigo *Bel-Ami*, decepciona-se com este ao saber sobre seu casamento com Madeleine Forestier, passando a tratá-lo com indiferença.

Mas a incapacidade de conciliar os diferentes aspectos de seu ser pode ser vista em outros personagens do romance, como a senhora Walter, por exemplo. Mulher recatada, católica, casada com um judeu (dizem sobre ela que nunca traiu o marido), vê-se desesperadamente apaixonada por *Bel-Ami*, que será, para seu desespero, seu genro.

Para não ter de renunciar a alguma parte de seu ser, o personagem acaba levando uma vida dupla. Duroy, o filho dos camponeses de Canteleu, não pode ser o marido de Madeleine Forestier, ou de Susane Walter (por isso ele contrata pessoas que passam por seus pais em seu casamento); o amante de Clotilde, não pode ser aquele de Rachel, ou da senhora Walter, já que cada uma tem uma imagem e todas acreditam ocupar um lugar único na vida de Duroy. Como ele quer obter o reconhecimento por parte dos seus pais, precisa renunciar - ou ocultar - alguns aspectos de si mesmo, e viver um mundo de aparências. Desse modo, na medida em que vai construindo seu novo “eu”, baseado nos valores apreendidos da sociedade parisiense, a essência de sua personalidade vai se diluindo, embora ela não desapareça de todo (MALRIEU, 2002).

É interessante observar que o romance começa com uma cena que dá ao leitor a impressão de que algo acontecia antes de a narração começar, mas não lhe é dado conhecer de onde vinha Duroy e o que ele fazia naquele estabelecimento. Embora se saiba que o personagem tem um passado, o modo como a narrativa é contada, sem muitas digressões ou lembranças do passado, leva-nos a perceber a importância dada aos fatos ali contados.

Ao apresentar o protagonista na primeira página, como comumente era feito nos romances de então, com descrição física, já é possível perceber aspectos marcantes da personalidade de Duroy, como seu ato de desejar constantemente, já evidente na primeira página, mesmo que esta não o defina plenamente. Percebemos que são as ações dos personagens ao longo da narrativa (e que estão intimamente ligadas com as relações com os outros personagens) que revelarão suas facetas e suas personalidades.

Ainda que não provoque, em geral, os acontecimentos, Duroy sabe se aproveitar das ocasiões e, enquanto, na primeira parte do romance, está aprendendo como se comportar na sociedade de Paris, observando e sendo orientado por outros personagens, como Forestier e Madeleine, na segunda parte, já ambientado, ele tirará proveito das oportunidades que se lhe apresentam, chegando a provocá-las a seu favor, como é o caso do flagrante dado à sua esposa Madeleine e seu amante, situação provocada por ele, a fim de se separar para poder desposar a milionária herdeira dos Walter.

Percebe-se, também, que, embora as ações de Duroy sejam motivadas por sua ambição e inveja, ele é levado a agir a partir do incentivo ou intervenção de terceiros, contando, por vezes, com o acaso (quando encontra Charles Forestier em uma rua de Paris) e até mesmo a sorte (quando não se fere no duelo do qual participa). No âmbito das conquistas amorosas, o personagem parece não ter consciência de seu charme no começo da narrativa, valendo-se

dele, apenas, posteriormente para seduzir as mulheres. Aliás, é Madeleine que lhe sugere fazer uma visita à senhora de Marelle, ou lhe fala da paixão que a senhora Walter tem por ele.

Observa-se, também, que, no plano social e profissional, o personagem, não tendo traçado um plano para enriquecer, vive apenas o presente imediato, onde se passam os acontecimentos, a partir dos quais Duroy vai se construindo. Ambicioso, deseja constantemente e, em cada momento de sua vida apresentada pelo narrador, toda vez que alcança alguma estabilidade ou posição, ele tem o hábito de desejar sempre mais.

5.5 Relação com o outro

O encontro com o outro é mais um aspecto impressionista que pode ser verificado no romance de Maupassant. Como procuramos mostrar ao longo deste trabalho, o objeto, para a arte impressionista, não pode ser visto em sua integridade, mas, apenas, em sua relação com os outros objetos que compõem o quadro. Assim, as características que identificam e definem esse objeto se transformam a partir do movimento externo a ele, conforme as condições de luz, de perspectiva, etc. O outro tem, nesse sentido, importante papel na sua composição e é dessa relação que se pode entrever uma faceta, um aspecto do objeto, ainda que apenas em um átimo.

O encontro com o outro também marca a obra maupassantiana, pois é com ele que se dá a percepção da diferença e semelhança. Em Maupassant, como aponta o professor de literatura francesa e psicanalista Pierre Bayard (1994), esse encontro pode ser voluntário ou involuntário (com um conhecido ou com algum desconhecido). Como em *Bel-Ami* o protagonista está sempre em movimento, vários lugares, principalmente lugares públicos, permitem esses encontros, como a rua, a igreja, o bosque; mas também o jornal, as festas, as casas, o trem, o restaurante, etc. O encontro tem, assim, uma relação evidente com o passageiro, o movimento, e acentua o caráter do efêmero e incerto.

No romance, o encontro com o outro acontece em diferentes situações, seja em evento organizado, como o jantar na casa dos Forestier, seja enquanto breve encontro, como cruzamentos na rua que colocam em contato dois seres e os separam ao mesmo tempo. Podemos citar, por exemplo, uma cena do começo da narrativa, quando Duroy, saindo de um estabelecimento e vagando pelas ruas de Paris, vê entre a multidão de transeuntes um rosto que lhe é familiar: Charles Forestier. É, aliás, a partir desse encontro que iniciarão as mudanças na vida do protagonista. É importante observar que, quando vê Forestier, Duroy não o reconhece de imediato. Tem ele apenas a impressão de já ter visto aquele rosto e por

isso passa a segui-lo, desejoso de lembrar-se: “*Il fouillait dans sa pensée sans parvenir à se le rappeler; puis, tout d'un coup, par un singulier phénomène de mémoire, le même homme lui apparut, moins gros, plus jeune, vêtu d'un uniforme de hussard.*” (MAUPASSANT, 2007, p.26)¹⁰⁶. Ao se recordar, o mesmo homem lhe aparece, na memória, diferente, mais seguro de si: “*Duroy, surpris, le regardait. Il était bien changé, bien mûri. Il avait maintenant une allure, une tenue, un costume d'homme posé, sûr de lui, et un ventre d'homme qui dîne bien.*” (MAUPASSANT, 2007, p.26)¹⁰⁷. Ou seja, há uma transformação em Charles Forestier, ele se tornou outro homem, não se parece mais com o que era outrora: “magro”, “pequeno”, “brigão”, “valentão”, “agitado”, por isso a dificuldade de lembrar-se dele.

Para Bayard (1994), o encontro com o outro, em Maupassant, é uma experiência ligada à percepção de limites de si, processo no qual o olhar tem papel importante. Nessa situação, o outro, não é visto por ele mesmo, como ser total, mas como a diferença existente entre sua imagem projetada e o que ele é na realidade. Além disso, a partir dele ocorre o movimento de percepção, e por vezes de hesitação, do que é estranho e familiar, levando o sujeito a questionar-se sobre o que realmente percebeu. Essa sensação de confusão pôde ser notada, como mostramos anteriormente, na cena em que a senhora Walter vê Duroy na figura de Cristo, em um quadro. Ou ainda, a dúvida ou incerteza nas passagens em que Duroy vê nos transeuntes alguns personagens, a senhora de Marelle e Charles Forestier; este último, inclusive, já havia morrido, provocando, então, como que um encontro sobrenatural.

Além do encontro com um desconhecido que pode remeter a um conhecido, há situações, como demonstra Bayard (1994) em que aquilo que é familiar, conhecido, pode se tornar outro. Nessa situação, é possível pensar no que ocorre no romance *Bel-Ami*, de modo geral, quando os outros personagens percebem que não conhecem Duroy. Um exemplo, tem-se na cena da herança de Vaudrec, quando Madeleine e Duroy se olham fixamente nos olhos para tentar decifrar o que vai na alma do outro e percebem que não se conhecem, mesmo sendo marido e mulher. Tal situação provoca uma angústia nos personagens, ao perceberem que os seres que julgavam conhecer podem diferir deles mesmos, ou seja, eles podem mudar, transformar-se, podendo chegar ao limite de não mais reconhecer aquele que é íntimo e familiar. Nesse momento de (re)conhecimento, a presença do estranho é marcada pelo olhar.

¹⁰⁶ “Procurava em sua memória, sem chegar a lembrar-se; depois, de repente, por um singular fenômeno mnemônico, o mesmo homem lhe apareceu menos gordo, mais jovem, vestido com um uniforme de hussardo.” (MAUPASSANT, 1981, p.10).

¹⁰⁷ “Duroy, surpreso, olhava-o. Estava bem mudado, bem amadurecido. Tinha agora pose, uma atitude, um modo de homem sério, seguro de si mesmo, e uma barriga de homem que come bem.” (MAUPASSANT, 1981, p.11).

Nesse encontro com o outro, dá-se também a construção da identidade do indivíduo. Assim, Dumesnil (1979, p.187), ao falar sobre o escritor Maupassant, faz uma reflexão sobre as influências que o meio onde o indivíduo vive exerce sobre ele, de modo a construir sua própria identidade. Suas observações sintetizam uma questão que pode ser percebida em *Bel-Ami*.

Subir l'influence du milieu, c'est une conséquence inévitable de la vie. Mais il y a des milieux bienfaisants, dont l'influence s'exerce dans un sens favorable au développement de la personnalité, où l'être trouve son équilibre moral et physique, et il y a des milieux malsains, déprimants pour certaines natures, alors que d'autres, cependant, s'en accommodent sans paraître en souffrir. (DUMESNIL, 1979, p.187).¹⁰⁸

A partir das situações até agora apresentadas, percebe-se que o reconhecimento é um fator importante no romance, tendo em vista que é por meio dele que Duroy vai construindo sua personalidade. Em sua trajetória, o personagem observa o comportamento dos outros e ouve, por vezes, alguns comentários que podem lhe servir, por vezes, como ensinamento. Uma lição dada por Charles Forestier, e que será praticada pelo protagonista de *Bel-Ami*, consiste em usar as mulheres como meio para atingir seus fins.

O repórter Saint-Potin o orienta no sentido de mostrar-lhe que todas as pessoas são iguais, e que apenas algumas informações mudam:

J'en ai déjà interviewé cinq cents de ces Chinois, Persans, Hindous, Chiliens, Japonais et autres. Ils répondent tous la même chose, d'après moi. Je n'ai qu'à reprendre mon article sur le dernier venu et à le copier mot pour mot. Ce qui change, par exemple, c'est leur tête, leur nom, leurs titres, leur âge, leur suite. (MAUPASSANT, 2007, p.89)¹⁰⁹.

Esses ensinamentos são levados em consideração por Duroy em vários momentos da narrativa, a ponto, inclusive, de ele confundir alguns personagens. Isso acontece, por exemplo, quando Duroy pensa ter visto a senhora de Marelle em uma pessoa que caminhava em uma rua de Paris. Ou quando, esperando a senhora Walter em frente à igreja, ele imagina ter visto alguém muito parecido com Charles Forestier: “*Du Roy le considérait, lui trouvant une bonne tête, et, tout à coup, il s'imagina qu'il ressemblait à Forestier.*” (MAUPASSANT,

¹⁰⁸ “Sofrer a influência do meio é uma consequência inevitável da vida. Mas existem ambientes benéficos, cuja influência é exercida em um sentido favorável ao desenvolvimento da personalidade, onde o ser encontra seu equilíbrio moral e físico, e existem ambientes perigosos, deprimentes para algumas naturezas, enquanto outros, no entanto, acomodam-se neles sem parecer sofrer.” (DUMESNIL, 1979, p.187).

¹⁰⁹ “Já entrevistei quinhentos chineses, persas, hindus, chilenos, japoneses e outros. Respondem todos a mesma coisa, depois de mim. Não tenho senão que apanhar meu artigo sobre o último que chegou, e copiá-lo palavra por palavra. O que muda, por exemplo, é o retrato, o nome, os títulos, a idade, a comitiva.” (MAUPASSANT, 1981, p.58).

2007, p.349)¹¹⁰. Ele chega, inclusive, a ver em Madeleine traços da prostituta Rachel: “*Duroy se rassurait sous son regard, qui lui rappelait, sans qu'il sût pourquoi, celui de la fille rencontrée la veille aux Folies-Bergère.*” (MAUPASSANT, 2007, p.43)¹¹¹.

O poeta Norbert de Varenne ensina, ao contrário das orientações de Saint-Potin, que as pessoas são diferentes e que, ainda que haja algo nas outras pessoas que nos lembre alguém, elas possuem características que retomam sua individualidade, as quais nunca mais voltarão com a sua morte:

On garde les moules des statues, les empreintes qui refont toujours des objets pareils; mais mon corps, mon visage, mes pensées, mes désirs ne réparâtront jamais. Et pourtant il naîtra des millions, des milliards d'êtres qui auront dans quelques centimètres carrés un nez, des yeux, un front, des joues et une bouche comme moi, et aussi une âme comme moi, sans que jamais je revienne, moi, sans que jamais même quelque chose de moi, reconnaissable reparaisse dans ces créatures innombrables et différentes, indéfiniment différentes, bien que pareilles à peu près. (MAUPASSANT, 2007, p.260)¹¹².

Mas estas lições dadas pelo poeta não serão ouvidas por Duroy, senão em alguns raros momentos na narrativa, principalmente quando a presença da morte é sentida. Podemos perceber, ainda, a partir deste trecho sobre a questão da “finitude” de nossa existência e do vazio de tudo, a presença da filosofia de Schopenhauer (1788-1860). Como nos indica Vial (1971), ao mostrar a influência que esse filósofo pessimista exerceu sobre Maupassant, diz-nos que, para o filósofo, o ser humano deve voltar-se para o presente, pois este é real, certo, e nossa existência responde a ele exclusivamente. O futuro e o passado são sempre outro, diferente do que nós pensamos. Por isso, eles têm bem menos importância que o presente. Os homens movidos pelos desejos e pelas esperanças vivem muito no futuro, em expectativa, e negligenciam o presente.

Outro aspecto que chama a atenção em sua filosofia, e que pode ser pensado no romance de Maupassant, corresponde à ideia de vontade, do querer, do desejo e do prazer. Schopenhauer diz que todo desejo nasce de uma necessidade, de uma privação, de um

¹¹⁰ “Du Roy considerava-o, achando-lhe uma boa cabeça e, de repente, imaginou que ele se parecia com Forestier.” (MAUPASSANT, 1981, p.228).

¹¹¹ “Duroy tranqüilizava-se sob o seu olhar, que lhe lembrava, sem que soubesse por quê, o da mulher encontrada na véspera, no Folies-Bergère.” (MAUPASSANT, 1981, p.24).

¹¹² “Guardam-se os moldes das estátuas, as impressões que refazem sempre objetos semelhantes; mas meu corpo, meu rosto, meus pensamentos, meus desejos nunca mais reaparecerão. E, entretanto, nascerão milhões de milhares de seres que terão dentro de alguns centímetros quadrados um nariz, olhos, uma fronte, faces e uma boca como eu, e também uma alma como eu, sem que eu volte jamais, eu, sem que nunca alguma coisa reconhecível de mim reapareça nestas criaturas inumeráveis e diferentes, indefinidamente diferentes, se bem que pouco mais ou menos parecidas.” (MAUPASSANT, 1981, p.118).

sofrimento. Quando satisfeito ele se ameniza, mas as exigências do desejo são infinitas, o prazer é curto e estreitamente medido. Nada no mundo é capaz de acalmar a vontade, nem de fixa-la de uma maneira durável. Segundo o filósofo, o homem, escravo do querer, é continuamente pregado na roda de Ixion, e ele é o Tântalo devorado pela sede eterna. Ainda de acordo com o filósofo, nada é fixo, estável na vida (esta é fugidia, fugaz): nem dor infinita, nem alegria eterna, nem impressão permanente, nem entusiasmo durável, nem resolução elevada que possa durar a vida toda. Tudo se dissolve com o tempo e este destrói tudo que existe de grande e de audacioso. No final das contas, nada vale a pena, tudo é vaidade.

Ao pensar os seres como iguais, tendência adquirida no universo da profissão de repórter, o personagem Duroy olha os outros e os analisa, julgando seus comportamentos e procurando tirar proveito das amizades estabelecidas. A passagem a seguir estabelece uma oposição entre ele e os outros, o resto do mundo:

Il eut des rapports continus avec des ministres, des concierges, des généraux, des agents de police, des princes, des souteneurs, des courtisanes, des ambassadeurs, des évêques, des proxénètes, des rastaquouères, des hommes du monde, des Grecs, des cochers de fiacre, des garçons de café et bien d'autres, étant devenu l'ami intéressé et indifférent de tous ces gens, les confondant dans son estime, les toisant à la même mesure, les jugeant avec le même oeil, à force de les voir tous les jours, à toute heure, sans transition d'esprit [...] (MAUPASSANT, 2007, p.170)¹¹³.

Muitas vezes, Duroy, em acessos de inveja, evidencia aspectos negativos de outros personagens, como a inutilidade ou hipocrisia. Ao criticar os outros, demonstrando a mediocridade contida no mundo, o personagem tenta se afirmar, acreditando ser superior a eles. Sobre isso, Malrieu (2002, p.120) diz que Maupassant, ao colocar em cena um personagem indeterminado, permite que este construa seu caráter progressivamente, não apenas a partir de sua experiência, mas, e principalmente, a partir de sua relação com os outros personagens, numa tentativa de definir-se “*fantasmatiquement à travers un autre, réel ou imaginaire.*”¹¹⁴ O reconhecimento, nessa perspectiva, é marcante como fator da construção do personagem, tendo em vista que este busca sua identidade ao confrontar-se com os outros, pólos de identificação ou de rejeição (MALRIEU, 2002). Ainda segundo o estudioso de Maupassant, é possível pensar o romance *Bel-Ami* como uma evolução da ideia que Duroy

¹¹³“Teve contatos constantes com ministros, porteiros, gerais, agentes de policia, príncipes, rufiões, cortesãs, embaixadores, bispos, proxenetas, novos-ricos, mundanos, trapaceiros, cocheiros de fiacre, garçons de café e muitos outros, tornando-se amigo interessado e indiferente de toda aquela gente, confundindo-os em sua estima, analisando-os igualmente, julgando-os com o mesmo olhar, à força de os ver todos os dias, à toda hora, sem transição de espírito [...]” (MAUPASSANT, 1981, p.64).

¹¹⁴ “fantasticamente por meio do outro, real ou imaginário” (MALRIEU, 2002, p.120).

tem dos outros em relação a ele mesmo, ou à imagem real, ou suposta, que ele tem disso, ou seja, o romance se estrutura em função das relações de identidade ou oposição estabelecidas entre Duroy e os diferentes personagens.

Dentro da discussão da relação com o outro, verifica-se que a questão do duplo também está presente na obra de Maupassant. Ao falar sobre isso, Bayard (1994) diz que a semelhança está na base da problemática do duplo e pode ocorrer de diversas maneiras, como no plano físico, na personalidade, ou ocorrer apenas em uma situação na qual se encontram vários personagens, podendo a semelhança limitar-se a um pequeno detalhe, um traço de identificação comum, suscetível de favorecer a atração e a repulsão.

O duplo, nessa perspectiva, está sempre em relação com o encontro, e é ele menos um estado de fato que um acontecimento. Cruzar com seu(s) duplo(s) é, então, constatar uma semelhança com o que parecia dissemelhante, ou seja, verificar uma semelhança inesperada com um outro e, ao mesmo tempo, um movimento no qual o indivíduo se percebe diferente, como em um “espelho invertido” (BAYARD, 1994).

Segundo o estudioso, a aparição externa de um duplo seria a projeção de uma “sombra” interior que o sujeito rejeita, pois a presença do duplo evidencia que há uma divisão no interior do indivíduo. Essa questão poderá, então, justificar a fragmentação da personalidade de Duroy e sua relação com vários outros externos a ele¹¹⁵.

O duplo seria composto na verdade por três, tendo em vista que, se o outro intriga e interessa o indivíduo, não é por ele mesmo, pelo que ele é, mas porque o indivíduo vê neste outro um terceiro, alguém que não é nem “ele”, nem o “eu”, mas alguém que vive no indivíduo e se manifesta por momentos no outro (BAYARD, 1994). Assim, o duplo acentua a diferença no próprio indivíduo e rompe com sua aparente unidade. É, pois, diante do outro que se lamenta ser o que se é ou deseja-se ser como o outro.

Ao observarmos, então, esses aspectos referentes ao duplo e o encontro com o outro, verifica-se uma problemática que está colocada no romance *Bel-Ami*, que é a questão da identidade. Nesse âmbito, a relação de Duroy tanto com personagens femininos quanto masculinos, se não contribui para a construção de sua identidade, ao menos evidencia claramente as múltiplas facetas que ele apresenta e a fragmentação do seu “eu” e, por conseguinte, de sua unidade.

¹¹⁵ No caso do romance *Bel-Ami*, este duplo pode ser pensado sob o aspecto do papel social.

5.5.1 Duroy e os personagens femininos

A relação e, por conseguinte, a identificação de Duroy com personagens femininos é marcante. Ele se identifica com a senhora de Marelle, com Madeleine e até com uma cortesã.

Duroy, como o narrador diz, age motivado pelo desejo: ele quer “*toujours plus et mieux*” (MAUPASSANT, 2007, p.23)¹¹⁶. Assim, cada vez que satisfazia um desejo, que conseguia atingir um objetivo, tornava-se, imediatamente, insatisfeito, desejando coisas maiores. Nessa perspectiva, suas conquistas femininas estavam intimamente ligadas à sua incessante busca, quer seja por uma situação social e financeira ideal, quer seja por reconhecimento, em sua busca por uma identidade. A mulher “perfeita” e “ideal”, para ele, sempre era aquela que não possuía e, desse modo, a inveja, assim como o desejo, colaboram com o movimento do personagem, provocando um rodízio constante de mulheres em sua vida, na busca pela mulher ideal.

Quando tinha dinheiro suficiente apenas para uma refeição diária, à sua escolha, esse personagem “*il volait, par-ci par-là, un peu d'amour*” (MAUPASSANT, 2007, p.23)¹¹⁷ das prostitutas das ruas de Paris. Já no começo da narrativa, Duroy deseja um encontro amoroso; ele não sabe como a mulher se lhe apresentaria, mas ele a esperava “*tous les jours, tous les soirs*” (MAUPASSANT, 2007, p.23)¹¹⁸. Graças ao inesperado encontro com Charles Forestier, ele consegue acesso gratuito a uma taverna. Ali, uma prostituta encanta-se por ele a ponto de aceitar levá-lo a sua casa sem nada receber em troca.

A primeira mulher da sociedade, “*femme du monde*”, que Georges Duroy conquista é a senhora de Marelle. O narrador descreve os pensamentos de Duroy, ao se despedir dela com um beijo nos lábios: “*Il en tenait une, enfin, une femme mariée! une femme du monde! du vrai monde! du monde parisien! Comme ça avait été facile et inattendu!*” (MAUPASSANT, 2007, p.130)¹¹⁹. Aqui está colocada a questão da posse da mulher.

Embora o narrador sugira a possibilidade de Clotilde de Marelle, casada com o senhor de Marelle, ter tido outros amantes, Duroy identifica-se com ela, personagem de ar boêmio:

Et ils se mirent à bavarder tout de suite, comme s'ils eussent été d'anciennes connaissances, sentant naître entre eux une familiarité instantanée, sentant s'établir un de ces courants de confiance, d'intimité et d'affection qui font

¹¹⁶ “sempre mais e melhor” (MAUPASSANT, 1981, p.8).

¹¹⁷ “roubava, aqui e ali, um pouco de amor” (MAUPASSANT, 1981, p.8).

¹¹⁸ “todos os dias, todas as noites.”

¹¹⁹ “Possuía uma – finalmente – uma mulher casada! Uma mulher de sociedade! Da verdadeira sociedade! Da sociedade parisiense! Como havia sido fácil e inesperado!” (MAUPASSANT, 1981, p.76).

amis, en cinq minutes, deux êtres de même caractère et de même race. (MAUPASSANT, 2007, p.116, grifo nosso)¹²⁰.

Tal afinidade permitiu que ambos, Clotilde e Duroy, mantivessem uma relação amorosa até o final da narrativa. Isso ocorreu porque:

Leurs deux natures avaient des crochets pareils; ils étaient bien, l'un et l'autre, de la race aventureuse des vagabonds de la vie de ces vagabonds mondains qui ressemblent fort, sans s'en douter, aux bohèmes des grandes routes. (MAUPASSANT, 2007, p.367)¹²¹.

Todavia, deseioso de introduzir-se na sociedade parisiense, Duroy conquistará outras mulheres com seu carisma e charme. A todas, ele trai sem escrúpulos, pois ele não está apaixonado por suas conquistas, o que faz é interpretar o papel de homem apaixonado, pois sabe que as mulheres são sensíveis a isso. Para Duroy, é preciso usar de subterfúgios para conquistar as mulheres: “*Il s'était imaginé jusque-là que pour aborder et conquérir une de ces créatures tant désirées, il fallait des soins infinis, des attentes interminables, un siège habile fait de galanteries, de paroles d'amour, de soupirs et de cadeaux.*” (MAUPASSANT, 2007, p.130)¹²². Expressões parecidas com: “*Comme je vous aime!*” (MAUPASSANT, 2007, p.131)¹²³ são comuns na fala desse personagem, ao tentar uma nova conquista, mas essas palavras servem apenas como meio para alcançar um fim almejado, como um caçador atrás da sua presa.

Duroy pode ser visto, então, como um *homme à femme*, um Dom Juan que, para seduzir as mulheres, usa vários subterfúgios, faz promessas (as quais não pretende cumprir) e (falsas) declarações de amor, mas a partir do momento em que ele atinge seu objetivo, aquela que foi objeto de investidas amorosas, idealizada em um primeiro momento, é rapidamente desvalorizada. A esposa do patrão, a senhora Walter, por exemplo, é vista como “*belle et jeune*”, “*si fraîche*”, “*il la jugea vraiment désirable*”; e pensava Duroy: “[...] *elle ne doit pas être mal encore. Comment se fait-il que je ne l'aie jamais remarquée.*” (MAUPASSANT,

¹²⁰ “E começaram logo a conversar, como se fossem antigos conhecidos, sentindo nascer entre eles uma familiaridade instantânea, sentindo estabelecer-se uma dessas correntes de confiança, intimidade e afeição que fazem amigos, em cinco minutos, **dois seres do mesmo caráter e da mesma raça.**” (MAUPASSANT, 1981, p.66, grifo nosso).

¹²¹ “Suas naturezas tinham pontos semelhantes; eram bem, um e outro, da raça aventureosa dos vagabundos, dos vagabundos mundanos que se parecem muito, sem desconfiar disso, com os ciganos das estradas.” (MAUPASSANT, 1981, p.242).

¹²² “Imaginava que, para abordar e conquistar uma dessas criaturas tão desejadas, precisava de cuidados infinitos, esperas intermináveis, um bloqueio hábil, feito de galanterias, palavras de amor, suspiros e presentes.” (MAUPASSANT, 1981, p.76).

¹²³ “Como a amo!” (MAUPASSANT, 1981, p.77).

2007, p.131)¹²⁴; mas “[...] *la Patronne l'excitait par la difficulté de la conquête, et par cette nouveauté toujours désirée des hommes.*” (MAUPASSANT, 2007, p.336)¹²⁵. Entretanto, em menos de um mês, após tê-la conquistado e se sentir “*déjà rassasié de cette femme mûre et dramatique*” (MAUPASSANT, 2007, p.363)¹²⁶, ela se torna “inoportuna” e “[...] *se montrait tout autre qu'il ne l'avait rêvée, essayant de le séduire avec des grâces puériles, des enfantillages d'amour ridicules à son âge.*” (MAUPASSANT, 2007, p.363)¹²⁷. Duroy tinha, então, vontade de chamá-la “*ma vieille*”, “[...] *dégoûté de l'amour [da senhora Walter], il en arrivait à une insurmontable répugnance; il ne pouvait plus la voir, ni l'entendre, ni penser à elle sans colère.*” (MAUPASSANT, 2007, p.365 e 366)¹²⁸. Podemos entender, a partir dos exemplos dados, que a atitude de Duroy se dá a partir da ideia de que as mulheres são substituíveis, instrumentos para vencer na vida. Esses exemplos, inclusive, corroboram a ideia da volubilidade do personagem.

Em Maupassant, especialmente em *Bel-Ami*, o amor, depois da união carnal, faz com que um dos amantes se torne diferente (DULĂU, 2004). Observa-se, neste autor pessimista, que a realização do ideal, ou seja, a consumação do ideal na relação sexual e o contato frequente com o ser inicialmente idealizado, leva ao desinteresse de uma das partes. No caso da senhora Walter, mulher “honesta”, recatada, esposa do dono do jornal em que trabalha Duroy, nutre por *Bel-Ami* um amor reprimido que, ao se concretizar, a torna cada vez mais dependente e ligada àquele que a despreza. Quando a senhora Walter tem contato com o ser idealizado, sendo posteriormente abandonada, depois de ter sido seduzida por ele com palavras doces e promessas de amor eterno, ela continua amando-o, apesar de tudo. Nesse caso, a única saída encontrada é a morte, e por isso ela se encerra em um luto simbólico, depois de ter sido abandonada pelo jovem, quando ela já não lhe interessava mais, a fim de demonstrar seu estado de alma:

Quand ils arrivèrent, la Patronne était seule dans le petit boudoir Louis XVI adopté pour ses réceptions intimes. Vêtue de noir, elle avait poudré ses cheveux, ce qui la rendait charmante. Elle avait l'air, de loin, d'une vieille, de près d'une jeune, et, quand on la regardait bien, d'un joli piège pour les yeux. - Vous êtes en deuil? demanda Madeleine. Elle répondit tristement: - Oui et non. Je n'ai perdu personne des miens. Mais je suis arrivée à l'âge

¹²⁴ “bela e jovem”, “tão fresca”, “julgo-a verdadeiramente desejável”; “Ela não está mal ainda’ pensou. ‘Como foi que eu nunca a notei?’” (MAUPASSANT, 1981, p.207 e p.240).

¹²⁵ “[...] a senhora Walter, porém excitava-o pela dificuldade da conquista e pela novidade sempre desejada pelos homens.” (MAUPASSANT, 1981, p.219, grifo nosso).

¹²⁶ “já saciado dessa mulher madura e dramática” (MAUPASSANT, 1981, p.239).

¹²⁷ “[...] se mostrava outra como ele não sonhara, experimentando seduzi-lo com graças pueris, criancices de amor, ridículas em sua idade.” (MAUPASSANT, 1981, p.239).

¹²⁸ “minha velha” e seu “[...] enfarnhamento pelo amor [da senhora Walter] tornou-se em invencível repugnância: não podia mais vê-la, escutá-la ou pensar nela sem cólera.” (MAUPASSANT, 1981, p.240 e 241).

où on fait le deuil de sa vie. Je le porte aujourd'hui, pour l'inaugurer. Desormais je le porterai dans mon coeur. (MAUPASSANT, 2007, p.434, grifo nosso)¹²⁹.

É possível verificar, ainda, neste trecho, a questões do ponto de vista, quando o narrador indica os modos diferentes que ela pode ser vista, conforme o lugar de onde é vista (perto ou longe) e a maneira como é olhada (se olhar bem). Este trecho ilustra bem a ideia dos diferentes pontos de vista que revelam particularidades do objeto, conforme o lugar de projeção.

Ao terminar seu caso com a senhora Walter, Duroy demonstra total indiferença e insensibilidade a seu sofrimento. Na ocasião da separação, inclusive, ele diz a ela: *“Ma chère, l'amour n'est pas éternel. On se prend et on se quitte. Mais quand ça dure comme entre nous ça devient un boulet horrible.”* (MAUPASSANT, 2007, p.430)¹³⁰.

Outro personagem feminino que se relaciona com Duroy é Madeleine que, aos olhos dele, parece, inicialmente, *“intelligente et charmante”, “fine”, “toujours jolie, fraîche, gentille”* (MAUPASSANT, 2007, p.237 e p.242)¹³¹. Houve, inclusive, um momento em que ter o amor de Madeleine seria, para ele, o ápice da felicidade, como podemos notar na seguinte citação, quando, ao contemplar Madeleine, diante do cadáver de seu marido, Duroy pensa consigo mesmo: *“Voilà pourtant la seule bonne chose de la vie: l'amour! tenir dans ses bras une femme aimée! Là est la limite du bonheur humain.”* (MAUPASSANT, 2007, p.237)¹³². Encantado por tê-la desposado, Duroy não se sente à vontade para tocá-la, embora desejasse uma aproximação física. A imagem idealizada que faz de sua esposa o intimida:

Il tenait toujours sa main, se demandant avec inquiétude par quelle transition il arriverait aux caresses. Il n'eût point été troublé de même devant l'ignorance d'une jeune fille; mais l'intelligence alerte et rusée qu'il sentait en Madeleine rendait embarrassée son attitude. Il avait peur de lui sembler niais, trop timide ou trop brutal, trop lent ou trop prompt. Il serrait cette main par petites pressions, sans qu'elle répondit à son appel. Il dit: - Ça me semble très drôle que vous soyez ma femme. Elle parut surprise: - Pourquoi ça? - Je ne sais pas. Ca me semble drôle. J'ai envie de vous

¹²⁹ “Quando chegaram, a senhora Walter estava só, no pequeno *boudoir* Luis XVI, adotado para suas recepções íntimas. **Vestida de negro**, havia empoado os cabelos, o que a tornava encantadora. **Parecia de longe uma velha, de perto, uma jovem, e quando se olhava bem, uma bela atração para os olhos.** - Está de luto? Perguntou Madeleine. - Ela respondeu tristemente: - **Sim e não. Não perdi nenhum dos meus. Mas cheguei à idade em que se usa o luto pela vida. Uso-o hoje, para inaugurá-lo. De agora em diante o usarei no coração.**” (MAUPASSANT, 1981, p.280, grifo nosso).

¹³⁰ “Minha querida, o amor não é eterno. A gente se liga, e se desprende [...] quando isso dura, como entre nós, torna-se uma cadeia terrível.” (MAUPASSANT, 1981, p.277).

¹³¹ “inteligente e encantadora”, “fina”, “sempre bonita, fresca, gentil” (MAUPASSANT, 1981, p.157 e p.161).

¹³² “Eis aí, no entanto, a única coisa boa da vida: o amor! Ter em seus braços uma mulher amada! É o limite da felicidade humana.” (MAUPASSANT, 1981, p.157).

*embrasser, et je m'étonne d'en avoir le droit. Elle lui tendit tranquillement sa joue, qu'il baisa comme il eût baisé celle d'une soeur. (MAUPASSANT, 2007, p.278, grifo nosso)*¹³³.

Ainda sobre o encontro com o outro, há, em *Bel-Ami*, uma cena que representaria a ansiedade por estar com o amado, e o desejo de não se separar mais dele. Trata-se da cena em que Duroy e Madeleine estão passeando de fiacre pelos *Champs-Élysées* e se deixam envolver por aquele ambiente carregado pelo amor:

*Georges et Madeleine s'amusaient à regarder tous ces couples enlacés, passant dans ces voitures, la femme en robe claire et l'homme sombre. C'était un immense fleuve d'amants qui coulait vers le Bois sous le ciel étoilé et brûlant. On n'entendait aucun bruit que le sourd roulement des roues sur la terre. Ils passaient, passaient, les deux êtres de chaque fiacre, allongés sur les coussins, muets, serrés l'un contre l'autre, perdus dans l'hallucination du désir, frémissant dans l'attente de l'étreinte prochaine. L'ombre chaude semblait pleine de baisers. Une sensation de tendresse flottante, d'amour bestial épandu, alourdiissait l'air, le rendait plus étouffant. Tous ces gens accouplés, grisés de la même pensée, de la même ardeur faisaient courir une fièvre autour d'eux. Toutes ces voitures chargées d'amour, sur qui semblaient voltiger des caresses, jetaient sur leur passage une sorte de souffle sensuel, subtil et troublant. (MAUPASSANT, 2007, p.308)*¹³⁴.

No encontro com o ser amado percebe-se a mudança no comportamento dos personagens quando, acreditando momentaneamente em suas sensações, tornam-se mais próximos, mais afetuosos, gentis, carinhosos. Novamente aqui, a impressão do outro, a partir do momento vivido, leva os personagens a agirem conforme suas sensações. Assim, enlevados pela atmosfera do amor, tornam-se eles mais afetuosos, atentos aos pequenos gestos do outro, pois o desejo de estar juntos, abraçados, torna-se, ainda que momentaneamente, vital para suas existências. Mas, em *Bel-Ami*, esses momentos, quando

¹³³ “Ele lhe segurava a mão, perguntando-se com inquietação por que meio chegaria às carícias. Não se teria perturbado diante da ignorância de uma mocinha; mas **a inteligência alerta e astuta** que sentia em Madeleine **tornava-o embaraçado. Tinha medo de parecer-lhe ingênuo, muito tímido ou muito bruto, muito lento ou muito pronto**. Apertava-lhe a mão com pequenas pressões, sem que ela lhe respondesse ao apelo. Disse: - Parece-me muito engraçado. Tenho vontade de abraçá-la e espanto-me de ter este direito. Ela lhe estendeu tranquilamente a face, que ele beijou como teria beijado a de uma irmã.” (MAUPASSANT, 1981, p.174, grifo nosso).

¹³⁴ “Georges e Madeleine divertiam-se em olhar todos os casais abraçados, que passavam nos carros, a mulher de vestido claro e o homem de escuro. Era um imenso rio de amantes que corria no Bois sob o céu estrelado e ardente. Não se escutava outro barulho além do rolar surdo das rodas no chão. Eles passavam, passavam, os dois seres de cada fiacre estendidos sobre as almofadas, calados, apertados um contra o outro, perdidos na alucinação do desejo, estremecendo na espera do próximo abraço. Uma sensação de ternura flutuante, de amor bestial esparso, tornava o ar pesado, mais sufocante. Toda essa gente abraçada, embriagada com o mesmo pensamento, com o mesmo ardor, fazia correr uma febre em torno deles. Todos os carros carregados de amor, sobre os quais pareciam flutuar carícias, lançavam em seu caminho uma espécie de sopro sensual, sutil e perturbador. Georges e Madeleine sentiram-se, eles mesmos, contagiados. Tomaram-se docemente as mãos, sem dizer uma palavra, um pouco oprimidos com o ar pesado e pela emoção que os invadia.” (MAUPASSANT, 1981, p.197).

existem, dissipam-se tão rapidamente como se compuseram. O que se percebe é a sobreposição de interesses pessoais aos sentimentos de amor, prevalecendo a ambição por bens materiais em detrimento do que realmente é importante na vida, como pensou o poeta Varenne.

Estado passageiro, os personagens Duroy e Madeleine passam a se estranhar, pouco tempo depois, como dissemos anteriormente, quando recebem a notícia de que o conde de Vaudrec deixou sua fortuna para Madeleine. Com isso, algum tempo depois do casamento, Madeleine transforma-se em “*une petite parvenue assez adroite*” e que “*elle serait maintenant un boulet à son pied.*” (MAUPASSANT, 2007, p.425)¹³⁵.

Além dessa relação amorosa que o personagem Duroy mantém com os personagens femininas, percebe-se que há, nessa relação, principalmente naquela com Madeleine, questões outras que, se levadas em consideração, ajudam a ver outro aspecto do personagem Duroy.

Para pensar isso, acreditamos ser importante falar um pouco sobre o papel definido socialmente para o homem e para a mulher. Assim, de acordo com Shields (apud POESCHL, MÚRIAS; RIBEIRO, 2003), surgem, no século XIX, teorias destinadas a justificar a posição social de homens e mulheres, a partir de disposições naturais. A ideia de inferioridade da mulher era explicada, então, pelo tamanho do cérebro. Nessa perspectiva, entendia-se, também, que as mulheres são dominadas pelos instintos e emoções, características entendidas como negativas, cujas manifestações no homem estariam inibidas, devido à sua “inteligência superior”. A partir dessa justificativa da superioridade masculina, os homens ocupavam posição de poder e prestígio na sociedade. Desse modo, as diferenças de aptidões, temperamento e inteligência, decorrentes desse raciocínio, sugerem que “[...] as energias da fêmea são orientadas para a preparação da gravidez e da lactação, o que reduz a energia disponível para o desenvolvimento de outras qualidades.” (SHIELDS apud POESCHL, MÚRIAS; RIBEIRO, 2003, p.214). Disso resulta o papel definido dos gêneros na sociedade, no qual cabe às mulheres ficar em casa, cuidando dos filhos e do marido, enquanto este trabalha fora, ocupando cargos que permitem o desenvolvimento de suas habilidades intelectuais. Para Stuart Mill (apud POESCHL, MÚRIAS; RIBEIRO, 2003, p.214) a aparente inferioridade feminina é apenas um pretexto para manter a mulher numa relação de passividade e dependência relativamente ao homem, tendo em vista que as relações entre homem e mulher são sócio e historicamente construídas. Com o passar do tempo, as mulheres

¹³⁵ “uma aventureirazinha, bastante sagaz” e que “seria agora um joanete em seu pé” (MAUPASSANT, 1981, p.273).

vão aos poucos tomando consciência da contradição concernente aos princípios de igualdades entre os seres humanos, defendidos pela democracia, o que culminará no feminismo e na reivindicação de direitos para esse grupo.

A partir da breve reflexão sobre as características comumente atribuídas ao homem e à mulher, naquele contexto, acreditamos que Duroy e Madeleine podem ser pensados, em certa medida, a partir dessas questões, pois ambos trazem características tanto femininas quanto masculinas, embora pareça imperar o princípio masculino em Madeleine e o feminino em Duroy. Há, assim, uma inversão, ou subversão, do papel determinado de cada um.

Madeleine pode ser pensada como uma mulher que está perto da emancipação. Ela é uma figura feminina forte, independente e inteligente. Seu comportamento se assemelha àquele definido como sendo de um homem. Suas preocupações habituais não correspondem a cuidar da casa, tampouco pensa ela em ter filhos. Quando Duroy a pede em casamento, imediatamente após a morte de seu marido Charles Forestier, ela deixa claro sua concepção de casamento, colocando suas condições:

Le mariage pour moi n'est pas une chaîne, mais une association. J'entends être libre, tout à fait libre de mes actes, de mes démarches, de mes sorties, toujours. Je ne pourrais tolérer ni contrôle, ni jalousie, ni discussion sur ma conduite. Je m'engagerais, bien-entendu, à ne jamais compromettre le nom de l'homme que j'aurais épousé, à ne jamais le rendre odieux ou ridicule. Mais il faudrait aussi que cet homme s'engageât à voir en moi une égale, une alliée, et non pas une inférieure ni une épouse obéissante et soumise. Mes idées, je le sais, ne sont pas celles de tout le monde, mais je n'en changerai point. (MAUPASSANT, 2007, p.243)¹³⁶.

O que ela faz é reivindicar total autonomia. Sua associação com Forestier, pautada nessas regras, mostrou-se bastante eficaz, permitindo a ele fazer carreira como jornalista, enquanto ela exercia seus talentos jornalísticos sob o nome do marido. Ela mostra-se uma mulher decidida, com uma vontade implacável e fria.

Diferentemente de mulheres como a senhora Walter, Madeleine não se apresenta como mulher carente, desejosa de carinho e palavras bonitas. Na viagem de trem a Rouen, imediatamente após seu casamento, Duroy tenta abraçar e beijar sua esposa, mas ela o repele:

¹³⁶ “O casamento para mim não é uma cadeia, mas uma associação. Desejo ser sempre livre, inteiramente livre nos meus atos, passos e saídas. Não poderei tolerar nem controle, nem ciúmes, nem discussão sobre minha conduta. Eu me empenharei, bem entendido, em nunca comprometer o nome do homem com quem casar, a não torná-lo odioso ou ridículo. Mas é preciso também que este homem se comprometa a ver em mim uma igual, uma aliada, e não uma inferior nem uma esposa obediente e submissa. Minhas idéias, eu sei, não são as de todo o mundo, mas não as mudarei de modo algum.” (MAUPASSANT, 1981, p.162).

Duroy s'étant penché pendant qu'elle regardait par la portière ouverte posa un long baiser, un baiser d'amant dans les cheveux de son cou. Elle demeura quelques moments immobile; puis, relevant la tête: - Vous me chatouillez, finissez. Mais il ne s'en allait point, promenant doucement, en une caresse énervante et prolongée, sa moustache frisée sur la chair blanche. Elle se secoua: -Finissez donc. Il avait saisi la tête de sa main droite glissée derrière elle, et il la tournait vers lui. Puis il se jeta sur sa bouche comme un épervier sur une proie. Elle se débattait, le repoussait, tâchait de se dégager. Elle y parvint enfin, et répéta: - Mais finissez donc. Il ne l'écoutait plus, l'étreignant, la baisant d'une lèvre avide et frémissante, essayant de la renverser sur les coussins du wagon. Elle se dégagea d'un grand effort, et, se levant avec vivacité: - Oh! voyons, Georges, finissez. Nous ne sommes pourtant plus des enfants, nous pouvons bien attendre Rouen. (MAUPASSANT, 2007, p.279)¹³⁷.

Depois disso, ele se coloca em um canto silenciosamente. Ela, então, fala “[...] *avec précision, de ce qu'ils feraient à leur retour.*” (MAUPASSANT, 2007, p.280)¹³⁸. Foi ela quem, antes do casamento, “[...] *avait réglé, av ec une sûreté d'homme d'affaires, tous les détails financiers du ménage[...]*” (MAUPASSANT, 2007, p.280)¹³⁹:

Ils s'étaient associés sous le régime de la séparation de biens, et tous les cas étaient prévus qui pouvaient survenir: mort, divorcé, naissance d'un ou de plusieurs enfants. Le jeune homme apportait quatre mille francs, disait-il [...] La jeune femme apportait quarante mille francs que lui avait laissés Forestier, disait-elle. (MAUPASSANT, 2007, p.279)¹⁴⁰.

Outra característica de Madeleine, cuja competência é atribuída ao homem, é o papel de professor:

*Il affectait de tenir ses mains sur ses genoux, comme les petits garçons bien sages.
- Vous avez l'air niais, comme ça, dit-elle.*

¹³⁷ “Duroy, inclinando-se enquanto ela olhava pela janela aberta, deu-lhe um longo beijo de amante nos cabelos junto à nuca. Ela ficou alguns minutos imóvel; depois, levantando a cabeça: - Você me faz cócegas, pare com isso. Mas ele não parou, e ficou passeando docemente, em uma carícia enervante e prolongada, seu bigode frisado sobre a carne branca. Ela estremeceu: Então, pare. Duroy segurou-lhe a cabeça, com a mão direita posta atrás, e virou-a para ele. Depois, lançou-se sobre sua boca como um gavião sobre a presa. Ela se debatia, empurrava-o, esforçava-se por libertar-se. Consegui, por fim, e repetiu: -Mas então, acabe com isso. Ele não a escutava mais, abraçava-a, beijando-a com lábio ávido e fremente, esforçando-se por deitá-la sobre as almofadas do vagão. Ela se libertou com grande esforço, e levantando-se com vivacidade: - Oh! Vejamos, Georges, pare. Não somos mais crianças, podemos muito bem esperar até Rouen.” (MAUPASSANT, 1981, p.174-175, grifo nosso).

¹³⁸ “falar com precisão do que fariam ao voltar”. (MAUPASSANT, 1981, p.175).

¹³⁹ “[...] com uma segurança de homem de negócios, tomou todos os detalhes financeiros do governo doméstico.” (MAUPASSANT, 1981, p.175, grifo nosso).

¹⁴⁰ “Tinham-se casado sob o regime de separação de bens, e todos os casos que poderiam acontecer estavam previstos: morte, divórcio, nascimento de uma ou mais crianças. O marido trazia quatro mil francos [...] A moça trazia quarenta mil francos que lhe havia deixado Forestier, dizia ela. ” (MAUPASSANT, 1981, p.175).

Il répliqua: -C'est mon rôle, auquel vous m'avez d'ailleurs rappelé tout à l'heure, et je n'en sortirai plus.

Elle demanda: -Pourquoi?

- Parce que c'est vous qui prenez la direction de la maison, et même celle de ma personne. Cela vous regarde, en effet, comme veuve!

Elle fut étonnée: -Que voulez-vous dire au juste?

- Que vous avez une expérience qui doit dissiper mon ignorance, et une pratique du mariage qui doit dégourdir mon innocence de célibataire, voilà, na! [...] Je ne connais pas les femmes, moi-na, -et vous connaissez les hommes, vous, puisque vous êtes veuve, -na, -c'est vous qui allez faire mon éducation... (MAUPASSANT, 2007, p.281)¹⁴¹.

Em geral, eram as mulheres que ficavam tímidas diante dos maridos, esperando inocentemente a consumação do casamento na noite de núpcias. Mas, o que se verifica no romance é totalmente o oposto. Além disso, Duroy diz não conhecer as mulheres e que Madeleine deve fazer sua educação, quando o que se esperava na sociedade da época, é que o homem fosse o professor.

Assumindo novamente uma postura vista como masculina, é ela quem chama Duroy para trabalhar e compor artigos, e não ele, enquanto jornalista:

-Tu ne sais pas, nous avons à travailler, ce soir, avant de nous coucher. Je n'ai pas eu le temps de te parler de ça avant dîner, parce que Vaudrec est arrivé tout de suite. On m'a apporté des nouvelles graves, tantôt, des nouvelles du Maroc. C'est Laroche-Mathieu, le député, le futur ministre, qui me les a données. Il faut que nous fassions un grand article, un article à sensation. J'ai des faits et des chiffres. Nous allons nous mettre à la besogne immédiatement. (MAUPASSANT, 2007, p.299)¹⁴².

E acende um cigarro para expor suas ideias:

Madeleine s'appuya à la cheminée, et ayant allumé une cigarette, elle raconta ses nouvelles, puis exposa ses idées, et le plan de l'article qu'elle rêvait [...] Quand leur article fut terminé, Georges le relut tout haut, en le déclamant. Ils le jugèrent admirable d'un commun accord et ils se souriaient, enchantés et surpris, comme s'ils venaient de se révéler l'un à l'autre. Ils se regardaient au fond des yeux, émus d'admiration et d'attendrissement; et ils s'embrassèrent avec élan, avec une ardeur

¹⁴¹ “Ele [Duroy] se esforçava por manter as mãos sobre os joelhos, como os rapazinhos bem-comportados. - Você, assim, tem o ar inocente – disse ela. George replicou: - É o meu papel, do qual você me lembrou ainda há pouco, e dele não sairei. Ela indagou: - Por quê? - Porque foi você que tomou direção da casa, e mesmo a de minha pessoa. Isto lhe compete, com efeito, como viúva! Ela ficou espantada: - Que você quer dizer ao certo? - Que você tem uma experiência que deve dissipar minha ignorância e uma prática do casamento que deve tornar sagaz minha inocência de celibatário, eis tudo! [...] Não conheço as mulheres, e você conhece os homens, pois é viúva. É você quem vai fazer minha educação...” (MAUPASSANT, 1981, p.176).

¹⁴² “- Tu não sabes, temos de trabalhar esta noite, antes de deitar. Deram-me graves notícias, há pouco, notícias do Marrocos [...] É preciso que façamos um grande artigo, um artigo de sensação. Tenho os fatos e os números. Começaremos a trabalhar imediatamente.” (MAUPASSANT, 1981, p.190, grifo nosso).

d'amour communiquée de leurs esprits à leurs corps. (MAUPASSANT, 2007, p.301, grifo nosso)¹⁴³.

Nesse momento, houve entre eles um entendimento que caberia apenas aos amantes com forte ligação espiritual, como se sua “outra metade” tivesse acabado de se revelar. Eles se olham e se abraçam com ardor. Em momentos como esse Duroy se identifica com Madeleine, como também se identificou em outro momento com a senhora de Marelle:

Il sentait bien qu'il lui plaisait, qu'elle avait pour lui plus que de la sympathie, une de ces affections qui naissent entre deux natures semblables et qui tiennent autant d'une séduction réciproque que d'une sorte de complicité muette. (MAUPASSANT, 2007, p.238, grifo nosso)¹⁴⁴.

É preciso ressaltar, ainda, que se trata da união entre uma mulher feminina que traz características consideradas masculinas, enquanto Duroy assume um papel periférico de subordinação. Madeleine é eficiente, habilidosa e mantém relações com personalidades públicas como senadores, deputados e generais:

Du Roy devenait célèbre dans les groupes politiques. Il sentait grandir son influence à la pression des poignées de main et à l'allure des coups de chapeau. Sa femme d'ailleurs l'emplissait de stupeur et d'admiration par l'ingéniosité de son esprit, l'habileté de ses informations et le nombre de ses connaissances. A tout moment, il trouvait dans son salon, en rentrant chez lui, un sénateur, un député, un magistrat, un général, qui traitaient Madeleine en vieille amie, avec une familiarité sérieuse. Où avait-elle connu tous ces gens? Dans le monde, disait-elle. Mais sérieuse. Où avait-elle connu tous ces gens? Dans le monde, disait-elle. Mais comment avait-elle su capter leur confiance et leur affection? Il ne le comprenait pas. (MAUPASSANT, 2007, p.302)¹⁴⁵.

¹⁴³“Madeleine, acendendo um cigarro, contou as novidades, depois expôs suas idéias e o plano do artigo que desejava [...] Quando terminou o artigo, Georges releu-o alto, declamando. De comum acordo, ambos julgaram-no admirável e sorriram, **encantados e surpreendidos, como se acabassem de ser revelados um ao outro. Olharam-se no fundo dos olhos, emocionados de admiração e de enternecimento, e abraçaram-se impulsivamente, com um ardor de amor comunicado aos corpos pelos espíritos.**” (MAUPASSANT, 1981, p.191, grifo nosso).

¹⁴⁴“Sentia que lhe agradava, que tinha ela por ele mais do que simpatia, uma destas afeições **que nascem entre duas naturezas semelhantes e que têm igualmente uma sedução recíproca e uma espécie de cumplicidade muda. Ela o sabia inteligente, resoluto, tenaz; podia ter confiança nele.**” (MAUPASSANT, 1981, p.157, grifo nosso).

¹⁴⁵ Du Roy tornou-se célebre nos grupos políticos. Sentia aumentar sua influência pela pressão dos apertos de mão e pela maneira de lhe tirarem o chapéu. Sua mulher, além disso, o enchia de estupor e admiração, pelo engenho de espírito, a habilidade em conseguir informações e o número de seus conhecimentos. A todo o momento, achava em seu salão, ao voltar para casa, um senador, um deputado, um magistrado, um general, que tratava Madeleine como velha amiga, com uma familiaridade séria. Onde tinha ela conhecido toda essa gente? – Na sociedade... – dizia ela. – Mas como havia sabido captar-lhes a confiança e a afeição? Ele não compreendia. (MAUPASSANT, 1981, p. p.192).

O próprio Duroy reconhece que ela daria “*une rude diplomate*” (MAUPASSANT, 2007, p.302)¹⁴⁶. Justamente por preocupar-se com questões políticas, econômicas, etc., ela não tinha muito tempo para cuidar dos afazeres domésticos, propriamente ditos:

Elle rentrait souvent en retard aux heures des repas, essoufflée, rouge, frémissante, et, avant même d'avoir ôté son voile, elle disait :- J'en ai du nanan, aujourd'hui. Figure-toi que le ministre de la justice vient de nommer deux magistrats qui ont fait partie des commissions mixtes. Nous allons lui flanquer un abattage dont il se souviendra. (MAUPASSANT, 2007, p.302)¹⁴⁷.

E dispensava as festas por sessões na Câmara dos Deputados: “*Le jeudi venu, il dit à Madeleine: -Tu ne viens pas à cet assaut chez Rival? - Oh ! non. Cela ne m'amuse guère, moi; j'irai à la Chambre des députés.*” (MAUPASSANT, 2007, p.420)¹⁴⁸. Tendo em vista que suas atividades são, em geral, masculinas, Clotilde de Marelle, fazendo referência à inteligência de Madeleine, diz: “um homem no corpo de uma mulher”.

Todavia, o papel social predeterminado de cada um é requisitado quando Madeleine é indicada como herdeira de Vaudrec, situação que deixa Duroy indignado: “[...] *il pouvait me laisser quelque chose, à moi... à moi, ton mari... à moi, son ami... entends-tu... mais pas à toi... à toi, son amie... à toi, ma femme... La distinction est capitale, essentielle, au point de vue des convenances... et de l'opinion publique.*” (MAUPASSANT, 2007, p.387)¹⁴⁹.

A partir do que foi exposto, é possível pensar Madeleine como sendo o duplo de Duroy, na medida em que ambos trazem características como a frieza nas ações e a insensibilidade; são ambos egocentrados e veem no outro apenas um meio para atingir um fim. Apesar disso, cada um deles traz, como tentamos mostrar, características individuais. Madeleine é protetora, atraente e inteligente (característica que se espera de um homem), escreve artigos para o marido, é ela que manda e decide na relação, enquanto Duroy é sedutor e encantador (característica de mulher). No começo do casamento de Madeleine e Duroy, tem-se a impressão de que as metades finalmente se encontraram, pois, aparentemente, eles se

¹⁴⁶ “uma ótima diplomata” (MAUPASSANT, 1981, p.192).

¹⁴⁷ “Ela entrava freqüentemente atrasada nas horas das refeições, esbaforida, vermelha, trêmula, e antes mesmo de tirar o véu, dizia: - Tenho um bom prato hoje. Imagina tu que o ministro da Justiça acaba de nomear dois magistrados que fizeram parte das comissões mistas. Vamos dar-lhe uma descompostura de que ele se recordará por muito tempo.” (MAUPASSANT, 1981, p. p.192)

¹⁴⁸ “Chegado quinta-feira ele disse a Madeleine: - não vens ao torneio em casa de Rival? - Oh! Não. Isto não me diverte nada; irei à Câmara dos Deputados. (MAUPASSANT, 1981, p.207).

¹⁴⁹ “[...] ele podia deixar-me qualquer coisa, a mim... a mim, teu marido... a mim, seu amigo... ouves?... mas não a ti...a ti, sua amiga... a ti, minha mulher. A distinção é capital, essencial do ponto de vista das conveniências... e da opinião pública.” (MAUPASSANT, 1981, p. 258)

completam, sendo um a parte que faltava ao outro¹⁵⁰. Mas essa ideia é desconstruída com a convivência diária, levando-os, inclusive, a um total estranhamento.

Sobre os homens que se apresentam como Duroy, Maupassant escreve um texto chamado “*L’homme-fille*”, no qual faz uma crítica a seus contemporâneos. Os *hommes-filles*, segundo Maupassant, são seres inconstantes, temperamentais, caprichosos, “inocentemente falsos”, nas convicções e vontades, características atribuídas, em geral, às mulheres:

Mais le plus irritant des hommes-filles, est assurément le Parisien et le boulevardier, dont les apparences d’intelligence sont plus marquées et qui assemble en lui, exagérées par son tempérament d’homme, toutes les séductions et tous les défauts des charmantes drôlesses. (MAUPASSANT, 1883c)¹⁵¹.

Eles são aqueles que governam com palavras doces e promessas enganadoras, que sabem apertar as mãos de modo a prender os corações. Dizem “*mon cher ami*” de uma maneira delicada às pessoas que eles pouco conhecem, mudam de opinião sem pestanejar e se exaltam por toda ideia nova, embora não se lembrem do que disseram no passado. Para Maupassant, todo bom jornalista deve ser um pouco *fille*, flexível em seguir as nuances da opinião corrente: cético, crédulo, mentiroso, correto, brincalhão, entusiasta e irônico; mas, embora demonstre estar convencido, não deve acreditar em nada.

Duroy pode ser visto como *homme-fille* na medida em que convence as mulheres com palavras de amor, gentis e sedutoras. É preciso dizer que ele conquista a todos, homens e mulheres, e, sendo charmoso e cativante, consegue tudo o que quer apenas com um sorriso. As relações dos *hommes-filles* são incertas, em um momento eles são amáveis, no outro olham com desprezo e isso ocorre, segundo Maupassant (1883c), porque eles têm “[...] *une nature de filles, un charme de filles, un tempérament de filles; et que tous leurs sentiments*

¹⁵⁰ Se pensarmos a partir do mito do adrógino, exposto por Platão (1972), nas discussões em torno do amor, em *O banquete*. Símbolo da perfeição, ele traz em si, ao mesmo tempo, as formas masculina e feminina, ou seja, aquilo que é comum aos dois sexos. Depois de ter a natureza mutilada em duas, cada metade procurava a sua própria metade para se unir a ela. Ao encontrarem-se, envolviam-se e abraçavam-se, na tentativa de se fundirem. A partir de então, ser cindido passa a simbolizar a carência humana, na busca incessante pelo outro que o completa. Há, assim, a busca pela perfeição, pela reconstituição daquela totalidade primordial que seria possível apenas com a união das partes divididas, permitindo, desse modo, a unidade do ser e o retorno à completude. Para Platão (1972), o elemento capaz de aproximar e ligar as duas partes perdidas na multidão de seres cindidos é o amor. No romance *Bel-Ami*, o mito do andrógino pode ser pensado em consonância com a busca pela perfeição, a qual se liga à unidade primordial. Essa unidade, no entanto, não se perfaz ali na união com um ser divino, não-humano (GRASSI, 1960), mas afigura-se na busca pelo outro, ser que, embora tenha uma existência autônoma, constitui-se como a metade que falta para completar e tornar perfeita a existência do amado.

¹⁵¹ “Mas o mais irritante dos *hommes-filles* é definitivamente o parisiense e o *boulevardier*, cujas aparências de inteligência são mais marcadas e que reúne nele, exageradas por seu temperamento de homem, todas as seduções e todos os defeitos das encantadoras mulheres sem-vergonha.” (MAUPASSANT, 1883c).

ressemblent à l'amour des filles."¹⁵² Essas características aparecem no comportamento do personagem Duroy, principalmente nas circunstâncias em que ele depende do outro.

No papel do homem e da mulher, determinado socialmente, Duroy ocupa uma posição invertida: trata-se de um homem que traz características femininas¹⁵³. Não é ele quem paga as contas ou que comanda; ele aceita que a senhora de Marelle pague o aluguel do quarto onde eles se encontram e aceita, também, as moedas de ouro deliberadamente esquecidas pela senhora de Marelle em seu bolso. Ele aceita, então, ser mantido materialmente por Clotilde de Marelle e intelectualmente por Madeleine.

Assim, Duroy, *arriviste* e ambicioso, experimenta o amor carnal com muitas mulheres, usando-as, de modo geral, como trampolim para atingir seus objetivos. Sem essas mulheres esse personagem jamais teria alcançado a situação financeira e social idealizada. Por isso, há, também, por parte dele, uma identificação com uma cortesã que viu passar de carruagem pela rua e essa aproximação pode se dar, justamente, no fato de ele aceitar o dinheiro das mulheres, seja os favores de Clotilde, seja a herança de Madeleine ou o dinheiro do investimento que a senhora Walter ganhou para ele:

Il sentait peut-être vaguement qu'il y avait quelque chose de commun entre eux, un lien de nature, qu'ils étaient de même race, de même âme, et que son succès aurait des procédés audacieux de même ordre. (MAUPASSANT, 2007, p.191)¹⁵⁴.

5.5.2 Duroy e os personagens masculinos

Há, no personagem Duroy, uma necessidade de encontrar no outro, como diz Malrieu (2002), seu próprio reflexo, seja este real ou imaginário. Assim, estruturando-se em relação à imagem do outro, Duroy pode construir e afirmar sua identidade apenas pela identificação ou comparação com a dele. Por isso, precisa observá-lo e conhecê-lo, para saber, na medida do possível, em que eles se aproximam ou não. O exemplo a seguir, corresponde à cena em que Duroy toma consciência de que Clotilde teve outros amantes antes dele. Segundo o crítico, ele se irrita, não por descobrir tal fato, mas por ignorar quem são os amantes, o que o impede de se situar em relação a eles, e ao passado desconhecido de Clotilde:

¹⁵² “[...] uma natureza de mulher, um charme de mulher, um temperamento de mulher; e todos os seus sentimentos parecem com o amor das mulheres.” (MAUPASSANT, 1883c).

¹⁵³ Confira Monneyron (1996).

¹⁵⁴ “Sentia talvez cegamente que havia qualquer coisa de comum entre eles, um elo de natureza, que eram da mesma raça, da mesma alma, e que seu sucesso significava processos audaciosos da mesma ordem.” (MAUPASSANT, 1981, p.122).

Et Duroy, pour la première fois, songea à tout ce qu'il ne savait point dans la vie passée de cette femme, et il rêva. Certes elle avait eu des amants, déjà, mais de quelle sorte? de quel monde? Une vague jalousie, une sorte d'inimitié s'éveillait en lui contre elle, une inimitié pour tout ce qu'il ignorait, pour tout ce qui ne lui avait point appartenu dans ce coeur et dans cette existence. Il la regardait, irrité du mystère enfermé dans cette tête jolie et muette et qui songeait, en ce moment-là même peut-être, à l'autre, aux autres, avec des regrets. Comme il eût aimé regarder dans ce souvenir, y fouiller, et tout savoir, tout connaître!... (MAUPASSANT, 2007, p.142)¹⁵⁵.

Diante da necessidade do outro para se firmar, o personagem vai, então, por vezes, como sugere Malrieu (2002), provocar a presença do “*double et rival*”, pois este, também, lhe permitirá definir-se, nesse caso por oposição. Assim, Charles Forestier pode ser visto como esse duplo e rival de Duroy na primeira parte do romance, embora sua presença seja marcante, mesmo depois de sua morte, na segunda parte. Percebe-se, então, que a vida de Forestier se assemelha àquela que teve e terá Duroy, pois ambos serviram como soldados e, também, não tinham traquejo com a escritura jornalística, sendo, pois, instruídos por Madeleine nesse ofício. Charles demonstra compreender a angústia de Duroy, frente à incumbência de fazer o artigo solicitado pelo senhor Walter, encaminhando o novato para sua esposa:

*C'est que... c'est que... je ne peux pas arriver à faire mon article, tu sais, l'article que M. Walter m'a demandé sur l'Algérie. Ça n'est pas bien étonnant, étant donné que je n'ai jamais écrit. Il faut de la pratique pour ça comme pour tout. Je m'y ferai bien vite, j'en suis sûr, mais, pour débiter, je ne sais pas comment m'y prendre. J'ai bien les idées, je les ai toutes, et je ne parviens pas à les exprimer. Il s'arrêta, hésitant un peu. Forestier souriait, avec malice: - **Je connais ça [...]** Il tapa sur le bras de son ancien camarade et lui dit : - *Va-t'en trouver ma femme, elle t'arrangera ton affaire aussi bien que moi.* (MAUPASSANT, 2007, p.64, grifo nosso)¹⁵⁶.*

Depois de se casar com a viúva de Forestier, Duroy assume os vencimentos salariais do outro, ocupa seu cargo no jornal e o prestígio que aquele tinha. Passa, também, a morar na casa onde o falecido havia morado, dormir em sua cama e usar, até, seus chinelos.

¹⁵⁵ “E Duroy pensou pela primeira vez em tudo o que absolutamente não sabia da vida passada daquela mulher, e supôs : Certamente ela já havia tido amantes, mas de que espécie ? de que mundo ? Um ciúme vago, uma espécie de inimizade, levantou-se nele contra ela, uma inimizade por tudo o que ignorava, por tudo quanto não lhe tinha pertencido nesse coração e nessa existência. Olhava-a, irritado com o mistério fechado nesta cabeça bonita e muda, e que talvez naquele momento sonhasse com o outro, com os outros, com saudade. Como gostaria de penetrar nessa recordação, remexê-la, tudo saber, tudo conhecer !... ” (MAUPASSANT, 1981, p.85).

¹⁵⁶ “- É que... é que... não consigo fazer meu artigo, sabes, o artigo que o Senhor Walter me encomendou sobre a Argélia. Não é muito de espantar, sabendo-se que jamais escrevi. É preciso prática para isso como para outra coisa qualquer. Eu a adquirirei brevemente, tenho certeza ; mas, para começar, não sei a que me ater. Tenho idéias tenho-as todas, mas não consigo escrevê-las. Parou hesitando um pouco. Forestier sorria com malícia : - **Conheço isso [...]** Bateu no braço de seu camarada e disse : - *Vai procurar minha mulher, ela te auxiliará tão bem quanto eu.*” (MAUPASSANT, 1981, p.40, grifo nosso).

Todavia, Duroy não se contenta com a situação conquistada, e, tendo como mola propulsora a inveja e os desejos sem limite, diferentemente de Charles Forestier, ele encontra outro duplo, e, também, rival, para se espelhar. É o caso de Laroche-Matieu. Duroy é descrito pelo narrador, no começo da narrativa, da seguinte maneira: « *Grand, bien fait, blond, d'un blond châtain vaguement roussi, avec une moustache retroussée, qui semblait mousser sur sa lèvre, des yeux bleus, clairs, troués d'une pupille toute petite, des cheveux frisés naturellement, séparés par une raie au milieu du crâne [...]* » (MAUPASSANT, 2007, p.22)¹⁵⁷. É o sedutor típico da época: o bigode, a brilhantina. E essa descrição física se parece com a figura de Laroche-Mathieu:

*Puis on causa de la session qui s'ouvrait. Laroche-Mathieu se mit à pérorer, préparant l'effet des phrases qu'il allait répandre sur ses collègues quelques heures plus tard. Il agitait sa main droite, levant en l'air tantôt sa fourchette, tantôt son couteau, tantôt une bouchée de pain, et sans regarder personne, s'adressant à l'Assemblée invisible, il expectorait son éloquence liquoreuse de beau garçon bien coiffé. **Une très petite moustache roulée redressait sur sa lèvre deux pointes pareilles à des queues de scorpion, et ses cheveux huilés de brillantine, séparés au milieu du front, arrondissaient sur ses tempes deux bandeaux de bellâtre provincial.** Il était un peu trop gras, un peu bouffi, bien que jeune; le ventre tendait son gilet. Le secrétaire particulier mangeait et buvait tranquillement, accoutumé sans doute à ces douches de faconde ; mais Du Roy, **que la jalousie du succès obtenu mordait au coeur, songeait : "Va donc, ganache! Quels crétins que ces hommes politiques!"** (MAUPASSANT, 2007, p.361, grifo nosso)¹⁵⁸.*

Nesse trecho, é possível notar o momento em que Duroy, com inveja, desenvolve novo desejo, a partir do outro personagem, o qual passará a nortear as ações do protagonista de *Bel-Ami*.

Pode-se dizer, também, que aspectos da moral de Duroy se parecem com a descrição feita da de Larroche-Mathieu. A descrição deste personagem, inclusive, revela como os homens políticos da época são vistos em Maupassant:

¹⁵⁷ “Alto, bem formado, louro, dum louro castanho, vagamente avermelhado, um bigode arqueado, em relevo sobre seu lábio, olhos azul-claros, cortados por uma pupila muito pequena; de cabelos naturalmente frisados, separados por uma risca no meio da cabeça [...]” (MAUPASSANT, 1981, p.85).

¹⁵⁸ “Depois falou-se da sessão que se abria. Laroche-Mathieu pôs-se a perorar, preparando o efeito das frases que ia espalhar sobre seus colegas algumas horas mais tarde. Agitava a mão direita, levantando no ar ora o garfo, ora a faca, ora um pedaço de pão, e sem olhar ninguém dirigindo-se à Assembléia invisível, expectorava sua eloquência melada de rapaz bonito, bem penteado. **Um bigodinho enrolado, muito pequeno, levantava sobre seu lábio duas pontas semelhantes a caudas de escorpião, e seus cabelos oleados de brilhantina, separados no meio da testa, arredondavam sobre suas têmporas duas pastinhas de provinciano.** Era um pouco gordo, um tanto vaidoso, se bem que jovem; o ventre espichava seu colete. O secretário particular comia e bebia tranquilamente, acostumado sem dúvida a suas duchas de eloquência; mas Du Roy, **a quem o ciúme do sucesso obtido mordía o coração,** pensava: ‘Anda, papalvo! Que cretinos são os políticos!’” (MAUPASSANT, 1981, p.238, grifo nosso).

C'était un de ces hommes politiques à plusieurs faces, sans convictions, sans grands moyens, sans audace et sans connaissances sérieuses, avocat de province, joli homme de chef-lieu, gardant un équilibre de finaud entre tous les partis extrêmes, sorte de jésuite républicain et de champignon libéral de nature douteuse, comme il en pousse par centaines sur le fumier populaire du suffrage universel. Son machiavélisme de village le faisait passer pour fort parmi ses collègues, parmi tous les déclassés et les avortés dont on fait des députés. Il était assez soigné, assez correct, assez familier, assez aimable pour réussir. Il avait des succès dans le monde, dans la société mêlée, trouble et peu fine des hauts fonctionnaires du moment. (MAUPASSANT, 2007, p.303, grifo nosso)¹⁵⁹.

Quando esses dois personagens se confrontam em uma hostil rivalidade, eles são assim apresentados pelo narrador: *“Ils étaient face à face, les dents près des dents, exaspérés, les poings serrés, l'un maigre et la moustache au vent, l'autre gras et la moustache en croc.”* (MAUPASSANT, 2007, p.449)¹⁶⁰. Não se pode, pois, deixar de observar o lado cômico da descrição.

Duroy despreza tanto Charles Forestier quanto Laroche-Mathieu, pois acredita se sobressair a ambos, capaz de superá-los. E é justamente essa postura que o impulsiona para suas conquistas, a fim de provar sua superioridade, não apenas em relação a esses personagens, espécie de *“double et rival”*, mas também com relação àqueles com os quais se identifica positivamente. Duroy saberá aproveitar as oportunidades propiciadas pelos outros. Assim, Charles Forestier é o instrumento que introduz Duroy no meio jornalístico, apresentando-o a pessoas importantes como o diretor do jornal, o senhor Walter, e a sua esposa, mas que, longe de ser um mestre para Duroy, é antes um fantoche, manipulado pelo senhor Walter e por Laroche-Mathieu e que, ao contratar Duroy, passa a tratá-lo como um inferior.

Sobre isso, Malrieu (2002) diz que esses personagens buscam, sempre, parecer “ser” alguma coisa, e, para isso, precisam se afirmar em relação aos outros, os quais precisam ser vistos como mais vazios que eles. O duplo em *Bel-Ami* não precisa, pois, provocar vários tipos de reações nos personagens, sendo suficiente que ele exista, na narrativa, para que o outro possa se afirmar. Assim, Duroy precisa de Forestier e de Laroche-Mathieu para se

¹⁵⁹ **“Era um desses homens políticos de muitas faces, sem convicção, sem grandes meios, sem audácia e sem relações importantes, advogado de província, gentil-homem de sede de distrito, guardando um equilíbrio de espertalhão entre todos os partidos extremos, espécie de jesuita republicano, de cogumelo liberal de natureza duvidosa, como crescem às centenas no estrume popular do sufrágio universal. Seu maquiavelismo de aldeia fazia-o passar por forte entre os colegas, entre todos os desclassificados e os abortos de que são feitos deputados. Era muito cuidadoso, muito correto, muito familiar, suficientemente amável para vencer. Fazia sucesso na sociedade, mas na sociedade misturada, turva e pouco fina, dos altos funcionários do momento.”** (MAUPASSANT, 1981, p.192, grifo nosso).

¹⁶⁰ **“Estavam frente a frente, os dentes perto dos dentes, exasperados, os punhos cerrados, um, magro, de bigodes caídos, o outro, gordo, de bigodes em gancho.”** (MAUPASSANT, 1981, p.292).

definir e, diante das situações vividas por ele em momentos de sua trajetória, recusa-se a admitir sua inferioridade. Ao comparar-se com os outros, procura sempre destacar-se em relação a eles ou em detrimento deles. É nessa perspectiva que Duroy se compara a Laroche-Mathieu:

Et, comparant sa valeur à lui, à l'importance bavarde de ce ministre, il se disait :- Cristi, si j'avais seulement cent mille francs nets pour me présenter à la députation dans mon beau pays de Rouen, [...] quel homme d'État je ferais, à côté de ces polissons imprévoyants. (MAUPASSANT, 2007, p.362, grifo nosso)¹⁶¹.

Entretanto, o personagem não declara abertamente suas opiniões e impressões sobre o outro, mas, ao contrário, diante de sua situação momentânea, coloca-se em seu devido lugar, submetendo-se aos mandos dos outros, embora se rebelde internamente. Assim, furioso porque seu artigo não saiu no jornal, ele vai tomar satisfações com Charles Forestier que lhe diz com indiferença:

- Le patron l'a trouvé mauvais, et m'a chargé de te le remettre pour le recommencer. Tiens, le voilà. Et il indiquait du doigt les feuilles dépliées sous un presse-papiers. Duroy, confondu, ne trouva rien à dire, et, comme il mettait sa prose dans sa poche, Forestier reprit: -Aujourd'hui tu vas te rendre d'abord à la préfecture ... Et il indiqua une série de courses d'affaires, de nouvelles à recueillir. Duroy s'en alla, sans avoir pu découvrir le mot mordant qu'il cherchait. (MAUPASSANT, 2007, p.96, grifo nosso)¹⁶².

Como Forestier o trata frequentemente com hostilidade, Duroy irrita-se e deseja possuir a mulher do amigo como forma de vingança:

L'autre faillit le gifler, mais il se contenta et s'en alla en murmurant : " Toi, je te rattraperai. " Une pensée rapide lui traversa l'esprit, et il ajouta : " Je te vais faire cocu, mon vieux. " Et il s'en alla en se frottant les mains, réjoui par ce projet. (MAUPASSANT, 2007, p.161)¹⁶³.

¹⁶¹ “E comparando seu valor ao dele, à importância tagarela do ministro, dizia consigo: ‘Jesus! Se eu tivesse apenas cem mil francos para apresentar-me à deputação, em minha boa terra de Rouen, para enrolar na massa de sua grande malícia os meus bravos normandos finórios e brancos – que homem de Estado seria, ao lado destes vagabundos imprevidentes.’” (MAUPASSANT, 1981, p.238, grifo nosso).

¹⁶² “- O diretor achou-o ruim e me encarregou de remetê-lo a ti para ser refeito. Toma-o, aqui está. – E indicou com o dedo as folhas desdobradas sob uma prensa. Duroy, confuso, não achou o que dizer e, como metesse sua prosa no bolso, Forestier continuou: - Hoje irás primeiro à prefeitura... e indicou-lhe uma série de negócios, de notícias a recolher. Duroy foi embora sem poder descobrir a palavra cortante que procurava.” (MAUPASSANT, 1981, p.63, grifo nosso).

¹⁶³ “O outro quis bater-lhe, mas conteve-se e foi-se, murmurando: - Eu me desferrarei. – Um pensamento rápido lhe atravessou o espírito e juntou: - Vou cornear-te, meu velho. – E foi-se esfregando as mãos, contente com este projeto.” (MAUPASSANT, 1981, p.99).

Já diante de Laroche-Mathieu, o personagem se comporta com a submissão de um «chien»: “Laroche régnait, maintenant, dans la maison Du Roy, ayant pris la place et les jours du comte de Vaudrec, et parlant aux domestiques ainsi qu'aurait fait un second maître. Georges le tolérait en frémissant, comme un chien qui veut mordre, et n'ose pas.» (MAUPASSANT, 2007, p.418, grifo nosso)¹⁶⁴. Não podendo se rebelar contra o outro, responsável por seu descontentamento, Duroy tolera seu concorrente e volta-se contra as pessoas próximas, como sua esposa Madeleine, que ouve críticas e comentários e acaba reagindo a eles:

Quand Du Roy, après le départ du ministre, demeurait seul en face de Madeleine, il s'emportait, avec des menaces dans la voix, et des insinuations perfides dans les paroles, contre les allures de ce médiocre parvenu. Mais elle haussait les épaules avec mépris, répétant: -Fais-en autant que lui, toi. Deviens ministre; et tu pourras faire ta tête. Jusque-là, tais-toi. (MAUPASSANT, 2007, p.359)¹⁶⁵.

Sua resposta é frisar o bigode e dizer: “- On ne sait pas de quoi je suis capable, on l'apprendra peut-être, un jour.” (MAUPASSANT, 2007, p.359)¹⁶⁶.

Duroy busca, então, o reconhecimento dos outros. Sobre isso, Maupassant (1884), ao fazer um estudo sobre Flaubert, fala da questão do talento e reflete sobre o desejo de agradar as mulheres e de ser reconhecido e adulado pelas pessoas:

Plaire aux femmes ! Voilà aussi le désir ardent de presque tous. Etre par là toute-puissance du talent, dans Paris, dans le monde, un être d'exception, admiré, adulé, aimé, qui peut cueillir, presque à son gré, ces fruits de chair vivante dont nous sommes affamés! Entrer, partout où l'on va, précédé d'une renommée, d'un respect et d'une adulation, et voir tous les yeux fixés sur soi, et tous les sourires venir à soi. (MAUPASSANT, 1884)¹⁶⁷.

¹⁶⁴ “Laroche reinava, agora, na casa de Du Roy, tomando o lugar e os dias do Conde de Vaudrec, e falando aos criados como o faria um segundo senhor. **Georges o tolerava, tremento como um cachorro que quer morder e não ousa.**” (MAUPASSANT, 1981, p.267, grifo nosso).

¹⁶⁵ “Quando Du Roy, após a partida do ministro, ficava só com Madeleine, ele se encolerizava, com ameaças na voz e insinuações pífidas nas palavras, contra as maneiras do medíocre novo-rico. Ela porém levantava os ombros com desprezo, repetindo: - Faze o mesmo que ele. Torna-te ministro, e poderás fazer pose. Até lá, cala-te.” (MAUPASSANT, 1981, p.267).

¹⁶⁶ “Não se sabe de que sou capaz, saberão talvez um dia.” (MAUPASSANT, 1981, p.267).

¹⁶⁷ “Agradar as mulheres! Eis também o desejo de quase todos. Ser assim a onipotência do talento, em Paris, no mundo, um ser excepcional, admirado, adulado, amado, que pode colher, à vontade, esses frutos da carne viva da qual estamos famintos! Entrar, por onde quer que se vá, precedido por uma reputação de respeito e adulação, e ver todos os olhos fixos em si, e todos os sorrisos virem até você.” (MAUPASSANT, 1884).

Ainda sobre isso, Dumesnil (1979, p.195)¹⁶⁸ indica que, querendo agradar e buscando o reconhecimento, “[...] *chacun de nous, sur la scène du monde, porte le masque qu’il s’est choisi; et chacun, dans le drame de la vie, de l’enfance à la vieillesse, joue successivement tous les rôles, mais s’efforce pourtant de laisser l’image définitive d’un instant préféré [...]*”, como, aliás, William Shakespeare já havia dito em uma peça, intitulada *Como você quisier*:

O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres são meros atores:
Eles têm suas saídas e suas entradas;
E um homem cumpre em seu tempo muitos papéis. (SHAKESPEARE, 1623,
ato 2, cena 7).

Todavia, mesmo buscando o reconhecimento dos outros, Duroy consegue apenas aquele proporcionado pelo poder e dinheiro, gerado pela inveja ou pelo medo. Diante das repreensões ele reage de maneira violenta tanto física (ao bater em Clotilde) como verbal (chamando Madeleine de “*gredine*”¹⁶⁹) e, assim, segundo Malrieu (2002), personagens como Laurine, Madeleine, Clotilde ou a senhora Walter acabam por desprezá-lo, embora ele seja apreciado por figuras ambiciosas e hipócritas como o senhor Walter.

A partir dessas questões, verifica-se que Duroy consegue se afirmar apenas tomando o lugar do outro, o que evidencia a competição na sociedade capitalista, embora, como demonstra Malrieu (2002), isso só seja possível devido às circunstâncias. No caso de Charles Forestier, Duroy só ocupa seu lugar depois de sua morte, quando Madeleine, acreditando ter achado em Duroy um outro Forestier, capaz de dar continuidade às ações começadas por ele, e coordenadas por ela, aceita seu pedido de casamento. Dessa forma, ele projetou uma imagem para Madeleine no contexto do pedido de casamento – rapaz atencioso, dócil e submisso -, a qual se modificou ao longo do seu casamento. Quando Duroy passa a invejar o senhor Walter, decide que precisa se casar com a filha do chefe e por esse motivo denuncia Laroche-Mathieu e Madeleine às autoridades por adultério, para atender a seus interesses particulares.

Como demonstra Malrieu (2002), o desaparecimento do outro, fisicamente, não implica seu desaparecimento total. É nesse sentido que Forestier, após sua morte, aparece na segunda parte do romance como uma presença constante que assombra o personagem Duroy, não o deixando desfrutar suas conquistas, pois é constantemente comparado com o outro.

¹⁶⁸ “[...] cada um de nós no palco do mundo, usa a máscara que escolheu, e cada um, no drama da vida, da infância à velhice, desempenha sucessivamente todos os papéis, mas, apesar disso, esforça-se por deixar a imagem definitiva de um momento preferido.” (DUMESNIL, 1979, p.195).

¹⁶⁹ “vigarista”.

Madeleine, lembrando-se do falecido e citando-o como exemplo diz: «-*C'était un garçon très économe, très rangé, très travailleur. Il aurait fait fortune en peu de temps.*» (MAUPASSANT, 2007, p.280)¹⁷⁰. Traços destacados como qualidades ao olho da burguesia. Também Walter o compara a Forestier :

Le père Walter lui-même avait déclaré, alors qu'on s'étonnait de similitudes flagrantes de tournure et d'inspiration entre les chroniques du nouveau rédacteur politique et celles de l'ancien:- Oui, c'est du Forestier, mais du Forestier plus nourri, plus nerveux, plus viril. (MAUPASSANT, 2007, p.304)¹⁷¹.

Ao substituir Charles Forestier, em todos os aspectos como mostramos anteriormente, Duroy perde sua própria identidade, passando a ser definido a partir desse outro, chamado, inclusive jocosamente pelos companheiros de trabalho de Forestier. Assim: “*On sentait si bien que rien n'était changé que les confrères de Du Roy lui montaient une scie dont il commençait à se fâcher. On ne l'appelait plus que Forestier.*» (MAUPASSANT, 2007, p.304)¹⁷². Os artigos de Duroy pareciam-se muito com os do falecido, o que gerava zombaria e, embora fossem percebidas algumas diferenças entre eles, a substituição era vista por alguns com indiferença ou desprezo. Apesar disso, Duroy não reage a essas ironias:

Comme Du Roy gagnait le bureau du directeur, celui qui l'avait appelé l'arrêtait- :Oh! pardon; c'est à toi que je veux parler. C'est stupide, je te confonds toujours avec ce pauvre Charles. Cela tient à ce que tes articles ressemblent bigrement aux siens. Tout le monde s'y trompe . Du Roy ne répondait rien, mais il nageait; et une colère sourde naissait en lui contre le mort. (MAUPASSANT, 2007, p.304)¹⁷³.

Como ele mesmo observava, a viúva de Forestier nem se deu ao trabalho de comprar um novo enxoval, usando, assim, os mesmos vestidos de antes. Essa situação passa a desagradá-lo e, na medida em que as comparações vão sendo feitas, ele aumenta sua raiva contra o falecido:

¹⁷⁰ “Era um homem muito econômico, muito organizado, muito trabalhador. Teria feito fortuna em pouco tempo.” (MAUPASSANT, 1981, p.175).

¹⁷¹ “Walter, ele próprio, tinha declarado quando todos se espantavam com as semelhanças flagrantes de estilo e de inspiração entre as crônicas do novo redator político e as do antigo: - sim, é Forestier, mas um Forestier mais alimentado, mais nervoso, mais viril.” (MAUPASSANT, 1981, p.193).

¹⁷² “Sentia-se tanto que nada havia mudado, que os confrades de Du Roy insitiam num dito mordaz com o qual ele começava a agastar-se. Não o chamavam mais senão de Forestier.” (MAUPASSANT, 1981, p.193).

¹⁷³ “Como Du Roy se dirigisse para o escritório do diretor, o que o havia chamado detinha-o: - Oh! Perdão, é a ti que quero falar. É estúpido, confundo-te sempre com o pobre Charles. Isso acontece porque teus artigos parecem-se muito com os dele. Todo o mundo se engana.” (MAUPASSANT, 1981, p.193).

Puis, rentré chez lui, l'obsession continuait. C'était la maison tout entière maintenant qui lui rappelait le mort, tout le mobilier, tous les bibelots, tout ce qu'il touchait. Il ne pensait guère à cela dans les premiers temps; mais la scie montée par ses confrères avait fait en son esprit une sorte de plaie qu'un tas de riens inaperçus jusqu'ici envenimaient à présent [...] Il ne regardait et ne maniait que des choses lui ayant servi autrefois, des choses qu'il avait achetées, aimées et possédées. Et Georges commençait à s'irriter même à la pensée des relations anciennes de son ami et de sa femme. (MAUPASSANT, 2007, p.305)¹⁷⁴.

A presença do outro é tão marcante que ele chega a ter alucinações: *“Il ne pouvait plus prendre un objet sans qu'il crût voir aussitôt la main de Charles posée dessus.»* (MAUPASSANT, 2007, p.305)¹⁷⁵.

Malrieu (2002) chama a atenção para o fato de que Duroy, buscando se construir a despeito do outro, não consegue se autoafirmar ao substituir Charles Forestier. Por isso a tentativa de desqualificar o falecido: *“Il ajoutait, mentalement: ‘Au fond, ce n'était qu'un crétin; c'est sans doute ça qui me blesse. Je me fâche que Madeleine ait pu épouser un pareil sot.’”* (MAUPASSANT, 2007, p.306)¹⁷⁶. Duroy também tenta extrair da esposa uma confissão de infidelidade em relação ao primeiro marido, em busca de elementos para poder ofendê-lo: *“Il frémissait, en effet, de l'espoir et de l'envie que Charles, l'odieux Charles, le mort détesté, le mort exécré, eût porté ce ridicule honteux. Et pourtant... pourtant une autre émotion, plus confuse, aiguillonnait son désir de savoir.»* (MAUPASSANT, 2007, p.311)¹⁷⁷. E a resposta de Madeleine, incerta sobre o que responder, leva-o a tomar consciência de sua própria situação: tinha ciúmes de um morto, de quem ele ocupava o lugar.

Assim, ao substituir os outros (Charles Forestier, Laroche-Mathieu, marquês de Cazolles), ele será apenas *“[...] un élément indifférent d'une chaîne dont tous les maillons sont identiques [...]”* (MALRIEU, 2002, p.137)¹⁷⁸. E, nessas condições, ele também é suscetível de ser substituído:

¹⁷⁴ “Depois, em casa, a obsessão continuava. Era a casa toda inteira, então, que lhe lembrava o morto, todo o mobiliário, todos os enfeites, tudo o que tocava. Não pensava absolutamente nisso, nos primeiros tempos, mas a insistência de seus confrades havia feito no espírito dele uma espécie de chaga que uma porção de nada despercebidos até ali envenenavam naquele momento.” (MAUPASSANT, 1981, p.194).

¹⁷⁵ “Não podia mais apanhar um objeto sem que pensasse ver logo a mão de Charles em cima.” (MAUPASSANT, 1981, p.194).

¹⁷⁶ “Ajuntou mentalmente: ‘No fundo, era um cretino; é sem dúvida isso que me fere. Agasta-me a idéia de que Madeleine possa ter sido casada com semelhante todo’.” (MAUPASSANT, 1981, p.195).

¹⁷⁷ “Ele estremecia, na verdade, de esperança e de vontade que Charles, o odioso Charles, o morto detestado, o morto execrado, tivesse sofrido esse ridículo vergonhoso. E entretanto... entretanto uma outra emoção, mais confusa, aguilhoava seu desejo de saber.” (MAUPASSANT, 1981, p.199).

¹⁷⁸ “[...] um elemento indiferente de uma cadeia na qual todas as ligações são idênticas.” (MALRIEU, 2002, p.137).

Du Roy le soutenait avec confiance et avec des espérances confuses pour plus tard. Il ne faisait que continuer d'ailleurs l'oeuvre commencée par Forestier, à qui Laroche- Mathieu avait promis la croix, quand serait venu le jour du triomphe. La décoration irait sur la poitrine du nouveau mari de Madeleine, voilà tout. Rien n'était changé, en somme. (MAUPASSANT, 2007, p.305)¹⁷⁹.

Como ele substituiu Forestier, recebendo, inclusive a cruz da Legião que estava prometida ao outro, também ele foi substituído por um jovem, protegido de Madeleine, também inteligente, “*de la même race*” de Duroy, para quem ela dirige suas orientações. Essa situação pode ser percebida na fala de Norbert de Varenne sobre Madeleine, após o divórcio:

[...] je lis depuis quelque temps dans la Plume des articles politiques qui ressemblent terriblement à ceux de Forestier et de Du Roy. Ils sont d'un nommé Jean Le Dol, un jeune homme, beau garçon, intelligent, de la même race que notre ami Georges, et qui a fait la connaissance de son ancienne femme. (MAUPASSANT, 2007, p.475)¹⁸⁰.

A fim de ilustrar essa situação de substituição, Malrieu (2002) chama a atenção para a presença, no começo do romance, da figura dos trapezistas do *Folies-Bergère*:

Sur la scène, trois jeunes hommes en maillot collant, un grand, un moyen, un petit, faisaient, tour à tour, des exercices sur un trapèze [...] Le grand s'avance d'abord [...] Le second, moins haut, plus trapu, s'avance à son tour et répétait le même exercice, que le dernier recommençait encore, au milieu de la faveur plus marquée du public. (MAUPASSANT, 2007, p.35)¹⁸¹.

Essa cena ilustraria o esquema geral da narrativa, com uma espécie de “*mise-en-abîme*”, na qual Duroy ocupa o lugar de Laroche-Mathieu, após ter substituído Forestier. Nessa perspectiva, o fim da narrativa não terminaria, portanto, com a vitória do protagonista, como se vê na última cena, mas, a partir dessas questões, pode-se entender que haverá outro “*double et rival*” do qual Duroy ocupará o lugar, até que apareça alguém para substituí-lo.

¹⁷⁹ “Du Roy o sustinha com confiança e com esperanças confusas para mais tarde. Ele não fazia aliás mais do que continuar a obra começada por Forestier, a quem Laroche-Mathieu havia prometido a cruz da Legião, quando chegasse o dia do triunfo. A condecoração iria agora para o peito do novo marido de Madeleine; eis tudo. Em suma, nada havia mudado.” (MAUPASSANT, 1981, p.193).

¹⁸⁰ “[...] leio de algum tempo para cá, no *La Plume*, artigos políticos que se parecem terrivelmente aos de Forestier e aos de Du Roy. São de um rapaz que se chama Jean Le Dol, bonito, inteligente, da mesma raça que nosso amigo Georges, e que fez conhecimento com a antiga mulher dele.” (MAUPASSANT, 1981, p.313).

¹⁸¹ “Estavam em cena três homens jovens, vestidos com malha colante, um alto, outro de estatura mediana e um baixo, fazendo, um cada vez, exercícios num trapézio [...] Primeiro avançava o alto [...] O segundo, menos alto, mais encorpado, avançava por sua vez, e repetia o mesmo exercício, que o último recomeçava mais uma vez, entre o favor mais marcado do público.” (MAUPASSANT, 1981, p.17).

Desse modo, quanto mais Duroy tenta se afirmar, mais ele se dilui, perdendo-se em meio à variedade de figuras com que se relaciona, tirando delas o impulso para seus desejos. Nessa perspectiva, como demonstra Malrieu (2002, p.141), os seres e as situações se repetem no romance com certa regularidade, e indicam que “[...] *tout et tout le monde se répète. Madeleine répète Clotilde comme Duroy répète les autres et se répète lui-même, dans la vacuité.*”¹⁸²

5.6 Necessidade de distanciamento

Percebendo a inconstância dos personagens e seus pontos de vista pouco confiáveis, o leitor do romance deve proceder, então, como os observadores dos quadros impressionistas, que, estando junto ao quadro, não conseguem ver nada além de um padrão de pinceladas coloridas, movimentos fragmentados, mas que, ao recuar alguns passos, percebem o efeito da pintura. Desse modo, se o leitor prender-se aos aspectos indicados por um personagem ou outro, ou até mesmo ao ponto de vista do próprio protagonista, não conseguirá ver o personagem em um aspecto mais amplo e vislumbrará apenas fragmentos da personalidade de Duroy. Mas ao distanciar-se dos pontos de vista particulares, na busca da construção do seu próprio ponto de vista, perceberá, assim como o observador dos quadros impressionistas, que, ao mover o corpo e mudar o ponto de visão, ele terá uma imagem reconhecível, mas não definida. Isso ocorre porque a complexidade da personalidade do protagonista, percebida ao longo do romance, torna imprecisa a determinação de quem é Duroy.

Os quadros impressionistas são pintados em um jogo de textura, pinceladas e cores, de modo a tentar criar uma atmosfera percebida pelo artista. Para esses pintores, o que está pintado na tela precisa ser apreciado com certo distanciamento, a fim de que o observador possa organizar as informações ali presentes e tentar reconstruir aquilo que foi visto pelo artista. Podemos pensar, também assim, o romance de Maupassant, pois sendo o personagem descrito e visto sob vários pontos de vista, fica difícil defini-lo quando se está muito envolvido apenas por um deles: apenas um afastamento permitirá a reconstrução de sua personalidade complexa e a compreensão do todo.

¹⁸² “[...] tudo e todo mundo se repete. Madeleine repete Clotilde como Duroy repete os outros e repete a si mesmo no vazio.” (MALRIEU, 2002, p.141).

6 CORES IMPRESSIONISTAS EM *BEL-AMI*

Outra característica que julgamos corresponder a uma literatura que apresenta aspectos impressionistas diz respeito às cores. Algumas passagens do romance de Maupassant trazem descrições de espaços e objetos com indicação de cores e de luz. Em muitas ocasiões, o efeito provocado pelo contato da luz com o objeto provoca a mudança das cores e o narrador apresenta não a “cor local” dos mesmos, mas o resultado de sua interação com a luz, apresentando, por vezes, um cenário colorido, aspecto valorizado pelos impressionistas.

A “cor local” corresponde à cor constante e natural de um objeto como atributo permanente, por exemplo, o vermelho definido de uma maçã, o marrom da madeira, o azul do céu. Já a cor impressionista tinha aspectos distintos que estavam relacionados ao fato de a cor ser afetada pelos tons vizinhos e pela luz refletida. Assim, a cor típica, ou constante, de um objeto é modificada por várias cores contrastantes que os impressionistas sentiam e transferiam para o quadro. Os pintores lidavam com as cores como sensações não-interpretadas, ou seja, a cor não interpretada referia-se a uma sensação e não a um objeto.

Como indica Schapiro (2002), esse método incluía o uso da cor dividida, ou seja, para representar a cor local que era complexa, os pintores, ao invés de combinar a cor na paleta misturando pigmentos dos matizes apropriados, aplicavam na tela, lado a lado, cores que se fundem óticamente quando da percepção da imagem. Faziam isso, pois acreditavam que tal fusão produziria maior fidelidade à experiência visual. Essa impressão da realidade se faz pelo modo de misturar as cores, por isso os pintores impressionistas estavam à “caça” de tons, principalmente Monet, como disse Maupassant (1886), que buscava se aperfeiçoar na arte de “ver”, e era conhecido como um grande olho, devido a sua capacidade de perceber as menores sutilezas nas mudanças de cores. Com isso, os impressionistas introduziram na paisagem certos tons e relações de cores que pareciam irrealis a seus contemporâneos. Isso porque a pintura tradicional era dominada por uma convenção de tons de marrom, verde e cinza, sempre em nome da harmonia.

Ao buscar a novidade e a diversidade da cor, verifica-se que os tons, para os pintores, estavam intimamente associados às manchas, “*touches*”, impressões e sensações. A cada experiência visual corresponde uma pincelada ou mancha de tinta nítida. Esse é um aspecto fundamental da pintura impressionista. Eles se libertaram da pincelada guiada que acompanha o contorno do desenho; assim, a pincelada dos impressionistas estava ligada aos objetos, o que permitia o contraste e os efeitos de movimentos:

Os troncos de árvores, pintados sem relevo, eram formados por pinceladas verticais; as massas da folhagem não modelada, com tons mosqueados, eram construídas com toques para cima e para fora, como se respondendo às direções aparentes da vegetação; o mar era preparado com pinceladas horizontais; arbustos e sebes, com pinceladas verticais; as nuvens eram pintadas com manchas curvas e horizontais que recriavam os principais eixos desses campos informes. (SCHAPIRO, 2002, p.65).

Cada pincelada tinha, para os impressionistas, seu valor. Cada uma delas podia ser entendida como elemento distintivo da criação do ritmo e da configuração da obra. Sua principal característica consiste na flexibilidade: o manejo do pincel era adaptado à representação e todo tipo de textura (reflexos na água, possuíam em Monet, por exemplo, pinceladas independentes, vigorosas) (SANCHEZ; ALMARZA, 2008). Essa técnica foi refinada pelos impressionistas a fim de plasmar melhor a variedade da natureza e organizar a forma da pincelada sobre a superfície pictórica, ou seja, esses pintores tentavam destacar com o pincel certas características da superfície e por isso sempre deixavam as pinceladas individuais bem visíveis sobre a superfície pictórica. Com isso, eles contrariavam as exigências de um acabamento perfeito dominado pela pintura de então, e imprimiam um caráter de espontaneidade e imediatismo como valor positivo no aspecto final de um quadro.

As pinceladas dos pintores estavam associadas a uma intensidade momentânea do sentimento ou humor dos pintores em seu envolvimento lírico com certas cenas, e possuíam um grande poder de sugestão. Como indica Schapiro (2002), cada pintor impressionista tinha uma pincelada peculiar, e cada quadro apresentava uma forma singular, conforme o humor e sentimento do pintor diante das cenas contempladas. Assim, não há uma regra de como fazê-las. É notável pensar que os impressionistas recriaram o mundo, o seu mundo individual, particular, com um turbilhão de pinceladas.

Em *Bel-Ami* a presença das cores se dá, principalmente, nos momentos em que os personagens estão fora de Paris, ou saindo da cidade, afastando-se, assim, da realidade da sociedade parisiense, com suas tramas, suas mentiras e, principalmente, sua hipocrisia. Parece-nos que nesses momentos, o personagem se sente livre para revelar um lado mais sensível e refletir sobre o sentido da vida e as vaidades do homem. Essas descrições estão associadas, principalmente, a paisagens e possuem, por vezes, uma carga lírica significativa.

A paisagem é abordada pelos impressionistas em seu aspecto momentâneo, em sua luz, atmosfera e movimentação. Eles representam habitualmente céu, mar, campo, floresta e deserto, dia e noite, clima da estação, plantas, animais. Ao mudarem a escolha dos objetos a serem pintados observando suas qualidades, o que implica a técnica e o estilo de

representação, esses pintores apresentaram uma liberdade de movimentos no espaço. Eles buscavam aguçar a vista para captar todos os matizes do novo instante e, assim, o tema da paisagem se faz presente, como palco principal e não apenas como fundo para que as figuras não fiquem flutuando na tela branca. Os quadros remetem, em geral, a uma hora precisa do dia, inserida em determinada estação do ano e em um lugar específico, momentos do dia captados pelos artistas.

Os trechos apresentados a seguir correspondem ao episódio que descreve os dias que antecederam a morte de Forestier. Convidado por Madeleine para apoiá-la nesse momento, Duroy chega a Cannes e percebe “[...] *auprès d'une fenêtre, assis dans un fauteuil et enroulé dans des couvertures, livide sous la clarté rouge du soleil couchant, une espèce de cadavre qui le regardait. Il le reconnaissait à peine.*” (MAUPASSANT, 2007, p.222, grifo nosso)¹⁸³. Aqui, temos a presença da luz, representada pela claridade, e a cor, o vermelho, ambos associados ao sol. Charles Forestier, sob essa iluminação, e por conta da doença, mal pode ser reconhecido por Duroy. Depois disso, tem-se a descrição de uma cena contemplada à distância, através de uma janela, com evocação das cores e da atmosfera de uma determinada hora, o pôr-do-sol:

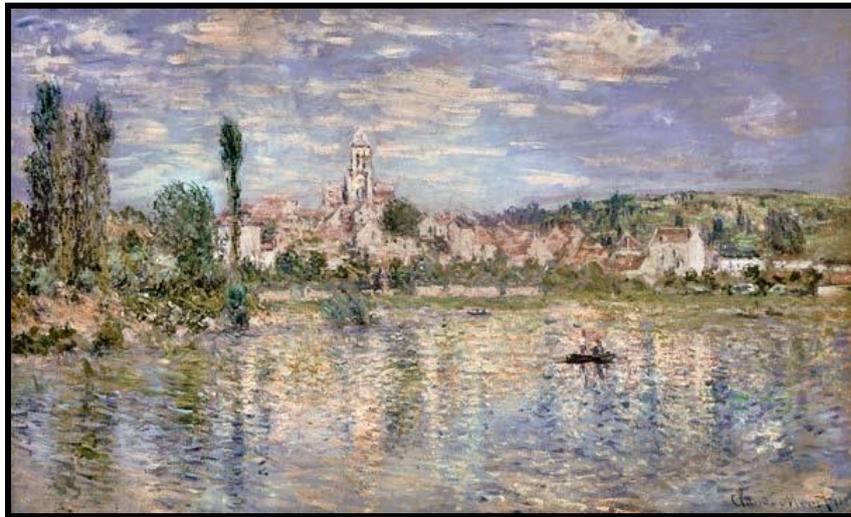
En face d'eux, la côte semée de villas descendait jusqu'à la ville qui était couchée le long du rivage en demi-cercle, avec sa tête à droite vers la jetée que dominait la vieille cité surmontée d'un vieux beffroi, et ses pieds à gauche à la pointe de la Croisette, en face des îles de Lérins. Elles avaient l'air, ces îles, de deux taches vertes, dans l'eau toute bleue. On eût dit qu'elles flottaient comme deux feuilles immenses, tant elles semblaient plates de là-haut. Et tout au loin, fermant l'horizon de l'autre côté du golfe, au-dessus de la jetée et du beffroi, une longue suite de montagnes bleuâtres dessinait sur un ciel éclatant une ligne bizarre et charmante de sommets tantôt arrondis, tantôt crochus, tantôt pointus, et qui finissait par un grand mont en pyramide plongeant son pied dans la pleine mer. Mme Forestier l'indiqua :- C'est l'Esterel. L'espace derrière les cimes sombres était rouge, d'un rouge sanglant et doré que l'oeil ne pouvait soutenir. Duroy subissait malgré lui la majesté de cette fin du jour. (MAUPASSANT, 2007, p.223, grifo nosso)¹⁸⁴.

¹⁸³ “[...] perto da janela, sentado numa poltrona e enrolado em cobertores, lívido, **sob a claridade vermelha do sol poente**, uma espécie de cadáver que o olhava. Mal o reconheceu [...]” (MAUPASSANT, 1981, p.146, grifo nosso).

¹⁸⁴ “Em frente deles, a costa semeada de cilas descia até a cidade que estava deitada ao longo do rio em semicírculo, com sua cabeça à direita ao lado da represa que a dominava, acentuada ainda por uma antiga torre com sino para tocar a rebate, e seus pés à esquerda, na ponta da Croisette, em frente às ilhas de Lérins. **As ilhas pareciam duas manchas verdes, na água toda azul. Dir-se-ia que flutuavam como duas folhas imensas, tão chatas pareciam do alto. E muito ao longe, fechando o horizonte do outro lado do golfo, acima da represa e da torre, uma longa série de montanhas azuladas desenhava sobre um céu brilhante uma linha bizarra e encantadora de cimos, ora arredondados, ora retorcidos, ora pontudos, e que acabava por um grande monte em pirâmide que mergulhava em pleno mar.** A senhora Forestier indicou: - Olha o Estérel. **O espaço, atrás dos cimos sombrios, estava vermelho, dum vermelho sangrento e dourado que o olhar não podia sustentar.** Duroy sofria, a pesar seu, a majestade desse fim de dia.” (MAUPASSANT, 1981, p.146, grifo nosso).

Neste trecho, vemos alguns motivos e cenários que manifestam a sensibilidade impressionista, especialmente em Monet: ilhas, rio, horizonte, montanhas, céu, mar, pôr do sol. A parte inicial da descrição, inclusive, lembra um quadro de Monet chamado *Vétheuil no verão*, de 1880 (Figura 7).

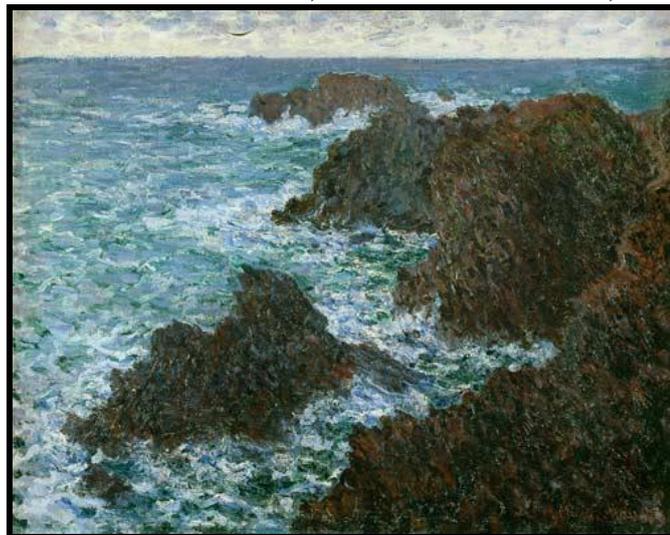
FIGURA 7 - C. Monet, *Vétheuil en été*, 1880.



Fonte: Monet (1880b).

Aliás, alguns diálogos no romance são entremeados com paisagens e efeitos transitórios de cor que evocam uma atmosfera imagética, a qual remete o leitor ao universo pictórico impressionista. Podemos pensar também nos quadros *As rochas de Belle-Île* (Figura 8), de 1886, e *Port-Goulphar, Belle-Île*, de 1887.

FIGURA 8 - C. Monet, *Les rochers de Belle-Ile*, 1886.



Fonte: Monet (1886).

O vermelho intenso da descrição lembra-nos o quadro *Pôr-do-sol sobre o Sena, inverno*, de 1880 (Figura 9).

FIGURA 9 - C. Monet, *Coucher de soleil sur la Seine, l'hiver, 1880*.



Fonte: Monet (1880a).

Olhar uma paisagem, como indica Schapiro (2002), pode ser uma evasão da realidade em que se está inserido, uma forma de neutralidade. Na cena precedente, os personagens acompanham os últimos dias de vida de Charles Forestier; enquanto eles olham o pôr do sol, veem uma paisagem “majestosa”, com cores fortes. Nessa paisagem, podem-se vislumbrar os efeitos transitórios de cor, com montanhas azuladas, céu brilhante, manchas verdes na água azul que criam uma atmosfera de informalidade e tranquilidade, sendo a cena encerrada pelo “vermelho sangrento e dourado” que, no contexto da história, provoca fortes sensações em Duroy e leva o leitor a pensar na morte, por causa do “sangrento” na descrição do vermelho. Nesse momento, a fuga momentânea da situação vivida pelos personagens cede lugar à sensação de algo que constantemente busca-se esquecer, mas que está presente sempre: a morte.

As cores azul, vermelho, branco aparecem constantemente na narrativa e a partir de alguns teóricos sobre cores como Goethe e Kandinsky podemos pensar um pouco sobre o significado presente em *Bel-Ami*. Goethe (1993, p.132), ao teorizar sobre as cores, dirá a respeito do azul que “[...] do mesmo modo que o céu, as montanhas distantes parecem azuis, uma superfície azul também parece recuar diante de nós. O azul nos dá uma sensação de frio, assim como nos faz lembrar a sombra.” Ainda sobre o azul, Kandinsky (2000, p.92) dirá que nele se encontra o movimento de distanciamento do homem, além do movimento dirigido

para o seu próprio centro. “A tendência do azul para o aprofundamento torna-o precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior.” Goethe (1993, p.132), acerca do vermelho, diz: “[...] o efeito dessa cor é tão singular quanto sua natureza. Proporciona tanto uma impressão de seriedade e dignidade quanto de benevolência e graça. A primeira ocorre no seu estado escuro e condensado; a última, no claro e diluído. Um ambiente desta cor é sempre grave e solene.” E Kandinsky (2000, p.97), também discutindo sobre as cores, diz que “[...] o vermelho tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada [...] Apesar de toda sua energia e intensidade, o vermelho atesta uma imensa e irresistível potência, quase consciente de seu objetivo.”

No trecho que segue, os personagens Duroy, Madeleine e Charles Forestier encontram-se no quarto do moribundo, em um silêncio aterrador:

Il y eut un long silence, un silence douloureux et profond. L'ardeur du couchant se calmait lentement; et les montagnes devenaient noires sur le ciel rouge qui s'assombrissait. Une ombre colorée, un commencement de nuit qui gardait des lueurs de brasier mourant entrainé dans la chambre, semblait teindre les meubles, les murs, les tentures, les coins avec des tons mêlés d'encre et de pourpre. La glace de la cheminée, reflétant l'horizon, avait l'air d'une plaque de sang. Mme Forestier ne remuait point, toujours debout, le dos à l'appartement, le visage contre le carreau. Et Forestier se mit à parler d'une voix saccadée, essoufflée, déchirante à entendre: - Combien est-ce que j'en verrai encore, de couchers de soleil? ... huit... dix... quinze ou vingt... peut-être trente... , pas plus... Vous avez du temps, vous autres... moi, c'est fini.. . Et ça continuera... après moi, comme si j'étais là... [...] - Tout ce que je vois me rappelle que je ne le verrai plus dans quelques jours... C'est horrible... je ne verrai plus rien... rien de ce qui existe... (MAUPASSANT, 2007, p.226, grifo nosso)¹⁸⁵.

A descrição do pôr-do-sol e da paisagem vem refletir o estado de espírito dos personagens naquele momento, bem como representar metaforicamente a morte, que entrava pelo quarto com sua sombra, tingindo os móveis, parecendo ir ao encontro de Charles Forestier. Esse trecho aponta novamente para a questão da finitude do ser humano. O

¹⁸⁵ “Houve um longo silêncio; um silêncio doloroso e profundo. **O ardor do sol poente diminuía lentamente; e as montanhas tornavam-se negras no céu vermelho, que escurecia. Uma sombra colorida, um começo de noite que guardava clarões de braseiro moribundo entrava no quarto, parecia tingir os móveis, as paredes, as tapeçarias, os cantos, com um tom misturado de escuro e púrpura. O espelho da lareira, refletindo o horizonte, parecia uma placa de sangue.** A senhora Forestier não se mexia, sempre de pé, de costas para o quarto, o rosto contra a vidraça. E Forestier pôs-se a falar com uma voz sacudida, sufocada, pungente de escutar-se: - Quantos pores-do-sol verei ainda?... Oito... Dez... Quinze ou vinte... Talvez trinta, não mais... Vocês têm bastante tempo, vocês... Eu, é o fim... E tudo continuará... Depois de mim [...] Tudo o que vejo lembra-me que não mais o verei dentro de alguns dias... É horrível... Não verei mais nada... Nada do que existe [...]” (MAUPASSANT, 1981, p.147-148, grifo nosso).

moribundo, a fim de afastá-la de si, reclama a presença do lampião, da luz, para livrá-lo da escuridão e da morte.

Et Forestier demanda avec irritation: -Eh bien, on n'apporte pas la lampe aujourd'hui ? Voilà ce qu'on appelle soigner un malade. (MAUPASSANT, 2007, p.226)¹⁸⁶.

Ainda nessa cena, Duroy se recorda do que disse o poeta Norbert de Varennes, quando este fez uma reflexão sobre a vida e a morte, dizendo que esta última está presente constantemente na vida e faz parte da trajetória do ser humano:

Et Duroy tout à coup se rappela ce que lui disait Norbert de Varenne, quelques semaines auparavant: "Moi, maintenant, je vois la mort de si près que j'ai souvent envie d'étendre le bras pour la repousser... Je la découvre partout. Les petites bêtes écrasées sur les routes, les feuilles qui tombent, le poil blanc aperçu dans la barbe d'un ami, me ravagent le coeur et me crient: la voilà! "[...] Et une angoisse inconnue, atroce, entrain en lui, comme s'il eût senti tout près, sur ce fauteuil où haletait cet homme, la hideuse mort à portée de sa main [...] La nuit maintenant s'était répandue dans la chambre, comme un deuil hâtif qui serait tombé sur ce moribond. Seule la fenêtre restait visible encore, dessinant dans son carré plus clair la silhouette immobile de la jeune femme. (MAUPASSANT, 2007, p.226)¹⁸⁷.

Quando o poeta diz isso, Duroy e ele estão saindo de um jantar na casa dos Walter. Lá, Duroy conhece Laroche-Mathieu e fica impressionado com ele a ponto de dizer ao poeta: “*Ce M. Laroche-Mathieu a l'air fort intelligent et fort instruit [...] il passe d'ailleurs pour un des hommes les plus capables de la Chambre.*” (MAUPASSANT, 2007, p.184)¹⁸⁸. A partir desse comentário do rapaz, o poeta passa a falar acerca da mediocridade de algumas pessoas, cujo espírito se volta para o dinheiro e o poder. E, com tristeza, ele fala sobre as mudanças que acontecem na vida: “[...] *on le comprend tout d'un coup, on ne sait pas pourquoi ni à propos de quoi, et alors tout change d'aspect, dans la vie [...]*” (MAUPASSANT, 2007, p.185)¹⁸⁹, as

¹⁸⁶ “E Forestier perguntou com irritação: - Como é, hoje não trazem o lampião? Eis o que se chama cuidar dum doente.” (MAUPASSANT, 1981, p.148-149).

¹⁸⁷ “E Duroy de repente lembrou-se o que lhe havia dito [o poeta] Norbert de Varenne, algumas semanas antes: ‘Eu agora vejo a morte tão perto que tenho muitas vezes vontade de estender o braço para repeli-la... Descubro-a em toda parte. Os animaizinhos esmagados nos caminhos, as folhas que caem, o fio branco percebido na barba dum amigo, me devastam o coração e me gritam: ‘Ei-la’ [...] E uma angústia atroz entrava nele como se sentisse muito perto, sobre a poltrona onde arquejava o homem, a hedionda morte ao alcance da mão [...] A noite, agora, espalhava-se pelo quarto como um luto prematuro que tombasse sobre o moribundo. Somente a janela era inda visível, desenhando em seu quadrilátero mais claro a silhueta imóvel da moça.’” (MAUPASSANT, 1981, p.148-149).

¹⁸⁸ “- O senhor Laroche-Mathieu parece ser muito inteligente e instruído [...] ele passa além disso por ser um dos homens mais capazes da Câmara.” (MAUPASSANT, 1981, p.116).

¹⁸⁹ “[...] compreende-se logo, não se sabe por quê, nem a propósito de quê, e então tudo muda de aspecto, na vida.” (MAUPASSANT, 1981, p.117).

quais levam inevitavelmente à morte, que chega “cedo para muitos”, transformando pouco a pouco o corpo do ser, “como se trouxesse nele um animal roedor”, desfigurando-o aos poucos a ponto de não se poder mais reconhecer o que fora outrora: “*Je l'ai vue teindre en blanc mes cheveux noirs, et avec quelle lenteur savante et méchante! Elle m'a pris ma peau ferme, mes muscles, mes dents, tout mon corps de jadis, ne me laissant qu'une âme désespérée qu'elle enlèvera bientôt aussi.*” (MAUPASSANT, 2007, p.185)¹⁹⁰.

De maneira pessimista, evocando a presença de Schopenhauer, ele observa que todos os passos que se dão e os movimentos que se fazem levam à morte, afinal, como diz o poeta Varenne, “viver é morrer”. Por isso, o amor, o dinheiro, as mulheres, tudo isso é inútil, tendo em vista que tudo termina com a morte: “*Elle me gâte tout ce que je fais, tout ce que je vois, ce que je mange et ce que je bois, tout ce que j'aime, les clairs de lune, les levers de soleil, la grande mer, les belles rivières, et l'air des soirs d'été, si doux à respirer!*” (MAUPASSANT, 2007, p.186)¹⁹¹. E pergunta a que se ligar ou em que acreditar, se coisas como: “*les querelles des romantiques et des naturalistes*” (MAUPASSANT, 2007, p.187)¹⁹² são tão pouco importantes.

Nessa exposição das ideias do poeta, podemos perceber o cerne da problemática do romance. Não se trata apenas da representação da vida de um arrivista, mas das escolhas que são feitas ao longo da vida, que terão por fim a morte, independentemente do caminho tomado. Duroy recebe o conselho do poeta de casar-se e ter filhos, a fim de não ser um homem sozinho no final da vida; além disso, o poeta abre os olhos do personagem para o caráter passageiro e cambiante da existência, cujas escolhas e referências adotadas não devem proceder de modo a nos tornar pessoas medíocres.

Ao contemplar os raios solares, Duroy encontra-se fora de seu ambiente natural, Paris, e pode, então, refletir sobre o que disse o poeta. Mas esses pensamentos não são uma constante em sua vida e ele age a partir do desejo, visando o poder e a riqueza, valendo-se das mulheres para atingir seu objetivo e relacionando-se com pessoas medíocres que não têm “a mente aberta”. Mas no momento da passagem citada, diante da morte anunciada de Forestier, Duroy se angustia vendo a morte tão perto.

Paisagens variadas de cor, mudança e movimento acompanham as emoções de momentos importantes do romance como podemos ver na passagem a seguir:

¹⁹⁰ “Vi-a tornar brancos meus cabelos pretos, e com que lentidão sábia e má! Tomou-me a pele firme, os músculos, os dentes, todo o meu corpo de outrora, não me deixando senão uma alma desesperada que bem cedo levará também.” (MAUPASSANT, 1981, p.117).

¹⁹¹ “Ela me estraga tudo o que faço, tudo o que vejo, como e bebo, tudo o que amo, o luar, o nascer do sol, o grande mar, os belos rios e o ar das noites de verão, tão doce de respirar!” (MAUPASSANT, 1981, p.117).

¹⁹² “as querelas entre românticos e naturalistas” (MAUPASSANT, 1981, p.119).

Dès qu'on eut fini de manger, Duroy, sous prétexte de fatigue, se retira dans sa chambre, et, accoudé à sa fenêtre, il regardait la pleine lune au milieu du ciel, comme un globe de lampe énorme, jeter sur les murs blancs des villas sa clarté sèche et voilée, et semer sur la mer une sorte d'écaille de lumière mouvante et douce. (MAUPASSANT, 2007, p.227, grifo nosso)¹⁹³.

Todos esses efeitos ofereceram um contraponto ao fluxo do sentimento, ao desejo, às respostas dos indivíduos aos estímulos mutáveis, aos efeitos difundidos de uma mudança súbita na consciência. Assim, a natureza (com seus ruídos, cores, movimentos, texturas) aparece como uma metáfora daquilo que é instável no sentimento e pensamento do personagem. Mas, mais do que isso, ela se mostra uma fuga do personagem para um ambiente no qual ele pode pensar em questões inerentes ao homem e que não são permitidas na correria do dia-a-dia e, principalmente, com os movimentos da vida que nos levam para caminhos variados, buscados por nós ou impostos pelo ambiente.

No trecho a seguir, Charles Forestier insiste em sair mais uma vez de sua casa, para ver a região. Aqui, a aproximação com quadros impressionistas faz-se notar pela analogia de navios com rochedos, mostrando a impressão causada pelos mesmos:

Forestier expliquait le pays [...] tout à coup, la route ayant tourné, on découvrit le golfe Juan tout entier avec son village blanc dans le fond et la pointe d'Antibes à l'autre bout. Et Forestier [...] balbutia: -Ah! l'escadre, tu vas voir l'escadre! Au milieu de la vaste baie, on apercevait, en effet, une demi-douzaine de gros navires qui ressemblaient à des rochers couverts de ramures. Ils étaient bizarres, difformes, énormes, avec des excroissances, des tours, des éperons s'enfonçant dans l'eau comme pour aller prendre racine sous la mer. On ne comprenait pas que cela pût se déplacer, remuer, tant ils semblaient lourds et attachés au fond. Une batterie flottante, ronde, haute, en forme d'observatoire, ressemblait à ces phares qu'on bâtit sur des écueils. Et un grand trois-mâts passait auprès d'eux pour gagner le large, toutes ses voiles déployées blanches et joyeuses. Il était gracieux et joli auprès des monstres de guerre, des monstres de fer, des vilains monstres accroupis sur l'eau. (MAUPASSANT, 2007, p.229, grifo nosso)¹⁹⁴.

¹⁹³ “Logo que acabaram de jantar, **Duroy**, com o pretexto de fadiga, retirou-se para o quarto, e, **apoiado à janela, ficou olhando a lua cheia no meio do céu, como um globo de luz enorme, lançar sobre as paredes brancas das vilas a claridade seca e velada e espalhar sobre o mar uma espécie de escama de luz móvel e doce.**” (MAUPASSANT, 1981, p.149, grifo nosso).

¹⁹⁴ “Forestier explicava a região, [...] de repente, tendo o caminho dado uma volta, descobriram o golfo Juan todo, com sua aldeia branca no fundo e a ponte de Antibes do lado. E Forestier [...] balbuciou: - Ah! A esquadra, vais ver a esquadra! **No meio da vasta baía percebia-se, com efeito, uma meia dúzia de grandes navios, que pareciam rochedos cobertos de ramagens. Eram bizarros, disformes, enormes, com excrescências, torres e esporões que mergulhavam na água como para fincar raízes no fundo do mar.** Não se compreendia que pudessem sair de lá, mexer-se, tão pesados pareciam agarrados ao fundo. Uma bateria flutuante, arredondada, alta, em forma de observatório, assemelhava-se aos faróis que se constroem sobre escolhos. **E um grande navio de três mastros passava por perto deles, para ganhar o largo, com todas as velas soltas, brancas e festivas. Era gracioso e belo, ao pé dos monstros de guerra, dos monstros de ferro, dos monstros vis, agachados na água.**” (MAUPASSANT, 1981, p.151, grifo nosso).

Aqui, a paisagem é percebida pelo observador em movimento e essa é outra característica que remete ao impressionismo. Não se trata apenas da descrição de objetos e coisas, mas de uma linguagem poética que descreve como aquele ambiente é sentido e percebido em dado momento, as nuances.

Os trechos que seguem, posteriores à morte de Charles Forestier, correspondem ao recente casamento de Madeleine com Duroy e à viagem destes à Normandia, onde moram os pais de Duroy. Aqui, é possível observar a presença do sol, da claridade, de barcos e do rio Sena (Estes são, inclusive, elementos que Maupassant encontra na vida real, durante os fins de semana fora de Paris):

Quand ils passèrent le pont d'Asnières une gaieté les saisit à la vue de la rivière couverte de bateaux, de pêcheurs et de canotiers. Le soleil, un puissant soleil de mai, répandait sa lumière oblique sur les embarcations et sur le fleuve calme qui semblait immobile, sans courant et sans remous, figé sous la chaleur et la clarté du jour finissant. Une barque à voile, au milieu de la rivière, ayant tendu sur ses deux bords deux grands triangles de toile blanche pour cueillir les moindres souffles de brise, avait l'air d'un énorme oiseau prêt à s'envoler. (MAUPASSANT, 2007, p.277)¹⁹⁵.

No trecho a seguir, os personagens encontram-se dentro de um trem em movimento e olham a paisagem externa pela janela e observam a transição do fim de tarde para o começo da noite. O narrador descreve a paisagem em clima de transformação, revelando as sombras, as manchas que caíam do céu e o vermelho intenso e, por fim, o negro que toma conta do ambiente, criando uma atmosfera de tristeza e sensação de morte:

La nuit venait doucement, enveloppant d'ombre transparente, comme d'un crêpe léger, la grande campagne qui s'étendait à droite. Le train longeait la Seine; et les jeunes gens se mirent à regarder dans le fleuve, déroulé comme un large ruban de métal poli à cote de la voie, des reflets rouges, des taches tombées du ciel que le soleil en s'en allant avait frotté de pourpre et de feu. Ces lueurs s'éteignaient peu à peu, devenaient foncées, s'assombrissaient tristement. Et la campagne se noyait dans le noir, avec ce frisson sinistre, ce frisson de mort que chaque crépuscule fait passer sur la terre. (MAUPASSANT, 2007, p.283)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ “Quando passaram pela ponte de Asnières ficaram alegres à vista do rio coberto de barcos, de pescadores e de barqueiros. O sol, um poderoso sol de maio, espalhava sua claridade oblíqua sobre as embarcações e sobre o rio calmo que parecia imóvel, sem corrente e sem redemoinho, coalhado sob o calor e a claridade do dia que morria. Um barco a vela, no meio do rio, tendo estendidos sobre os bordos dois grandes triângulos de tela branca para colher os menores sopros da brisa, parecia um enorme pássaro pronto para voar.” (MAUPASSANT, 1981, p.173).

¹⁹⁶ “A noite chegava docemente envolvendo de sombra transparente, como um fumo ligeiro, o grande campo que se estendia à direita. O trem marginava o Sena e os jovens puseram-se a olhar o rio, desenrolando-se como uma larga faixa de metal polido ao lado da estrada, os reflexos vermelhos, as manchas caídas do céu que o sol ao

Nessas passagens narrativas e poéticas, a impressão parece aflorar com mais intensidade. Como demonstra Pouzet-Duzer (2008), não há nada mais fugaz, momentâneo que uma impressão. Ela pode se apresentar com a sombra, o reflexo e o eco. Percebe-se, então, nessa passagem, uma tentativa de capturar o momento inapreensível e representar o instante, ainda que ele possua um caráter fugidio.

Vemos uma percepção de cores e luz, mas também cenas nas quais os personagens encontram-se imersos nos aspectos visuais da natureza, demonstrando, em algumas ocasiões, uma consciência do ser. Já não se trata da paisagem romântica com construções históricas, fragmentos de lendas e mitos encontrados, por exemplo, em Rousseau ou Nerval, mas de uma paisagem impressionista que possui qualidades como a importância das sensações, e “a liberdade no movimento e na percepção errante” (SCHAPIRO, 2002, p.287). Tem-se, pois, a partir do efeito de sentido criado na narrativa, a impressão de um “mosaico de percepções”, as quais estão, aparentemente, unidas ao acaso, sem uma ordem que permita um delineamento preciso do objeto.

“O visual no impressionismo deveria ser considerado não somente no sentido metafórico, segundo o qual todos os estilos são ‘maneiras de ver’, mas também mais literalmente, como um tema característico.” SCHAPIRO (2002, p.30). Quando um escritor usa palavras de cores em suas descrições pictóricas, ele demonstra interesse pelo visual, aproximando-se de aspectos caros aos impressionistas: o visual e as cores. O “mundo visível” representado pelo artista pode ser vislumbrado a partir das cores, formas, texturas e movimentos, sem associação prática ou moral do objeto. Ou seja, a expressão implica o modo e o conteúdo da visão do artista. Assim, Maupassant, além de escolher objetos valorizados pelos pintores ao descrever a vegetação, o pôr do sol e outros elementos, usa variações de cores para compor suas descrições, além de chamar a atenção para o que se está vendo e a impossibilidade de presenciar uma mesma cena duas vezes.

morrer tinha lambuzado de púrpura e fogo. Seus raios apagavam-se pouco a pouco, tornavam-se carregados na cor, escurecendo-se tristemente. E o campo se afogava no negror, com o estremecimento sinistro, o arrepio de morte que cada crepúsculo faz passar na terra.” (MAUPASSANT, 1981, p.177, grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho tentou demonstrar que não há a pretensão, por parte de Maupassant, de “representar” com fidelidade o real, muito menos explicar cientificamente sua totalidade. Para ele, o que importa é a “ilusão do real”. O realismo, para o escritor, não está em dar um saber enciclopédico ao narrador onisciente, mas em reproduzir as coisas como elas são percebidas pelo personagem (MALRIEU, 2002). Como em *Bel-Ami* quem vê em muitos momentos são os personagens, o narrador não tenta explicar as coisas em detalhes, mas procura apenas mostrar o que eles veem, no momento em que veem. O que Maupassant propõe é uma visão subjetiva a partir do instante. Aspecto, aliás, como tentamos mostrar ao longo deste trabalho, próprio da arte impressionista, na medida em que o que estava representado em seus quadros (objetos, luz, atmosfera, cores, contrastes) deveria necessariamente ter sido percebido diretamente pelo olho do artista, no momento em que foi pintado ou posteriormente, no ateliê. Isso não significa, porém, que os quadros deveriam ser cópias do que foi visto, mas, sim, que os projetos picturais dependiam de condições visuais específicas, como o tipo de iluminação e atmosfera, e de uma percepção aguçada por parte do pintor (SCHAPIRO, 2002).

Ao privilegiar, na narrativa, diferentes pontos de vista, Maupassant demonstra entender que não existe uma verdade absoluta, mas tantas verdades quantos forem os modos de pensar, tendo, todas elas, o direito de expressar o que viu e sentiu. Como diz o escritor:

La vérité absolue, la vérité sèche, n'existe pas, personne ne pouvant avoir la prétention d'être un miroir parfait. Nous possédons tous une tendance d'esprit qui nous porte à voir, tantôt d'une façon, tantôt d'une autre; et ce qui semble vérité à celui-ci semblera erreur à celui-là. Prétendre faire vrai, absolument vrai, n'est qu'une prétention irréalisable, et l'on peut tout au plus s'engager à reproduire exactement ce qu'on a vu, tel qu'on l'a vu, à donner les impressions telles qu'on les a senties, selon les facultés de voir et de sentir, selon l'impressionnabilité propre que la nature a mise en nous. (MAUPASSANT, 1883a)¹⁹⁷.

¹⁹⁷ “A verdade absoluta, a verdade seca, não existe, ninguém pode ter a pretensão de ser um espelho perfeito. Todos nós temos um modo de pensar que nos leva a ver, às vezes de uma maneira, às vezes de outra; e o que parece verdade para um parecerá errado a outro. Pretender ser verdadeiro, absolutamente verdadeiro, é apenas uma pretensão irrealizável, e pode-se, no máximo, tentar reproduzir exatamente o que se viu, tal como se viu, dar as impressões tal como foram sentidas, de acordo com as faculdades de ver e de sentir, de acordo com a impressionabilidade própria que a natureza colocou em nós.” (MAUPASSANT, 1883a).

Assim, como verificamos, o impressionismo, tentativa de se contrapor à forma acadêmica da pintura, busca outras formas de expressão artística. Tem-se, então, a tentativa de apresentar o que o artista vê no mundo, entendendo que não há uma única realidade passível de ser representada. O que se tem são momentos e é isso que os impressionistas buscam, eles querem captar um momento do real, uma faceta do objeto a partir da projeção da luz. O que esses artistas fazem é ver o objeto de diferentes maneiras e com diferentes olhares, mostrando-o de vários pontos de vista. Ao olhar um objeto desse modo, evidenciam-se perspectivas diferentes e modos distintos de percebê-lo, relativizando, assim, a certeza que se possa ter, impedindo uma definição.

Como tentamos mostrar, esses aspectos da estética impressionista (momentâneo, pontos de vista, relativização) podem ser pensados no romance *Bel-Ami*, pois, a partir dos diferentes pontos de vista que se projetam na narrativa e dos diferentes olhares que se lançam sobre o personagem Georges Duroy, torna-se mais difícil definir sua personalidade (bem como a de outros personagens). A focalização, nesse sentido, tem papel fundamental para a construção da imagem desse personagem.

Duroy é um arrivista, mas não só. Sua personalidade é complexa, e, sem compreender a “ vaidade ” das coisas, o personagem faz escolhas que o levam a seguir o caminho da riqueza e do poder, mas também, conforme as indicações do poeta Norbert de Varenne, o da mediocridade e da solidão. Embora aparentemente o personagem Duroy tenha se tornado bem sucedido, o desgosto e a infelicidade, assim como o tédio, provavelmente o acompanharão, impedindo-o de ser feliz completamente com suas conquistas. Isso porque, pessimista (como o foram Flaubert e Tourgueniev), leitor de Shopenhauer, o espetáculo do mundo desola Maupassant e esse pessimismo refletiu-se em sua obra. Encontramos esta questão na narrativa “ *Sur l’eau* ”, de Maupassant, apresentando novamente a ideia da finitude de tudo, de modo a se aproximar da visão do poeta Norbert de Varenne:

Sur ce petit bateau que ballotte la mer, qu’une vague peut emplir et retourner, je sais et je sens combien rien n’existe de ce que nous connaissons, car la terre qui flotte dans le vide est encore plus isolée, plus perdue que cette barque sur les flots. Leur importance est la même, leur destinée s’accomplira. Et je me réjouis de comprendre le néant des croyances et la vanité des espérances qu’engendra notre orgueil d’insectes! (MAUPASSANT,1888b)¹⁹⁸.

¹⁹⁸ “Nesse pequeno barco que balança no mar, que uma onda encher e devolver, eu sei e sinto quanto nada existe disso que conhecemos, pois a terra que flutua no vazio está ainda mais isolada, mais perdida que esse barco sobre as águas. A sua importância é a mesma, o seu destino se cumprirá. E me alegro por entender o nada das crenças e a vaidade das esperanças que nosso orgulho de insetos produziu!” (MAUPASSANT,1888b).

Assim, a partir do estudo empreendido, e que visava realizar uma aproximação entre o romance de Guy de Maupassant e a estética impressionista, pudemos pensar questões fundamentais relacionadas à arte como: a “realidade”, as relações entre os seres e suas influências, o caráter transitório das coisas e o movimento da vida. A partir da consciência da complexidade do mundo e sendo, a realidade, incognoscível em sua totalidade, podemos ter acesso, apenas, a fragmentos, momentos, aspectos e facetas do ser. Maupassant e os pintores impressionistas, a partir de seus temperamentos, vêm, justamente, nos apresentar sua percepção das coisas, sua “ilusão” particular, com os métodos de arte que aprenderam e que tinham a seu dispor. Mesmo com tantas e grandes influências, esses artistas souberam encontrar seu próprio caminho. Correspondem eles a um momento dentro dos movimentos artísticos, mas desenvolveram obras que possuem grande relevo na história da arte e seus nomes serão sempre lembrados e seu valor reconhecido.

REFERÊNCIAS

- ALTER, R. A mimese e o motivo para a ficção. In: _____. **Em espelho crítico**. Tradução de Sérgio Medeiros e Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.127-146.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: DIFEL, 1964.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAL, M. Narration et focalisation. **Poétique**: revue de theorie et d' analyse litteraires, Paris, n.29, p.107-127, 1977.
- BALZI, J. J. **O impressionismo**. São Paulo: Ática, 1992.
- BARBOSA, J. A. Prefácio. GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EdUSP, 1994. p.11-14.
- BAYARD, P. **Maupassant, juste avant Freud**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Antonio Goncalves. Lisboa: Ed. 70, 1987. p.131-136.
- BAUDELAIRE. Le peintre de la vie moderne, **Le Figaro**, Paris, nov. 1863. Disponível em: <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html>. Acesso em: 5 jun. 2012.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- REI. In: CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sa Barbosa, Angela Melim e Lucia Melim. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. p.774-776.
- COURBET, G. **Les demoiselles au bord de la Seine** [As senhoritas às margens do Sena]. 1856. 174 cm x 206 cm. Óleo sobre tela. Disponível em: <<http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/les-demoiselles-des-bords-de-la-seine-ete>>. Acesso em: 20 jun. 2011.
- DEGAS. **Le bureau de coton à la Nouvelle-Orléans** [Escritório de algodão em Nova Orleans]. 1873. 73 cm x 92 cm. Óleo sobre tela. Disponível em: <<http://www.aidart.fr/galerie-maitres/impressionnisme/le-bureau-de-coton-a-la-nouvelle-orleans-degas-1873-1596.html>>. Acesso em: 20 jun. 2011.

DULĂU, A. V. Maupassant et l'androgynie. **Annales universitatis apulensis**: series philologica, Cluj-Napoca, v.5, p.53-60, 2004. Disponível em: <www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/08.doc>. Acesso em: maio 2011.

DUMESNIL, R. **Guy de Maupassant**. Paris: Librairie Jules Tallandier, 1979.

DURET, T. **Histoire des peintres impressionnistes**. 3.éd. Paris : H. Floury, 1922.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar, 2003.

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. Apresentação, seleção e tradução de Marcos Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 4.ed. São Paulo: WMF M. Fontes, 2007.

GONÇALVES, A. J. **Laocoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EdUSP, 1994.

GRASSI, E. **Arte e mito**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 1960. Coleção vida e cultura.

GUILLEMIN, A. Maupassant critique d'art, **Enquête**, n.8, p.121-137, 2006. Disponível em: <<http://enquete.revues.org/document178.html>>. Acesso em: 25 maio 2012.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Alvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 1995.

HAUTECOEUR, L. **Littérature et peinture en France**: du XVIIe au XXe siècle. 2.éd. Paris: A. Colin, 1963.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: OS PRÉ-SOCRÁTICOS. Seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza. Tradução de Wilson Regis. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p.79-129. (Os pensadores, 1).

HERVOT, B. **Tagarelice espirituosa**: as cartas de Maupassant. São Paulo: EdUNESP, 2010.

_____. O olhar em Bel-Ami. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 35, p.129-148, 1995.

KANDINSKY, W. A linguagem das formas e das cores. In: _____. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 2000. p.73-106.

KON, N. M. Apresentação. In: MAUPASSANT, G. de. **125 contos de Guy de Maupassant**. Seleção e apresentação de Noemi Moritz Kon. Traduzidos por Amilcar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.9-25.

LAFORGUE, J. L'Impressionnisme. 1883. Disponível em: <http://agora.qc.ca/Documents/Impressionnisme--Lart_impressionniste_par_Jules_Laforgue>. Acesso em: 25 maio 2012.

LEITE, G. M. M. O discurso realista em Guy de Maupassant. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.1, 1995, p.59-66. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/issue/view/172/showToc>>. Acesso em: 20 jun. 2011.

MALRIEU, J. **Bel-Ami de Guy de Maupassant**. Paris: Gallimard, 2002.

MANET. **Un bar aux Folies-Bergère** [Um bar no Folies-Bergère]. 1882. 96 cm x 130 cm. Óleo sobre tela. Courtauld Institute Galleries de Londres. Disponível em: <<http://www.aidart.fr/galerie-maitres/impressionnisme/le-bureau-de-coton-a-la-nouvelle-orleans-degas-1873-1596.html>>. Acesso em: 20 jun. 2011.

MARTINS, V. H. F. **O impressionismo literário em Crônica da casa assassinada**. 2003. 321f Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto, 2003.

MAUPASSANT, G. de. **Bel-Ami**. Paris: Gallimard, 2007.

_____. **Bel-Ami**. Tradução de Clóvis Ramalhete. São Paulo: Abril Cultural, 1981. (Grandes sucessos).

_____. Le roman. 1888a. Disponível em: <<http://www.matisse.lettres.free.fr/Bel-Ami/leroman1888.htm>>. Acesso em: 25 maio 2012.

_____. Sur l'eau. 1888b. Disponível em: <http://beq.ebo.oksgratuits.com/vents/Maupassant_Sur_leau.pdf>. Acesso em: 25 maio 2012.

_____. La vie d'un paysagiste. **Gil Blas**, Paris, 28 sept. 1886. Disponível em: <http://www.intratext.com/IXT/FRA1088/_P1.HTM>. Acesso em: 28 nov. 2011.

_____. Aux critiques de Bel-Ami: une réponse. **Gil Blas**, Paris, 7 juin 1885. Disponível em: <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrAuxcritiquesdeBelAmi.html>>. Acesso em: 25 maio 2012.

_____. Étude sur Gustave Flaubert. 1884. Disponível em: <[http://www.kufs.ac.jp/French/i_miyaza/publique/litterature/MAUPASSANT__Etude_sur_Gustave_Flaubert\(1884\).pdf](http://www.kufs.ac.jp/French/i_miyaza/publique/litterature/MAUPASSANT__Etude_sur_Gustave_Flaubert(1884).pdf)>. Acesso em: 26 jun. 2012.

_____. Émile Zola. **La revue politique et littéraire**, Paris, 10 mars 1883a. Disponível em: <<http://www.bmlisieux.com/curiosa/zola04.htm>>. Acesso em: 26 maio 2012.

_____. **Une vie**. 1883b. Disponível em: <<http://pitbook.com/textes/pdf/unevie.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2011.

_____. L'homme-fille. **Gil Blas**, Paris, 13 juin 1883c. Disponível em: <<http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/hommef.html>>. Acesso em: 25 maio 2012.

_____. Romans. **La revue politique et littéraire**, 26 avril 1882. Disponível em: <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrRomans.html>>. Acesso em: 26 maio 2012.

MONNEYRON, F. **L'androgyne décadent**: mythe, figure, fantasme. Grenoble: Ellug, 1996.

MONET, C. **La Cathédrale de Rouen** : le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil [Catedral de Rouen: O portal e a torre Saint-Romain, sol do meio-dia]. 1893. 107 cm × 73,5 cm. Musée d'Orsay. Disponível em: <[http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-\(Haystack,-snow-effect\).html](http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-(Haystack,-snow-effect).html)>. Acesso em: 20 jun. 2011.

_____. **La Cathédrale de Rouen**: effet de soleil, fin de journée [A Catedral de Rouen: efeito do sol, fim do dia]. 1892-1893. 100 cm × 65 cm. Musée Marmottan. Disponível em: <[http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-\(Haystack,-snow-effect\).html](http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-(Haystack,-snow-effect).html)>. Acesso em: 20 jun. 2011.

_____. **Meules, effet de neige, le matin** [Meda, efeito da neve, manhã]. 1891. 39,37 cm x 23,62 cm. Museu de Belas Artes de Boston. Disponível em: <[http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-\(Haystack,-snow-effect\).html](http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-(Haystack,-snow-effect).html)>. Acesso em: 20 jun. 2011.

_____. **Meules, derniers rayons du soleil** [Meda, últimos raios do sol]. 1890. 73 cm x 92 cm. Disponível em: <[http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-\(Haystack,-snow-effect\).html](http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-(Haystack,-snow-effect).html)>. Acesso em: 20 jun. 2011.

_____. **Les rochers de Belle-Ile** [Os rochedos de Belle-Île]. 1886. 65 cm x 81 cm. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-rocks-at-belle-ile-the-wild-coast-10893.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=4ae3411b59>. Acesso em: 20 jun. 2011.

_____. **Coucher de soleil sur la Seine, l'hiver** [Pôr do sol sobre o Sena, inverno]. 1880a. 60 x 80 cm. Óleo sobre tela. Coleção particular. Disponível em: <[http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-\(Haystack,-snow-effect\).html](http://www.claudemonetgallery.org/Meules,-effet-de-neige,-le-matin-(Haystack,-snow-effect).html)>. Acesso em: 20 jun. 2011.

_____. **Vétheuil en été** [Vétheuil no verão]. 1880b. 60 x 100 cm. Óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/7208148@N02/4174033965/>>. Acesso em: 20 jun. 2011.

_____. **Impression, soleil levant** [Impressão, nascer do sol]. 1872. 48 x 63 cm. Óleo sobre tela. Musée Marmottan Monet, Paris. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant,_1872.jpg>.
Acesso em: 20 jun. 2011.

PIERROT, J. **L'imaginaire décadent**: 1880-1900. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

PLATÃO. O Banquete. In: _____. **Diálogos**. Tradução de José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p.28-63. (Os Pensadores).

POESCHL, G.; MÚRIAS, C.; RIBEIRO, R. As diferenças entre os sexos: mito ou realidade? **Análise Psicológica**, Lisboa, v.2, p. 213-228, 2003.

POUZET-DUZER, V. **L'impressionnisme littéraire**: capture de l'insaisissable. 2008. 355 f. Thèse (Doctorat) - Duke University, North Carolina, 2008. Available as: <<http://www.openthesis.org/documents/Limpressionnisme-Capture-De-Linsaisissable-269146.html>>. Access: 20 aug. 2011.

REWALD, J. **Histoire de l'Impressionnisme**. Traduction de l'anglais par Nancy Goldet-Bouwens. Paris: Albin Michel, 1986.

RODENBACH, G. **Les vies encloses**: poèmes. Paris: Bibliothèque-charpentier, 1896.

SANCHEZ, J. L.; ALMARZA, M. (Dir.). **História da arte**: do neoclassicismo ao pós-impressionismo. Tradução de Ângela Zarate, Francisco Manhães, Maria Júlia Braga, Miguel Gil. Rio de Janeiro: Folio, 2008.

SCHAPIRO, M. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SHAKESPEARE, W. **Como você quisier**. 1623. Ato 2, cena 7. Tradução de Carlos Cardoso Aveline. Available: <<http://www.filosofiaesoterica.com/ler.php?id=440#.T-m6CReJfXw>>. Access: 20 abr. 2012.

VIAL, A. **Guy de Maupassant et l'art du roman**. Paris: Librairie Nizet, 1971.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FRANCASTEL, P. **O impressionismo**. Tradução de Maria Sameiro Mendonça e Rosa Carreira. São Paulo: M. Fontes, 1988.

GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, [19--].

HERVOT, B. **Vencer ou vencer: a ética do arrivista**. 1993. 220 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1993a.

_____. De Duroy até o barão Georges-Prosper du Roy de Cantel. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 33, p.153-167, 1993b.

LESSING, G. E. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SERULLAZ, M. **O impressionismo**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão européia do livro, 1965. Coleção saber atual.